К 200-летию
Института востоковедения РАН

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

О. Е. Непомнин, Л. Д. Позднеева, Т. В. Степугина

КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА

ДРЕВНОСТЬ
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ
НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

Москва
ИВ РАН
2019

ББК 71 (5 Кит)
Н 53

Рецензенты:
Ю. В. Чудодеев, А. Ш. Кадырбаев

Ответственный редактор:
О. Е. Непомнин

О. Е. Непомнин, Л. Д. Позднеева, Т. В. Степугина
Н 53 Китайская культура. Древность, Средневековье, Новое и Новейшее время / отв. ред. О. Е. Непомнин; Ин-т востоковедения РАН, – М.: ИВ РАН, 2019. – 532 с.

ISBN 978-5-89282-903-8

Огромный интерес российской общественности к Китаю, духовной жизни и культурному прошлому нашего великого соседа, история культуры которого охватывает пять тысяч лет, сегодня удовлетворяется внушительным числом публикаций. При этом явно не хватает работ обобщающего характера, которые могли бы претендовать на изложение всей истории китайской культуры, идеологии в самом широком смысле, философии, религии, литературы. Предлагаемая вниманию читателей работа представляет собой попытку восполнить этот пробел.

ББК 71 (5 Кит)
ISBN 978-5-89282-903-8

© Д. С. Моева, обложка, 2019
© ФГБУН ИВ РАН, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 7

Часть первая

Идеология и культура Древнего Китая
Т. В. Степугина 23

Часть вторая

Культура Древнего Китая. Эпоха Ханьской империи
Л. Д. Позднеева 145

Часть третья

Китайская литература
Л. Д. Позднеева 203

Литература раннего Средневековья (III–VII вв.) 209

Литература эпохи Возрождения (VIII–XII вв.) 266

Литература эпохи монгольского завоевания (XIII–XIV вв.) 348

Литература конца XIV — середины XVII в.
и эпохи раннего Просвещения 383

Часть четвертая

Культура Китая в Новое и Новейшее время
О. Е. Непомнин

Духовная жизнь в эпоху Цин 415

Старое и новое в духовной жизни XIX — начала XX в. 445

Эволюция китайской культуры в 20-е гг. XX в. 465

«Нанкинское десятилетие»
в трансформации духовной жизни Китая 480

Культура Китая военных лет (1937–1949) 500

Вместо заключения 517

Библиография 519

ВВЕДЕНИЕ*

История Китая, или Срединного государства, насчитывает около сорока столетий — с XVI в. до н. э. по XXI в. Более коротка история Китайской, или Поднебесной, империи. Начавшись с образования империи Цинь в 221 г. до н. э., она закончилась в 1911—1912 гг. с падением маньчжурской династии Цин. Таким образом, Поднебесная империя просуществовала двадцать два столетия, т. е. дольше, чем какое бы то ни было иное государство мира. Даже когда Китай распадался на два, три и более государств, каждое из них по своей природе оставалось усеченной в размерах, но все той же империей — либо древней, либо традиционной. Своими истоками история Китая уходит в глубочайшую древность и отнюдь не ограничивается сорока столетиями. С учетом древнейших этапов эволюции китайская история насчитывает, по крайней мере, семь тысячелетий.

Китай — это одна из древнейших цивилизаций, давшая человечеству шелк, чай, фарфор, бумагу, книгопечатание, компас и порох. Эта страна построила Великую Китайскую стену, Великий канал и дворец Гугун в Пекине. Это колыбель богатейшей культуры, иероглифической письменности, конфуцианства и даосизма. Китай — родина утонченной живописи, изящной поэзии и богатейшего литературного наследия, включая гигантское собрание исторических письменных памятников и сочинений. Наш великий сосед — это еще и страна древнейшей истории. Ученые до сих пор спорят о ее длительности — сорок веков или пятьдесят столетий? Если это пять тысячелетий, то Древний Китай является «ровесником» Шумера, Вавилонии и Древнего Египта. Их истории прервались, а цивилизации исчезли, тогда как китайский феномен жив и здравствует, а его бытование никогда не прерывалось.

* Автор: О. Е. Непомнин.

Древний и Средневековый Китай с прилегающими территориями образовал особый мир. Последний был столь же богат и многообразен, как и цивилизации Средиземноморья и Ближнего Востока. Китай служил «центром» огромной семьи соседних стран и народов. Его лидерство обусловливалось целым рядом факторов. Срединное царство было самой крупной страной Восточной Азии с наибольшим населением и самой развитой экономикой. Китай стал наиболее сильной в военном и политическом отношении державой. В силу этого он выступал «гегемоном» зависимой от него периферии, состоящей из его «вассалов», или «данников». В их числе были Корея, Вьетнам, Бирма, Сиам, Непал, Сикким и Рюкю. Такие страны, как Монголия и Тибет, позднее вошли в состав Китайской империи, а Кашгария и Джунгария оказались ею завоеванными. Страны-соседи заимствовали у Китая его тип государственности и модель административного устройства. В первую очередь речь идет о Корее и Вьетнаме, где механизм власти и официальная идеология были созданы по китайскому образцу. По сути, вокруг Срединного государства сложилась зона господства китайской политической модели и конфуцианской идеологической доктрины. Особое положение в этой семье стран и народов занимала Япония. Последняя не стала «вассалом», или «данником» Китая. Начиная с X в. н. э. Страна восходящего солнца от китайской модели государства и общества перешла к феодализму западноевропейского типа.

Китай выступал в роли своеобразного центра Восточной Азии. Именно из Срединного царства на эти страны, включая Японию, распространились даосизм, китаизированный буддизм и конфуцианство. В этом особом мире Китай выступал и в роли культурной доминанты. Эти страны, включая Японию, испытывали огромное влияние китайской цивилизации. Речь идет о таких ее слагаемых, как иероглифическая письменность, художественная литература, особенно поэзия, живопись, в первую очередь пейзажная, архитектура и декоративно-прикладное искусство. Многие из реалий материальной и духовной жизни Кореи, Вьетнама и Японии имеют китайские истоки.

Несколько слов о происхождении названия этой страны. Сами китайцы никогда не именовали свою родину Китаем, а называли ее Страна Хань. Себя они именовали «людьми

Страны Хань» (ханьжэнь, ханьцзу), по названию притока Янцзы — реки Хань и династии Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Под Страной Хань позднее понималась огромная территория: с севера ее ограничивала Великая стена, с юга — горы и джунгли Индокитая, с востока — моря Тихого океана, а с запада — предгорья Тибета. Эта территория, или «восемнадцать провинций», считается Собственно, или Внутренним, Китаем. Земли, находящиеся к северу и западу от Великой стены, условно именуются Застенным Китаем.

По представлениям древних и средневековых китайцев, Вселенная строилась как господство безграничного круглого Неба над квадратной Землей. Серединой Земли служила Страна Хань. Поэтому китайцы именовали ее Срединным государством (Чжунго), Срединной Цветущей страной (Чжунхуа) и Срединной равниной (Чжунъюань), а себя — «людьми Срединного государства» (Чжунго жэнь). Срединное государство считалось центром Земли и Вселенной, а также единственным средоточием культуры и носителем цивилизации. Все земли и страны за пределами Китая назывались «варварскими», а их население — «варварами четырех стран света». В их числе были «восточные варвары», «северные», «западные», «южные» и «юго-западные варвары». К «варварам» относились Россия и остальные страны Европы и Азии, в том числе Япония и Корея. Небо для китайцев выступало олицетворением высшего божественного начала. Оно распространяло свою благодать на Землю, создавая на ней все живое. Издревле китайцы находились, как они полагали, под защитой и опекой Неба, поэтому они называли свою страну Поднебесной империей, Поднебесным государством (Тянься), что имело священный смысл. У Китая было еще одно сакральное наименование — Небесная династия (Тяньчао). Последнее варьировалось в зависимости от смены правящих династий — Мин чао (Ясная, или Блестящая), Цин чао (Чистая, или Светлая). Перед официальным названием династии ставилось определение «Великая» (Дай, Да) — Дай Мин чао (Великая династия Мин), Да Цин чао (Великая династия Цин). Кроме того, встречаются и разного рода образные названия — Восточная Заря (Чжэньдань), Девять областей, Государство четырех морей, Страна озер и другие.

О Китае в Европе узнали в I в. н. э., когда в Римскую империю оттуда стали привозить шелковые ткани. Их называли

«серикум», а самих китайцев «серами», т. е. «людьми шелка», «шелковыми» людьми. Тогда же страна Серика условно появилась на европейских географических картах. Из далекой Серики в римские владения пролегли торговые маршруты, названные позднее Великим шелковым путем. После падения Рима наследницей этой шелковой торговли стала Византия.

В средневековой Европе Китай именовали по-латыни Сина, по-немецки — Хина, по-французски — Шин. Считается, что эти названия происходили от китайской династии и империи Цинь (255—206 гг. до н. э.). Английское наименование — Чайна — со временем стали связывать с китайским словом «ча», т. е. чай. Чайна стала восприниматься как «Страна Чая». По новейшим научным версиям, все эти европейские термины восходят к персидскому названию Китая, которое, в свою очередь, имеет санскритские корни. Эти термины зафиксированы в европейских языках начиная с XVI в. Однако вплоть до XIX в. они употреблялись для обозначения и фарфора, и южных районов Китая, бывших главными производителями фарфора.

Сами ханьцы никогда не употребляли название Китая, которое происходит от названия монгольских племен «кидань». В X столетии кидани создали государство Ляо («Железное») на северных землях Китая и к северу от них — от Маньчжурии до Тяньшаня. В русский язык слово «кидани» (китаи) перешло от соседних тюркских народов. Так на Руси Срединное царство стало именоваться «Китаем». Минский Китай, или империю Мин, в Московском государстве называли Никанским царством, а Цинскую империю — Богдойской землей. С установлением в XIII в. монгольского господства в Китае последний в Европе стали именовать Страной Великого хана — по титулу наследников Чингисхана.

Согласно давно установившейся традиции, очередная империя, а вместе с ней соответственно данный исторический период, а иногда и целая эпоха именовались по названию правившей династии. При все том у каждой династии имелось как бы два названия — официальное и родовое, т. е. по фамилии (син) правящего семейства и дома. Так, династию и империю Сун возглавлял род Чжао. Монархи и их родня при династии Мин происходили из клана Чжу. Маньчжурский «Золотой род» (Айсинь Гиоро) стал основателем династии и империи Цин. До XIII в. наименования царств, империй и династий происходили

либо от названия этносов, либо от названий удельных владений будущих основателей династий. С XIII в. на смену этим этнонимам и топонимам пришли символические названия — Мин (Ясная, Блестящая), Цин (Чистая, Безупречная). Официальное наименование династии и империи начиналось со слова «Великая» (Да) — Да Мин, Да Цин, а сама династия считалась «Священной» (Хуанчао) и «Августейшей» (Хуан Цин). История династии, в свою очередь, подразделялась на периоды правления царей или императоров. У каждого монарха в Китае имелось три наименования — личное имя (мин), девиз правления (нянь-хао) и посмертное имя, т. е. храмовый титул (мяохао). В силу «святости» государя его личное имя запрещалось произносить вслух и писать. За нарушение этого запрета грозила казнь. С вступлением на престол его личное имя заменялось девизом правления. Последний обозначался двумя особыми иероглифами, обозначавшими «процветание», «счастье», «справедливость», «гармонию», «изобилие», «мир», «радость», «благоденствие» и т. д. При жизни монарха называли только по девизу его правления, а после смерти давали ему храмовое имя, т. е. «священный» титул. После этого личное имя императора подвергалось окончательному и жесточайшему запрету. Храмовые имена монархов, как правило, были двухсложными. Начиная с XI в. до н. э., т. е. с эпохи Чжоу, вторым слагаемым был царский титул (ван). Например, У-ван, Чэн-ван. С III в. до н. э., т. е. династии Цинь, вторым слагаемым стал императорский титул (ди). Например, Вэнь-ди Чжао-ди. В этой же роли выступал и титул «властелин» (чжу). Например, Хоу-чжу, Ю-чжу. Начиная с VII в., т. е. с эпохи Тан, титулом первого императора в его храмовом имени стал «цзу» («основатель рода», «основоположник династии»). Например, Гао-цзу, Тай-цзу. Второй и последующие императоры династии получали посмертный титул «цзун» («глава царствующего рода и его продолжатель»). Например, Дэ-цзун, Жэнь-цзун. Тем не менее еще долгое время встречались и старые титулы — «ди», «чжу» и «ван».

При изучении истории Китая приходится учитывать всю эту «триаду», т. е. личное имя, девиз правления и храмовый титул. Дело в том, что и в самих источниках используются и девиз правления, и посмертное наименование. Кроме того, разные авторы именуют царей и императоров по-разному, используя что-то одно из этой «триады» по своему усмотрению.

В истории Китая весьма важным является соотношение времени и пространства, т. е. смены эпох и расширения территории. Дело в том, что размеры и местоположение изначального, т. е. древнейшего и позднейшего, например цинского Китая XIX в., практически несовместимы. Когда речь идет об истории Китая, то зачастую фигурируют совершенно разные географические величины. Это особенно наглядно при сопоставлении Древнего и Средневекового Китая в рамках исторической географии. Изначально, т. е. в эпоху Шан-Инь (XVII—XI вв. до н. э.), китайский этнос (ханьцзу, ханьжэнь) занимал маленький район в среднем течении р. Хуанхэ — к северу и югу от нее, а также в долине р. Вэйхэ. К концу эпохи Чжоу, т. е. к III в. до н. э., границы этого государства резко расширились. Из долины р. Хуанхэ они сдвинулись в долину р. Янцзы и вышли далеко за пределы ее южного берега. На западе они тогда включали Сычуаньскую котловину, а на севере — южную Маньчжурию. Таким образом Поднебесная эпохи Борющихся царств (475—221 гг. до н. э.) включила в себя всю северную половину Собственно (или Внутреннего) Китая. К началу III в. н. э. империя Хань уже присоединила к себе и южную часть Собственно Китая. К концу эпохи Хань территория империи простиралась от Великой стены на севере до Вьетнама на юге, от Тихого океана на востоке до Тибета на западе. Примерно в этих границах страна просуществовала почти полтора тысячелетия — с начала III в. по конец XVII в. Таким образом за малыми исключениями вся история Средневековья протекала в географических рамках Собственно Китая, тогда как вся история Древности явилась эпохой постоянного территориального расширения ареала ханьского этноса. В XVII — первой половине XVIII в. в состав Цинской империи были включены Маньчжурия, Монголия, Джунгария, Кашгария и Тибет. В целом же историческая территория Китая от эпохи Шан-Инь до периода Цин, т. е. за более чем три с половиной тысячелетия, увеличилась примерно в двадцать раз. Данное соотношение времени и территории необходимо учитывать при изучении Китая — страны великой как своими размерами, так и длительностью своей истории. Неуклонное расширение исторического пространства сопровождалось перемещением центра с соответствующим переносом столицы. С разделением страны на разные государства росло и количество столиц.

Данный перечень открыл г. Инь — столица государства Шан, а завершает сегодняшний Пекин. Историческая традиция насчитывает «шесть древних столиц». В это число вошли Сиань (Чанъань), Лоян (Лои), Кайфэн, Пекин (Бэйцзин), Нанкин (Наньцзин) и Ханчжоу (Линьань).

История Китая представляет собой гигантскую по территориальному и хронологическому охвату, крайне противоречивую картину. Эпоха спокойного состояния прерывалась крестьянскими войнами, восстаниями, нашествиями кочевников и полуоседлых этносов. Эти завоеватели подчиняли себе либо часть Китая, либо всю страну, создавая здесь свои государства и династии. Время централизованных империй сменялось периодами смуты и политической раздробленности. Тогда на территории Китая одновременно существовало несколько государств. О последних красноречиво говорят образные названия таких этапов — Пять гегемонов (Уба), Разделенные царства (Лего), Сражающиеся царства (Чжаньго), Семь сильнейших (Ци сюн), Шесть династий (Лю чао), Троецарствие (Саньго), Южные и Северные династии (Наньбэйчао), Пять династий и десять государств (Удай ши го).

Все централизованные монархии, крупные династии, мелкие государства и кратковременные династии, как правило, имели свои династийные истории. Китай часто называют «страной истории», ибо там с древности сложился культ историописания и исторического текста. Летописание осуществлялось государством и его особыми чиновниками — опытными профессиональными историками. После падения очередной династии ее преемница создавала особую комиссию из такого рода специалистов для написания истории своей предшественницы. Профессия историка в Китае издавна считалась почетной, а его труд высоко ценился. Исторические труды служили важной составной частью китайской цивилизации и служили делу укрепления конфуцианской традиции. Для политической жизни Китая всегда характерно апеллирование к древности, к традиции, к историческому прецеденту, к авторитету великих правителей. Конфуцианская историография — своеобразный феномен китайской цивилизации, аналогов которому в мире нет. Возникшая и развившаяся под эгидой властей историография в системе конфуцианской монархии превратилась в весьма значительный государственно-политический институт.

Согласно многовековой традиции, история Китая складывается из историй династий, правивших в разное время. Всего насчитывается тридцать восемь династий и государств, считая легендарную династию Ся. Из них шесть династий были созданы неханьскими народностями — четыре в Северном Китае (тоба, кидани, тангуты, чжурчжэни). Две династии имели общекитайское значение и были созданы монголами и маньчжурами. Правление крупных, сильных династий и империй зачастую распадалось во времени на два периода. Это отражалось в их «раздвоенных» названиях — соответственно Ранняя и Поздняя, Западная и Восточная, Северная и Южная. Иногда истории таких «раздвоенных» династий соединялись в одну, а в других случаях династия получала две свои истории (ши, шу). Бывало, что в одну историю включались правления параллельных династий и царств. В силу этих причин количество династийных историй не совпадает с числом самих династий. В результате китайская традиция насчитывает двадцать четыре династийных истории, а весь свод последних именуется «Эршисы ши», т. е. «Двадцать четыре истории». В это собрание не вошел «Черновой свод истории династии Цин» («Цин ши гао»), созданный уже в республиканский период (1927 г.). Каждая из историй состоит либо из нескольких десятков, либо из нескольких сотен томов (цзюань). «Двадцать четыре истории» вместе с «Цин ши гао» насчитывают почти три тысячи восемьсот томов. Помимо династийных историй существует еще несколько видов других исторических источников. Это были хроники (бяньнянь, тунцзянь, ганму), полные описания событий (цзиши бэньмо), своды (тундянь, тунчжи, тункао) и собрания основных сведений (хуэйяо). Такова в самых общих чертах источниковедческая база китайской классической историографии.

«Отцом» национальной историографии в Китае считают великого ученого Сыма Цяня (ок. 145—87 гг. до н. э.), автора знаменитых «Исторических записок» (Ши цзи). Дело, начатое Сыма Цянем, продолжил Бань Гу (32—92 гг.), составивший «Историю (династии Ранняя) Хань» (Хань шу). Эту эстафету принял Фань Е (398—445 гг.), подготовивший «Историю (династии) Поздняя Хань» (Хоу Хань шу). Опираясь на созданные этими великими предшественниками традиции, выдающийся историк Сыма Гуан (1019—1086 гг.) вместе со своими коллегами написал труд «Всеобщее зерцало, правлению помогающее»

(Цзычжи тунцзянь). На этой базе, заложенной великим Сыма Цянем, сложилась китайская историческая школа со своими прочными традициями.

Периодизация истории Китая крайне сложна и для специалистов остается предметом споров. Ее протяженность во времени одни оценивают в сорок веков, другие — в семьдесят столетий. В настоящее время существуют различные варианты ее периодизации. Наиболее устоявшееся деление по эпохам выглядит следующим образом — Древность, Средневековье, Новое время и Новейшая история. Именно по этому принципу построена данная книга.

Эпоха Древности, согласно китайской традиции условно распадается на два больших периода. Первый (приблизительно с III тыс. по VI в. до н. э.) считается временем правления совершенно мудрых государей. Особо выделяют легендарных Хуан-ди, Яо, Шуня и Великого Юя. Последний почитается как основатель столь же мифической династии Ся (XXII—XVII вв. до н. э.). Весь этот период предыстории именуется Легендарным, Мифологическим, Архаическим или Древнейшим. Последний является объектом археологических исследований. Второй период Древности (XVI в. до н. э. — III в. н. э.) является историческим, ибо его начало, а тем более конец подтверждаются различными источниками. При всем том относительно надежными считаются датировки событий с VIII в. до н. э. В рамках этого второго периода Древности сменилось пять династий. В их числе были династии Шан (она же Шан-Инь, 1766—1046 гг. до н. э.), Чжоу (1046—221 гг. до н. э.), Цинь (221—206 гг. до н. э.), Ранняя Хань (206 г. до н. э. — 8 г. н. э.), Синь (9—23 г. н. э.) и Поздняя Хань (25—220 гг.). Падение последней в 220 г. считается концом эпохи Древности. В этой последней выделяются две стадии. Первая их них — период политической раздробленности (VIII—III вв. до н. э.). Это периоды «Вёсен и Осеней» (Чуньцю, 771—475 гг. до н. э.) и Борющихся (Сражающихся, Воюющих) царств (Чжаньго, 475—221 гг. до н. э.). Последний период имеет и другое название — Разделенные царства (Лего). Вторая стадия Древности (221 г. до н. э. — 220 г. н. э.) — это время централизованных империй — Цинь, Ранняя Хань, Синь, Поздняя Хань.

С падения империи Хань в 220 г. наступила эпоха Средневековья (III—XVII вв.). Начавшись с фазы Троецарствия (Саньго,

220—265 гг.), она закончилась падением династии Цин (1644—1912). В эпохе Средневековья выделяют два периода. Первый является временем политической раздробленности (III—VI вв.). Последняя от Троецарствия через правление династии Западная Цзинь (265—316 гг.) вступила в период Южных и Северных династий (Наньбэйчао, 317—589 гг.). Иногда время с 220 по 589 г. именуют эпохой Шести династий (Лючао). Следующим после нее, т. е. вторым периодом Средневековья, является время чередования централизованных империй (VI — нач. XX в.). Это была эпоха правления династий Суй (581—618 гг.), Тан (618—907 гг.). Миновав промежуток политической раздробленности периода Пяти династий и десяти царств (907—960 гг., Удай шиго), Китай снова вошел в русло чередования централизованных империй. Это были династии Сун (960—1279 гг.), Юань (1271—1368 гг.), Мин (1368—1644 гг.) и Цин (1644—1912 гг.).

Третью эпоху — Новое время (XVIII — нач. XX в.) в китаеведении принято начинать с падения империи Мин (1644 г.), маньчжурского завоевания Китая и воцарения династии Цин. Период с момента крушения Цинской империи и установления республики (1912 г.) вплоть до создания КНР (1949 г.) именуют Новейшей историей Китая.

В рамках данной устоявшейся периодизации и вне ее в соответствии с особыми критериями существуют разного рода другие деления истории Китая, параллельные уже принятым. Так, здесь выделяют Доимператорский период (династии Шан-Инь и Чжоу, т. е. до III в. до н. э.), или период ранних государств. Время начиная с Цинь (III в. до н. э.) считается императорским, или имперским. При этом правление династий Цинь, Ранняя Хань, Синь и Поздняя Хань именуется эпохой ранних империй. Соответственно господство династий Суй, Тан, Сун, Юань, Мин и Цин квалифицируется как эпоха поздних империй. Бытует деление истории Китая на доконфуцианскую (до династии Хань) и конфуцианскую эпоху (от Хань до начала XX в.). Имеет место выделение двух других эпох — дотрадиционный (до империй Суй и Тан) и традиционный Китай (от Тан до Цин включительно). Иногда традиционное общество отождествляется со средневековым и датируется начиная с III в. н. э.

При всей казалось бы простоте периодизации по династийному принципу такой критерий не всегда согласуется с

реальным течением всемирного исторического процесса. Так, особые трудности возникают с периодизацией истории Китая в эпоху Цин (XVII — нач. XX в.). Тогда на часах всемирной истории окончилось Средневековье и наступило Новое время. В Китае эта смена общеисторических вех поделила правление династии Цин на две части. Его первые две трети (с конца XVII в. до середины XIX в.) соответствовали Средневековью. Последняя же треть цинского господства (середина XIX в. — начало XX в.) принадлежит Новому времени. Отдавая себе полный отчет в разделении эпохи Цин на два различных этапа, мы, тем не менее, сочли в интересах читателя не разбивать период маньчжурского господства на части, а дать его в целом. Согласно европоцентристской схеме историографии, Новая история началась с XVII—XVIII вв., т. е. с полосы вызревания капиталистической формации и буржуазных революций в Англии и Франции. Все эти процессы в то время почти не затронули Китай, и последний оставался в своем средневековом, или традиционном, состоянии. Новая история реально началась для Китая с включением страны в систему мирового рынка, т. е. с середины XIX столетия. При всем том в равной степени можно говорить и о «Новой истории Китая», и об «истории Китая в Новое время», и о «Китае в новый период всемирной истории».

В нашей стране издавна культивировалось осознание Китая как великого соседа. В российской синологии изначально доминировало уважительное отношение к китайскому народу, его истории, языку и культуре. В России всегда считали, что Китай — одна из величайших и древнейших цивилизаций мира. Ее исторический и культурологический опыт оказывал и оказывает глубокое влияние на общемировое развитие человечества. Фундамент российской синологии закладывался трудами путешественников, дипломатов и ученых, стремившихся к всесторонним знаниям о великом дальневосточном соседе России. Огромную роль здесь сыграла Пекинская духовная миссия. Около 120 лет, вплоть до 1860 г., Российская духовная миссия в Пекине являлась своеобразным учебным центром. Из ее стен вышли первые русские ученые-китаеведы.

Российские китаеведы всегда рассматривали китайскую культуру как часть мировой цивилизации, как яркую драгоценность в общей сокровищнице человечества. Именно такой подход русская дореволюционная синология оставила после

себя в наследие современным ученым. Замечательный русский китаевед Н. Я. Бичурин (1786—1853), он же монах отец Иакинф, познакомил русское общество с обширными китайскими источниками. Иакинф детально описал историю, философию и культуру Китая, подчеркивая ее высокий уровень и самобытность. Как ученый-гуманист, Бичурин с большим уважением относился к культурным ценностям Китая, правдиво описывал исторические судьбы этой великой страны и населяющих ее народов. Дело Бичурина продолжил первый русский профессор и академик-китаевед В. П. Васильев (1818—1900), создавший в России школу преподавания проблем Китая в духе большого уважения к китайскому народу и его богатейшей культуре. В последующем изучении комплексных проблем китайской цивилизации самой крупной фигурой стал академик В. М. Алексеев (1881—1951). Этот выдающийся ученый глубоко понимал неразрывную связь между историей и современным состоянием цивилизации. Одним из первых в мировой науке В. М. Алексеев обратился к изучению китайской культуры, существующей в толще народа — в простонародных верованиях, лубочных картинках и предметах быта.

В России издавна с особым вниманием относились к мудрости древних, в том числе к мыслителям Китая. В первую очередь это были высказывания Кун-цзы (Конфуция), переходившие из уст в уста, из книги в книгу. Российские ученые много сил отдавали переводу на русский язык произведений выдающихся китайских мыслителей — философов и историографов Древности и Средневековья. В этих письменных памятниках отражены многие стороны и культуры Китая.

Гигантское полотно китайской истории является предметом законной гордости ханьской нации. Для российских историков-китаеведов это полотно служит не только объектом уважения, но и тщательного изучения. Российские синологи много сил и времени отдают исследованию основных проблем истории Китая. Речь идет о генезисе китайской цивилизации, формационной принадлежности древнего и традиционного общества, сущности китайских политических учений, формировании китайской государственности и внешней политике Китая в прошлом. Российские ученые изучают историю этой огромной страны по всем периодам — начиная с глубокой древности до наших дней.

В настоящее время уже установлено несоответствие китайской истории европоцентрической теории смены общественных формаций, т. е. первобытнообщинной, рабовладельческой, феодальной и капиталистической. Данная модель не соответствует историческим реалиям Китая. Конкретные исследования показали, что в Древнем Китае не сложилась рабовладельческая, а в Средневековом — феодальная формация. Наиболее адекватно отражает реальную ситуацию в Срединном государстве концепция азиатского способа производства, или особая азиатская формация. При всем том в ее недрах существовали элементы рабовладения и феодальное начало. Все это вынуждает нас учитывать концепции рабовладельческого уклада, «феодализма в древности», «смешения феодального и рабовладельческого начал». В последнее время наметилась тенденция замены формационного подхода цивилизационным. Речь идет о том, что в Китае главную роль играла не общественная формация (экономика, социум и государство), а цивилизация (культура, религия, идеология). Будущее покажет, каковы разрешающие и объясняющие потенции данной концепции.

Наряду с этим в качестве решающих и все определяющих выдвигаются природно-естественные, экологические, институциональные, демографические, военно-политическийе и идеологические факторы. На базе последних возникают новые концепции. Каждое из данных направлений и каждая из концепций претендует либо на приоритет, либо на монополию в русле решения ключевых вопросов истории Китая. Мы сомневаемся в самой идее существования такого универсального «ключа», открывающего все «врата» китайской истории.

Авторы данной книги не принадлежат ни к одному из указанных направлений или к той или иной концепции. Наша позиция сводится к следующему. Во-первых, мы далеки от претензий на знание одного универсального ответа на все вопросы. Во-вторых, авторы считают, что ни одна из концепций и ни одно из направлений не содержит в себе истину в последней инстанции. В-третьих, мы полагаем, что решение спорных проблем возможно не в абсолютизации какого-то одного подхода, а в комплексном применении их всех. При всем том каждый из этих «ключей» подходит лишь только к своему «замку», т. е. не годится в роли универсальной

«отмычки» для других сфер китайской истории. Поскольку последняя сформировалась как результат взаимодействия многих факторов из всех этих сфер, то выделение какого-либо одного из них вряд ли правомерно и продуктивно. Поэтому комплексный подход предпочтительнее избирательного, ибо последний оставляет без объяснения слишком многие слагаемые в крайне сложной по своему составу системе. При всем том мы не отбрасываем с порога ни один из этих подходов, беря из каждого все ценное. Речь идет о том, что помогает понять как страновую специфику, так и роль общемировых исторических закономерностей.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Т. В. Степугина

ИДЕОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Древнекитайская цивилизация — единственная из всех культур древнего мира, дожившая до наших дней, как живое непосредственное наследие одной из великих цивилизаций современности, насчитывающая пять тысяч лет непрерывной истории.

Духовная и материальная культура Древнего Китая заложила основу всего дальнейшего многовекового развития китайской цивилизации, оказала глубокое влияние на культуру всего Дальневосточного региона и Юго-Восточной Азии и внесла весомый вклад в мировой культурно-исторический процесс.

Культ образованности, грамотности составлял характерную черту древнекитайской цивилизации. Основные направления философско-теоретического мышления Древнего Китая придавали исключительную важность гуманитарному фактору, представляли человека венцом творения природы, ставя его вровень с небом и землей, как важнейшую составную часть мироздания. В космической триаде «небо — человек — земля» древнекитайской философии человек являлся связующим звеном, обуславливая единство мира. Классическая древнекитайская философская мысль несла в себе идею равенства людей.

Мыслители Древнего Китая высказывали гениальные догадки о мироздании, развивали идеи, далеко опередившие свое время, оцененные по достоинству лишь по прошествии многих веков. По-настоящему только сейчас человечество стало осознавать истинную важность экологического мышления, которым, по сути, проникнуто все даосское мировоззрение. Непреходящие ценности общечеловеческой морали

заключены в идеях раннего конфуцианства об изначальной доброте человеческой природы, конфуцианцами сформулировано золотое правило этики: не делай другим того, чего не желаешь себе. Высочайшие образцы творческой мысли дал миру Древний Китай в области стихийно-диалектического мировоззрения.

Древнекитайские мыслители вызывали и вызывают живейший интерес у виднейших представителей мировой культуры за высокие гуманистические морально-этическкже идеалы, носящие вневременной характер, предвосхитившие в известном смысле некоторые идеи эпохи Просвещения и сохраняющие свою общечеловеческую значимость по сей день.

Богатство и разнообразие источников по культуре Древнего Китая совершенно исключительно. В огромном большинстве случаев это нарративные памятники. В них представлены и произведения устной традиции — памятники фольклорного характера, в том числе те, которые вошли в канонические своды «Пятикнижия» и «Четверокнижия», — и многочисленные письменные памятники, начиная от ранних примитивных «гадательных надписей» и эпиграфических текстов до произведений индивидуального авторского творчества (начиная с IV в. до н. э.): философских, литературных, исторических, вплоть до сводной истории древнего Китая «Исторических записок» Сыма Цяня (145—87 гг. до н. э.).

Дня изучения культуры Древнего Китая исключительное значение имеют богатейшие материалы археологических раскопок последних десятилетий, впервые давшие аутентичные тексты ряда известных произведений древнекитайской военной и философской мысли и оригинального литературного творчества.

Многолетнее изучение древнекитайской цивилизации известнейшими китайскими учеными, крупнейшими синологами Запада и Востока, а также отечественными китаеведами внесло огромный позитивный вклад в научное представление о культуре Древнего Китая в целом, особенно той его эпохи, которая считается «золотым веком» классической древнекитайской философии, без чего невозможно осмысление культурного наследия цивилизации Китая. Эта эпоха, падающая на V—III вв. до н. э. и вошедшая в традицию под названием «Чжаньго» («Борющихся царств»), была для Китая его «осевым

временем», определившим интеллектуальное развитие Китая более чем на две тысячи лет вперед.

Бурная эпоха Чжаньго, насыщенная драматическими военно-политическими событиями, ознаменованная радикальными общественно-экономическими переменами и крайним напряжением классовой борьбы, вошла в традицию как неповторимый период в истории китайской культуры. Никогда, ни до ни после, на всем протяжении китайской древности и Средневековья общество Китая не знало такой напряженности интеллектуальной жизни, раскованности мышления, такой распространенности морально-этических, идейно-политических и философских учений, такой активности выражения собственного мнения. На городских площадях, на улицах и в переулках, во дворцах правителей и домах меценатствующей знати открыто и беспрепятственно происходили словесные диспуты идейных противников. Вызванная жизнью насущная необходимость активного обсуждения вопросов общественной значимости способствовала развитию в это время ораторского искусства не только как литературного, но и как значимого социального явления. В знаменитой на весь чжаньгоский Китай «академии» Цзися («У ворот Цзи») в циской столице г. Линьцзы — совсем как в Афинах с их спорами на площади — временами одновременно сходилось до тысячи «мужей, искусных в споре», состязавшихся в философском красноречии. В эту эпоху «соперничества ста школ» — как ее именуют источники — складываются важнейшие древнекитайские литературно-философские направления, в русле которых создаются произведения словесного творчества, основанные на авторском замысле и отмеченные яркой индивидуальностью, служившие сотням последующих поколений своего рода недосягаемым «Образцом» в культурном наследии китайской цивилизации. Именно в этот период, в ходе длительного процесса преодоления архаических форм общественного сознания и трансформации мифологического мышления, в древнекитайском обществе формируется новый социально-психологический тип личности, вырвавшийся из оков традиционного общинно-религиозного мировосприятия, вырабатывается новый статус человеческого «я» (заменивший прежний родовой, коллективный взгляд на личность). Складывается принципиально новый образ культуры, вплетенный в

процесс становления гражданских отношений. Одновременно возникает критическая философия и теоретическая научная мысль.

Однако на глубинном уровне массового сознания продолжало господствовать нерасчлененное народно-мифологическое, традиционно-религиозное мировоззрение. Обращает на себя внимание известная двойственность цивилизации Чжаньго — сосуществование магико-религиозного начала со светским. При разрыве с мифологией, почти вытесненной историческим сознанием, рационализации государственного устройства, подъеме научно-технической мысли она сохраняет фундаментальные черты архаического родового сознания (сакрализации космоса, восприятия мира как одного живого тела и пр.).

Культы общинных богов продолжали играть огромную роль, что говорило о большой живучести порождавших их норм общественной жизни. Кроме повсеместного распространения культа предков семейной общины, сохранявшего свое значение в Китае чуть ли не до Нового времени, широко практиковались общинно-территориальные и локальные культы, связанные с магией плодородия, в частности с весенней обрядностью. Оргиастические игрища вершились в священных рощах шелковицы у слияния рек, где, по народным поверьям, обитали души предков, готовые к перевоплощению. В перечнях главных святилищ древнекитайских царств упоминается Роща Шелковицы как главное святилище царства Сун (сунцы считались потомками иньцев), известны (по данным Моцзы) оргиастические празднества культа плодородия в южном царстве Чу, где были особенно распространены шаманистские верования, как и в Сун, унаследовавшем их от иньских времен. Вообще шаманы были обязательными посредниками между живыми и мертвыми, участниками жертвоприношений духам и обрядов их изгнания.

С обрядностью культа плодородия были связаны ритуалы «священного брака» божества плодородия, в частности «брака» речных божеств (прежде всего Хуанхэ и Янцзы) с представителем общинного человеческого коллектива (обычно жрицей).

Это религиозное действо отправляли жрицы-шаманки, собирающие совместно с общинными старейшинами (*саньлао*)

средства с населения. Они и представляли своего рода профессиональное жречество, существовали храмы с постоянным штатом священнослужителей/жриц. Так, на рубеже V—IV вв. до н. э. в царстве Вэй ежегодно осуществлялся ритуал «священного брака» избранницы-девушки с Богом Реки (Хуанхэ) — Хэбо, завершавшийся ее жертвоприношением: «празднично» убранную «невесту» Хэбо привязывали к брачному плавучему деревянному ложу и пускали вниз по реке, пока она не погружалась в ее волны. Вплоть до III в. до н. э. на территории царства Цинь (в Сычуани) происходило принесение девушек в жертву (в жены) общинному Богу Реки (Миньцзян) в ритуале «священного брака». Участие в этом обряде было культовой прерогативой чуского правителя, выступавшего в роли «супруга» богини реки Ло. В весенних обрядах плодородия принимал личное участие чжоуский Сын Неба. Он же возглавлял ритуал кровавых жертвоприношений Пяти священным горным пикам, сопровождаемый человеческими жертвоприношениями культ священных гор был одним из наиболее популярных культов космических сил природы, сохранившихся еще от иньской эпохи.

К числу наидревнейших земледельческих культов относился культ покровителя общины — Божества Земли, выступавший под разными наименованиями: Хоуту, Шэ, Тубо[1] и др. Источники IV—III вв. до н. э. донесли описание Бога (Царя) Земли — Хозяина подземного царства Тубо в образе зооморфного чудовища каннибальского типа:

В стране Тьмы
Царь Земли /Тубо/, свернувшись в девять колец,
С рогами острыми — преострыми,
Спиной горбатой и кровавыми когтями, людей преследует
Он, быстроногий,
Трехглазый, с тигровой головой, и телом он быку подобен.

(«Призыв к душе»)

По представлениям древних китайцев, у человека было две души: душа *по* и душа *хунь*. Посмертная судьба их была

[1] Тубо — хранитель врат в подземном царстве тьмы/мрака Юду. Полагают, что внешний облик Тубо запечатлен в изображении на стенке гроба из раскопок в Хубее, где он представлен звероподобным чудовищем с рогами на голове и десятью руками.

различной. Душа *по* (телесная, животная, земная душа, состоящая из отрицательной пневмы *инь*) после смерти человека как бы разъединялась на три ипостаси: одна оставалась в его теле, вторая пребывала в храме/табличке предков, третья попадала в подземный мир к Желтым источникам. Душа *хунь* (духовная, разумная, небесная душа, состоящая из положительной пневмы *ян*) возносилась на небо, где преобразовывалась в небесный дух *шэнь*. По мифологическим воззрениям, обитель душ, достигших бессмертия, помещалась на крайнем западе — на горе Куньлунь, где обитала звероподобная Мать-Владычица Запада (Сиванму) — царица страны Бессмертных, или, по другой версии, — в Восточном море на трех Островах Блаженных (Пэнлай).

В религиозных верованиях потусторонний мир представал как непосредственное продолжение земного мира. Покойнику требовались пища, уход и весь «антураж» его прижизненного существования. В архаическую эпоху в могиле обычно захоранивали лишь запас пищи, необходимый усопшему как «плата» за вход в царство мертвых и «поддержание» на пути туда. Остальные потребности покойного обеспечивались жертвоприношениями коллектива, ритуал которых определялся религиозно-мифологической концепцией загробной жизни. Однако иньских ванов во II тыс. до н. э. хоронили в гигантских могилах со всем, что окружало их при жизни, включая сотни рабов, приближенных слуг и «царских людей» высокого ранга. Ко времени Чжаньго каждый знатный уносил с собой в могилу своего рода «материальный капитал» — движимый и недвижимый, посмертно обеспечивавший сохранение его социального ранга и всего, что создавало бы ему достойную загробную жизнь, сообразно его положению на земле. Правда, человеческие жертвоприношения при захоронении (во всяком случае — массовые) и по письменным, и по археологическим данным, сохранялись в чжоуское время преимущественно для правителей. Так, у Сыма Цяня под 678 г. до н. э. отмечается массовое захоронение живых людей с умершим циньским правителем Угуном. «Шицзин» свидетельствует о человеческих жертвоприношениях при похоронах циньского правителя Мугуна (659—621 гг. до н. э.) — предка императора Цинь Шихуанди (238—210 гг. до н. э.). Археологами были обнаружены останки многих сотен заживо захороненных людей и при раскопках

захоронения самого Цинь Шихуанди. Сыма Цянь тоже свидетельствует о массовом сопогребении вместе с Цинь Шихуанди строителей его могилы, всех его жен и наложниц. Погребальный ансамбль императора, занимающий площадь около 50 км^2, состоял из двухъярусного архитектурно-инженерного комплекса дворцового типа и котлована с захоронением огромной глиняной армии в полном составе.

Настоящую сенсацию вызвало обнаружение в этой могиле восьми тысяч глиняных статуй воинов, выполненных в натуральную величину (от 1,7 до 1,9 м высотой) и отличающихся поразительной реалистичностью исполнения. Тщательная проработка деталей в изображениях лиц воинов позволяет говорить о подлинной скульптурной портретности этих изваяний. Это уникальное произведение пластического искусства, не имеющее аналогов в мировой художественной культуре, свидетельствует о высоком уровне изобразительного искусства Древнего Китая, достигнутом ко времени возникновения на его территории мировой восточноазиатской империи Цинь-Хань. Вместе с тем этот погребальный комплекс предстает и как впечатляющий религиозно-культовый памятник, не имеющий аналогов в похоронной и ритуальной практике не только Древнего Китая, но и всего Древнего мира.

Массовое поточное изготовление нескольких тысяч портретных скульптур, выполняемое с реальных лиц, a priori не представляется практически осуществимым, даже учитывая данные источников об участии в работе 700 000 подневольных тружеников, так как очевидно, что эту художественную работу выполняли квалифицированные мастера. Претворение в жизнь столь грандиозного замысла представляется все-таки возможным при условии снятия с «объектов» погребальных масок, в этом случае сам процесс изготовления скульптур воинов предстает частью погребального обряда как религиозного действа, а его действительные исполнители — лицами, наделенными жреческими функциями.

Судя по некоторым данным, можно допустить, что «захороненные воины» действительно представляли людей, умерших (принесенных в жертву) до момента их портретирования, поскольку традиционно портрет копировал телесную душу покойника. Известную аналогию здесь можно провести с верованиями древних египтян, согласно которым одна из

двух душ умершего (*ка*) могла вернуться в его тело, для чего с покойника изготовляли максимально похожий на него его скульптурный портрет-двойник. Это соответствует древневосточной концепции погребальной маски как обиталища или условий жизни души.

Назначение погребального обряда, выполняемого при захоронении Цинь Шихуанди, естественно, было связано с религиозно-магическими представлениями циньцев, в которых — судя по реалиям некрополя — выступает профилирующая роль скульптурного портрета как магического двойника умершего в загробной жизни.

Однако возникает вопрос, откуда в Китай мог проникнуть погребальный обряд, связанный с портретированием покойника? В ханьском Китае применялись погребальные маски, но они абсолютно не обнаруживают портретной реальности.

В свое время исследователь Южной Сибири и Монголии С. В. Киселев обратил внимание на погребальные маски-слепки из погребений таштыкской культуры в Минусинской котловине, отличающиеся поразительной натуральной портретностью. Они снимались непосредственно с лица умершего и обладали признаками обработки их опытными мастерами. Прослеживается преемственность таштыкской культуры погребальных масок от тагарской и от нее — к карасукским стелам с их человеческими личинами и древнекитайскими символами. Однако,среди них только таштыкские маски отличаются портретностью.

Окраинное Циньское царство, расположенное на северо-западе Китая, долгое время считавшееся полуварварским в мире хуася, имело давние культурные связи с аборигенами Минусинской котловины и более чем какое-либо другое могло испытывать их влияние. Занимаясь этническим составом армии Цинь Шихуанди, Н. Н. Чебоксаров не исключал возможных связей циньцев с Южной Сибирью и Центральной Азией. Допустима вероятность заимствования отсюда циньцами вместе с погребальной маской и идеи скульптурного погребального портрета.

Раскопки глиняной армии из некрополя Цинь Шихуанди окончательно подтвердили, что к имперской эпохе в Древнем Китае сложилась устойчивая традиция монументальной скульптуры, глубокие истоки которой прослеживаются на северо-

востоке Китая в культовой монументальной глиняной пластике культуры Хуншань в Ляодуне (V—III тыс. до н. э.), представленной, наряду с крупной скульптурой, головой богини с инкрустированными зеленым нефритом глазами — одним из древнейших антропоморфных образов женского божества в мировом искусстве. На юго-западе Китая, в Чэнду (Сычуань), блестящим образцом монументальной литой скульптуры XIV—XI вв. до н. э. является бронзовая статуя стоящего мужчины, так называемого «царя-жреца» наряду с другими крупномасштабными бронзовыми статуями людей и скульптурными изображениями человеческих голов. Саньсиндуйскую бронзовую скульптуру можно также соотнести с маскообразными изображениями культуры Лянчжу (IV—III тыс. до н. э.) в юго-восточном Китае.

Древние китайцы верили в загробное существование души, особенно была широко распространена вера в загробное странствование души в восточном и южном регионах Древнего Китая. В 1974 г. в Южном Китае в Мавандуйском погребении (Хунань) был найден шелковый похоронный стяг, изображения на котором раскрывают представления древних китайцев о достижении умершим места вечного упокоения в «нижнем» и «верхнем» мире.

В нижнем, подземном, мире обитают рогатые чудовища (вообще, древние китайцы изображали и души людей с рогами), звери, рыбы, змеи. Мифический атлант, помещенный на этом стяге в самом низу, поддерживает на вытянутых руках земной мир, где изображены сцены из жизни покойника. На покрытом росписью гробе из этого погребения показан сам хозяин подземного мира Тубо в виде чудища с головой оленя и длинным хвостом. В Верхнем небесном мире, показанном на шелковом стяге в самом верху, центральное место между Солнцем-Вороном и Луной (с ее атрибутами — жабой и зайцем, толкущем в ступе эликсир бессмертия) занимает змеехвостая богиня Нюйва — Мать-Прародительница всего сущего. Душа покойной (в данном случае «Госпожи Дай»), оберегаемая мифическими существами от злых сил, возносится парой драконов к небесному престолу богини Нюйва. Хотя этот стяг относится к ханьскому времени, он отражает общие представления о загробном мире в эпоху китайской древности.

Постепенно в погребальных ритуалах стала прослеживаться направленность к стандартизации по социальным груп-

пам и тенденция к унификации погребальных обрядов, что может расцениваться как фактор, свидетельствующий об идущем в обществе процессе становления единой политической культуры.

Архаические политеистические верования с их кровавыми жертвоприношениями, экстатическим общением с богами становились все более несовместимыми с утверждающейся религиозно-политической доктриной исключительности монаршей власти. Упоминаемые выше обряды «священного брака» с Богом Реки в царствах Вэй и Цинь, сопровождаемые человеческими жертвоприношениями, по свидетельству Сыма Цяня, были пресечены местными чиновниками Симэнь Бао (в царстве Вэй) и Ли Бином (в царстве Цинь). Они провели в подведомственных их власти областях гидротехнические ирригационные работы и нормализовали тем самым там водный режим. Оба «героя» были обожествлены местным населением как Победители Бога Реки, что само по себе свидетельствовало о падении в народе престижа традиционных архаических верований. Вместе с тем активное вмешательство представителей царской администрации в отправление местных культов вскрывало и религиозную подоснову становления централизованной административно-бюрократической власти в Древнем Китае в позднечжоускую эпоху.

Когда в эпоху Чжаньго вместо мелких царств стали возникать крупные военно-административные образования, общинные культы и местные архаические верования должны были потесниться перед государственными. Среди официальных чжоуских культов, которые активно насаждались царской властью, с самого начала был утративший связь с духами природы надплеменной культ Неба — почти антропоморфного высшего божества. Он решительно противостоял религиозным представлениям иньцев, отождествлявших власть с магической силой рода. Средоточием всей общественной жизни в иньском государстве был культ предков, прежде всего царских, во главе с Верховным Первопредком — Шанди. Отказ от иньской концепции родового божества знаменовал совершенно новую трактовку власти чжоусцами, имевшую далеко идущие последствия. Прежде всего она «легитимитизировала» чжоуское завоевание шан-иньского государства. Чжоуская традиция, зафиксированная в песенно-поэтическом своде «Ши-

цзине» и своде исторических преданий «Шуцзине», приписывала предку чжоуского дома Вэньвану мистическое постижение священной «Воли Неба» («Тяньмин»), повелевающей уничтожить «город Шан» («Шан и») во имя высшей сакральной цели.

Тяньмин («Воля Неба») мыслилось как высшее природное начало, носящее сакрально-космический характер. Только волеизъявление божественного Неба, «высшей сакральной ценности», могло быть источником власти земного правителя, наделенного необычайными, сверхъестественными способностями и обладающего животворной природной потенцией, космической благодатью *дэ*, которого Небо усыновляло и поручало ему управлять, «заменяя Небо» (*дай Тянь*) и продолжая «Небесный труд» (*Тянь гуя*) уже в качестве Тяньцзы — Сына Неба. Соответственно, только тот «Единственный» из людей, кто оказался носителем магической мироустроительной силы *дэ*, мог претендовать на владычество в Поднебесной (над «Всем, что под Небом»). В непосредственной связи с закреплением в религии высшего божества Неба стоит сакрализация самого института монархии, выражавшаяся в обожествлении ставленника Неба на Земле — носителя священного титула высшей царственности Тяньцзы. Ниже Сына Неба, воспреемствовавшего титул вана, принадлежавшего иньским царям, в строго иерархическом порядке стояли подвластные ему правители других царств Древнего Китая — в зависимости от степени обладания каждым из них благой силой *дэ*. Согласно данной системе религиозно-политических представлений, власть определялась внутренними потенциальными свойствами уникальной (харизматического плана) личности и как таковая делению, расщеплению не подлежать не могла. Являясь сакральной по характеру и мироустроительной по содержанию, она становилась монополией помазанника Неба и давала чжоускому вану безусловное право на высший религиозный авторитет в глазах правителей «срединных» царств. Межэтнический, надплеменной характер культа Неба в принципе допускал включение в чжоускую религиозную систему элементов архаической религии, культов предков, природных стихий, вновь возникающих локальных, семейных, индивидуальных. Представление о космически беспристрастной воле Неба придавало важное значение «гласу народа» (*минь*) как некоей

спонтанной низовой стихии (аморфной массы, возможно, не без сакрального оттенка), на настроения которой откликается Небо. «Небо непременно исполнит желания народа» — подобных высказываний немало в канонических произведениях I тыс. до н. э.

Углубляющийся с VIII в. до н. э. кризис западночжоуской государственности повлек за собой глубокие изменения в области идеологии и общественном сознании. Первые робкие сомнения в справедливости освященного верой в Небо и его «Повеление» (Мандат) существующего строя проскальзывают уже в «Шицзине», наиболее ранние песни которого датируются началом I тыс. до н. э. Религиозный и политический авторитет Сына Неба упал настолько, что с периода Чжаньго титулатуру Тяньцзы — Сына Неба (не говоря уже о «ване» — титуле царственности) стали присваивать себе правители «сильнейших» государств вместе с прерогативой отправления ими культа Неба.

Вместе с тем с ослаблением общинно-родовых связей и постепенной перестройкой массовой общественной психологии, хотя и очень медленно, начала ослабевать коллективная вера в традиционных родоплеменных богов.

Консервация патриархальной семейной общины, падение ее роли в ущерб общине территориальной сказалось на падении престижа древних богинь, таких как Мать-Прародительница Нюйва, низводимых постепенно до роли безликих супруг своих божественных мужей. В этом немаловажную роль сыграло конфуцианство с его превознесением устоев патриархального домостроя. С другой стороны, архаические общинные культы, которые строились на мифологических и магических обрядах (особенно связанные с человеческими жертвоприношениями), переставали пользоваться былым авторитетом и общим признанием. К тому же материально они становились все более разорительными для основной массы нищающих общинников. По некоторым данным, в царстве Вэй в IV в. до н. э. регулярные внутриобщинные сборы на культовые нужды и жертвоприношения (за вычетом поземельного налога) составляли более одной пятой бюджета земледельческой семьи среднего достатка. Это было, видимо, одной из причин, почему опостылевший народу культ Бога Реки в царствах Цинь и Вэй был прекращен властями без видимого протеста со стороны

общинного населения, а потом и заменен культом официальных святых (в данном случае — культом Симэнь Бао и Ли Бина). Однако там, где традиционные верования оказывались особо устойчивыми ,государство вело с ними решительную борьбу. Так, в 227 г. до н. э. на захваченной царством Цинь бывшей чуской территории законом было предписано уездным властям под страхом казни «искоренить» местные обычаи как «наносящие вред государству». Через несколько лет после подчинения царством Цинь всех остальных царств древнего Китая и создания Циньской империи ее основатель Цинь Шихуанди продолжал еще более непримиримо уничтожать архаические культы. Так, по преданию, он отправил три тысячи государственных рабов на вырубку священных чуских рощ, где происходили ритуальные «игрища» и располагались капища местных богов и духов. В официальных источниках появляются сведения о так называемых «непристойных культах» (*иньсы*), подлежащих запрету и искоренению, к числу которых относились и местные традиционные народные верования.

Кризис мифологического сознания и постепенный процесс адаптации мифопоэтической традиции к интересам господствующей идеологии приводил к тому, что из мифов постепенно изымался мотив бунтарства народных «героев». Но в народной памяти остался титанический образ борца с наводнениями — самой грозной и опасной природной стихией Китая — мифического культурного героя Гуня (известного как предок-тотем Кит или — в реинкарнации — Медведь), восставшего против Небесного Владыки и во благо людей укравшего у него живую саморастущую землю (*сижан*), чтобы прекратить Всемирный потоп. За эту дерзость боги изгнали и казнили Гуня на Крыло-горе. Но тело героя оказалось нетленным. Через три года пытки Гуня Небесный Владыка (по другой версии — мудрый первопредок Шунь) повелел рассечь Гуня волшебным мечом — и тогда из его чрева вышел Юй, которому боги добровольно отдали живую землю. В ходе переосмысления культурного наследия эпохи мифотворчества Гунь из побежденного, но не сдавшегося героя был превращен в заслуженно наказанного «кающегося грешника». В историзованной версии этого мифа, отраженной в «Шуцзине», Юй предстает не продолжателем героических деяний отца, а «искупителем вины» Гуня — «порочного злодея» и «величайшего мятежника», которому

противопоставляется «добродетельный герой» Юй — Победитель Вселенского потопа.

Мифология как великое культурное наследие народного творчества оказала мощное воздействие на характер и развитие философской мысли Древнего Китая. Вместе с тем она очень рано была вытеснена историческим сознанием с его историзацией мифических героев. Критика религиозно-мифологического мировоззрения стала характерной чертой идеологических течений эпохи Чжаньго. Но если в конфуцианской школе она велась с позиций историзации и рационализации, то в даосской, близкой в известном смысле к народному творчеству, использование мифологического материала в конечном итоге выливалось в своеобразный литературный прием.

Кризис мифологического сознания отчетливо выявляется в наивно-рационалистической критике мифологических представлений, звучащей в «Вопросах Небу» — произведении середины I тыс. до н. э., в котором явно проступают уже черты скептицизма. Каскадом риторических вопросов автор разоблачает непримиримые противоречия в мифах, особенно в сказаниях о Потопе:

...Ведь если Гунь не смог смирить Потоп,
За что ж его народ так выдвигал?
Сказали все: Пускай бы Яо, вождь
Его еще раз испытал!
И Гунь трудился, не жалея сил.
За что же Яо так его казнил?
Зачем же Гунь покорно лег
На растерзанье черепах и хищных сов?
На голую скалу навечно сослан Гунь.
Так почему три года труп его не тлел?
И если в чреве Гуня вырос Юй,
То как же Гунь медведем стать сумел?..
Потопа водам, что вздымались к небу,
Живой землей ли путь он преградил?..
Так что же сделал Гунь-отец
И в чем заслуги Юя, наконец?

Каждую группу вопросов автор завершает рефреном:

За что же кара? А за что награда? —
У Воли Неба полный произвол...

Преодоление мифологизированного сознания было тесно связано с накоплением знаний об окружающем мире, с ростом научных знаний и попытками их философского обобщения. Развитие натурфилософских взглядов способствовало возникновению зачатков астрономии, математики, медицины.

Уже в эпоху Шан-Инь предки древних китайцев знали счет до тридцати тысяч. Будучи земледельческим народом, на протяжении многих столетий они вели наблюдение над движением светил. Наиболее раннее развитие в Древнем Китае получила астрономия, вероятно, в связи с существованием лунного года, который было необходимо согласовать с естественными природными сезонами, связанными с годом солнечным, предположительность которого была вычислена в Древнем Китае весьма точно. В 613 г. до н. э. древнекитайские астрономы впервые зарегистрировали появление кометы Галлея. В V в. до н. э. Гань Дэ и Ги Шэном был составлен звездный каталог. В эпоху Чжоу древние китайцы научились совмещать в календаре солнечные и лунные ритмы, вычислять пути движения небесных светил, предсказывать лунные затмения и возможность солнечных. Видимые звезды были классифицированы по созвездиям. Установленная древнекитайскими астрономами периодичность движения светил сыграла важную роль в возникновении одного из важнейших мировоззренческих понятий древнекитайской философии — *дао* («Путь»).

Развитию письменности содействовал переход от письма на узких бамбуковых дощечках к письму на шелке и от царапающей палочки к писцовой кисточке. Все это давало возможность для перехода в середине I тыс. до н. э. к собственно письменному творчеству. Культ писаного слова, культ книги, культ знания как проявления высшей мудрости, почитание образования, грамотности являлись характернейшими отличительными особенностями культуры чжоуского Китая. Особенное развитие получила механика, вызванная потребностями ирригации, которая стала стремительно развиваться с эпохи Чжаньго,. Об успехах фортификационного и крепостного строительства свидетельствует сооружение мощных крепостных оборонительных стен внутри Китая, широкое дорожное строительство в циньской империи и возведение одного из крупнейших в мире памятников зодчества — Великой Китайской

стены на границе с сюнну. Высокого уровня развития достигла в это время древнекитайская математическая мысль.

Среди «мастеров на все руки» прославился своим искусством изобретатель Лу Бань, который, по свидетельству философа Моцзы, сконструировал «бамбуковую сороку, которая летала сорок дней». Научные идеи пробивали себе дорогу в остром столкновении со всякого рода суевериями и традиционными убеждениями. Так, известно, что мыслитель и врач Вянь Цяо, считающийся «отцом» китайской медицины и основоположником науки о пульсе, обличавший знахарство как «первого врага человека», был убит противниками его взглядов. В царстве Чжэн был казнен философ и политический деятель Дэн Сицзы, подрывавший своим физическим учением религиозные представления о небе. Успехи в области научно-технических знаний и естественных наук являлись результатом соединения теории и практических навыков. Об этом, в частности, свидетельствуют достижения древнекитайской медицины, которая к началу имперской эпохи стала превращаться в систему медицинских учений. Древнекитайская физиология исходила из представлений о человеке как о микрокосме, сочетавшем в динамическом равновесии силы *инь* и *ян*, ритмы «пяти стихий» и жизненную энергию *ци*. «Жизненная целостность организма» считалась залогом здоровья. На этой основе вырабатывались приемы профилактики, диагностики и лечения, среди которых применялись акупунктура, прижигания, массаж.

Достижения естественнонаучных знаний способствовали развитию спекулятивного мышления. В древнейших сводах «Шицзине» и «Шуцзине», оформленных в IV—III вв. до н. э., но близких к древнему устному их прототипу, отразились полуфилософские, полумифологические учения о пяти или восьми первостихиях, вечном кругообороте перемен, вызываемых взаимодействием полярных сил «инь» и «ян».

Наиболее ранние натурфилософские представления получили отражение в трактате VIII в. до н. э. «Хунфань» («Великий план»), излагающем учение о материальном мире и пяти «элементах», к которым причислялись вода, огонь, дерево, металл и почва.

Наивные стихийно-диалектические идеи несет в себе древнейшая гадательная книга «Ицзин» («Книга перемен»). Ее

основу составляют восемь триграмм (*ба гуа*), каждая из которых представляет собой графический знак (рисунок) — комбинацию трех параллельных линий: сплошной и прерывистой. Сплошная линия означает космическую силу света *ян* (солнце, мужское активное начало), прерывистая — космическую силу тьмы *инь* (луну, пассивное женское начало). Триграммы выступают символами восьми природных стихий: неба, земли, грома, воды, горы, ветра, огня, озера. Соединяясь в определенном порядке сочетаний, парные композиции триграмм образуют шестьдесят четыре гексаграммы.

Таблица «Ба гуа» (по «Ицзину»)

Название	Образ	Свойство
Цянь (творчество)	Небо	Крепость
Кунь мягкость (исполнение)	Земля	Самоотдача
Чжэнь возбуждение (падение)	Гром	Подвижность
Кань падение (погружение)	Вода	Опасность
Гэнь остановка (пребывание)	Гора	Незыблемость
Сунь (уточнение)	Ветер (дерево)	Подвижность
Ли упор, сочетание (сцепление)	Огонь	Ясность
Дуй радость (разрешение)	Озеро	Радость

Как видно из таблицы, две начальные триграммы состоят: первая — только из сплошных, вторая — только из прерывистых линий и являют собой соответственно символы «неба» (три *яна*) и «земли» (три *иня*), представляющие космические положительное и отрицательное начала, во взаимодействии и взаимопреодолении которых рождаются все «десять тысяч вещей» (все сущее).

«Ицзин» был своего рода «священным писанием» для культуры Китая, уподоблявшимся значению Библии для западной культуры. «Книга перемен» оказала огромное влияние на всю культуру Китая, на развитие философии, религии, естественных наук, литературы, искусства.

Исходя из основной идеи «Книги перемен» об изменчивости, неизвестные авторы философского сочинения середины I тыс. до н. э. «Сицы чжуань», комментируя «Ицзин», развивали мысль о движении как неотъемлемом свойстве объективного

мира и толковали кардинальное ицзиновское понятие *тайцзи* («великий предел») как первоматерию — некую изначально двойственную сущность — аналог *дао*, порождающую двоицу образов — противоположные субстанциональные силы *ян* и *инь* и восемь триграмм. Авторы трактата защищали положение о целостности мира, включающей в себя и человека, согласно которому он должен жить сообразно законам природы, следуя естественности неба и земли, составляя с ними «триединство мира».

Ранние натурфилософские идеи и космогонические представления, в частности положения о *тайцзи*, силах-стихиях *ян* и *инь* и *дао*, вели начало от мифов о происхождении мира, где они выступали природными духами. В одном из них духи Инь и Ян рождались из бесформенного первобытного хаоса и приступали к упорядочению Вселенной: дух Ян брал на себя Небо, дух Инь — Землю. Совместными усилиями они создали людей и привели мир в состояние гармонии. Интересен в этом отношении южнокитайский космогонический миф о первочеловеке — предке Паньгу, вылупившемся из космического яйца, которое он расколол молотком надвое, в результате чего все легкое и чистое поднялось и образовало небо, а все тяжелое и грязное опустилось и образовало землю. Из тела умершего Паньгу возник мир, из очей — солнце и луна, из кожи и нательных волос — деревья и травы, из зубов и костей — металлы и камни, из пота — дождь и роса, из блеска глаз — молнии, из голоса — гром, из вздоха — ветер и облака, из усов и волос на голове — созвездия. Люди произошли из паразитов на теле Паньгу. Здесь присутствуют две идеи генетической направленности общекосмического творения. Согласно одной, первопредки порождают других первопредков и вещи природы, как это свойственно мышлению начала эпохи родового строя. Согласно другой — материальные стихии космически порождают первопредков. Вторая модель присутствует в триграммах-стихиях «Книги перемен», где читаем: «Первопредки выходят (рождаются) из *чжэнь* (Грома). (Все вместе) собираются на *сюнь* (Ветре). Видом проявляются в *ли* (Огне). Спускаются служить /по делам/ на *кунь* (Землю). Разряжаются семенем /ведут речи(?)/ в *дуй* (Водоеме). Сражаются на *цянь* (Небе). Трудятся в *кань* (Воде). Окончательно договариваются на *гэнь* (Горе)». В этом полном наборе восьми триграмм выявляется

аналогия процессов порождения и функционирования вещей и «ди» — первопредков, свидетельствующая в пользу вещного понимания первопредков древними китайцами и мировоззренческом превосходстве над ними материальных стихий, космически их порождающих. На этом новом этапе развития самосознания древних китайцев закладываются мировоззренческие истоки философско-материалистического стихийно-элементарного видения мира, а возможно, и зародыши атеистических представлений.

В первых древнекитайских натурфилософских учениях субстанциальные начала выступают уже не как духи и первопредки, но как та или иная форма вещества: вода, огонь, ветер, земля и пр., а *дао*, *тайцзи*, *инь* и *ян* — представляют собой уже демифологизированные образы, находящиеся на грани образования понятий.

Вместе с тем ранние естественнонаучные представления складывались и развивались в противоборстве с мифологическим сознанием, под влиянием которого натурфилософские понятия осмысливались и в религиозно-идеалистическом духе. «Небо (Бог) создало пять первоначал», — постулируется в памятнике середины I тыс. до н. э. «Цзочжуани». Как безличный мировой космический и нравственный закон выступает в ряде позднечжоуских мировоззренческих построений и *дао*.

Развитие спекулятивного мышления и формирование абстрактных представлений уже на самой ранней стадии привело к возникновению категории *ци*, появляющейся уже в «Сицычжуани». Как одно из начальных мировоззренческих понятий ци появилось раньше теории «элементов». В качестве первовещества материи оно противостояло божественному сотворению вещей. Будучи связано с предметным представлением о «воздухе» (как полагает целый ряд ученых), оно уже утратило конкретность единичного явления и превратилось в субстанцию. В древнекитайских наивно-материалистических учениях *ци* выступает как единый общемировой субстрат, материальная первооснова мира, первоматерия, чистая и легкая часть которой, воспаряясь, образует небо, а тяжелая и мутная часть, опускаясь, создает землю. Как сущность вещей *ци* содержит в себе противоречие: сгущение ее образует женские частицы *иньци*, а заряжение — мужские частицы *янци*, взаимодействие этих противоположных начал порождает «пять эле-

ментов», а они — все сущее. Уже в «Книге перемен» прослеживается идея органической связи Дао с понятием противоположности *инь* и *ян*: «Взаимодействие *инь* и *ян* и есть *дао*».

Развитие понятий «пяти элементов» (усин), *инь*, *ян*, *ци* и *дао* заложили основу категориальной системы древнекитайских философских учений. В них на первое место выступают *инь* и *ян*, осмысленные как диалектическая абстрактная всеобщность в выражении любых противоположностей. Так, *инь* и *ян* в «Ицзине» — это и эстетические цветовые противоположности (черного и белого; синего и желтого), и математические противоположности (единицы и двойки, девятки и шестерки), и смысловые противоположности (утверждения и отрицания). Каждая из восьми дуально-противоположных триграмм «Ицзина» символизирует сторону света в ее плоскостном, пространственном и временно́м ракурсе. Восемь триграмм выступают как живые материальные стихии и категории природного бытия. Их построение образует плоскостную и объемную генетическую спираль. Каждая из восьми триграмм спирали как бы занимает одну из восьми вершин куба Поднебесной, построенного на плоскостях неба и земли, — в трактовке А. Е. Лукьянова — грани куба, сходящиеся по три в каждой вершине, являются линиями триграмм: так воплощаются в этой модели 64 гексаграммы-триграммы «Ицзина».

Генетическая определенность духа материей в ранних натурфилософских воззрениях древних китайцев закладывала основы материалистической тенденции развития философской мысли эпохи Чжаньго.

Обострение в середине I тысячелетия классовых противоречий выразилось в напряженной борьбе идеологических течений и школ. В эту эпоху происходит культурное сближение царств Древнего Китая, чему в значительной мере способствовало повсеместное распространение универсальной древнекитайской иероглифической письменности. В лингвистическом отношении население Древнего Китая представляло собой конгломерат этнокультурных общностей, говорящих не только на разных диалектах древнекитайского языка[2], но и на языках, неродственных древнекитайскому. Особенно был ощутим языковой барьер между «срединными» царствами Великой

[2] Знаки этого письма хотя и различались по локальным вариантам, но не настолько, чтобы не быть понятыми везде.

китайской равнины и южным крупнейшим государством Чу, обладавшем своеобразной древней высокой культурой. В этих условиях специфическая древнекитайская иероглифическая письменность, которая благодаря отсутствию в ней прямой связи между чтением и графическим начертанием могла быть, по существу, использована носителями любого языка. В связи с этим она оказалась важнейшим цивилизационным фактором, способствующим культурной и политической интеграции разноязычных царств Древнего Китая. Это, конечно, не могло не создавать у коренного древнекитайского этноса *хуася* возвышенных представлений о своей особой культуртрегерской миссии.

Стандартизированный древнекитайский язык письменных памятников эпохи Чжаньго не совпадал ни с одним из разговорных языков того времени, а являлся наддиалектным языком, грамматически и лексически основанным на диалектах центральных государств Среднекитайской равнины, культурное единство которых определялось теперь со всей очевидностью. Этот язык получил в науке название «классического китайского языка». Во времена Чжаньго грамотность охватывала весьма широкие слои населения и считалась обязательным признаком образованности, престижности. Показательно, что в это время царские указы не просто оглашались, но записывались на скрижалях и выставлялись у городских ворот для публичного ознакомления.

Перемещения огромных людских масс в ходе непрерывных войн и особенно массовые переселения, вызванные колонизаторской политикой «сильнейших» царств, вели к постепенному смешению и нивелированию диалектных особенностей, в связи с чем в период Чжаньго в ареале формирования древнекитайской общности *хуася* начал складываться общий для них устный древнекитайский язык, точнее, данные обстоятельства форсировали языковой процесс, вызванный фактом складывания этого этноса.

Все это открывало большие возможности для расширения и интенсификации разносторонних культурных контактов и активного обмена идеями, быстрого распространения философских учений частных школ, этико-политических концепций странствующих мудрецов, шедевров поэтического творчества и прочих духовных достижений.

С общим прогрессом, достигнутым в разделении труда, в частности с высоким уровнем отделения умственного труда от физического, органически связано возникновение в этот период своего рода интеллигенции — переходящих из царства в царство странствующих проповедников и бродячих мудрецов, происходивших из самых разных общественных слоев (даже из рабов). Их часто называли *ши* — «ученые мужи» или *сеши* — «странствующие ученые проповедники». Ни с каким определенным социальным статусом они связаны не были. Традиция донесла о них легенды как о добродетельных поборниках справедливости, поднявшихся из безвестности до высокого положения государевых советников. Эта «духовная элита», вырвавшаяся за рамки интересов отдельных царств, знаменовала собой появление в обществе совершенно новых духовных сил, вызванных к жизни развитием индивидуально-личностного начала, своего рода «профессиональных интеллектуалов». Наиболее удачливые из *ши* преуспевали в политической карьере и, случалось, решали даже судьбы царств. Но, как правило, это были именно странствующие, бродячие философы, «рассуждающие гости» у меценатствующих правителей и знатных домов. Они участвовали в идейных диспутах, в том числе в знаменитой «академии» Цзися, о которой упоминалось выше, а также имели непосредственное отношение к созданию идеологических течений и выработке в общественном сознании представления о единой культурной общности Поднебесной.

В ту переломно-кризисную эпоху вопросы управления, взаимоотношений между государством и различными классами и сословиями, проблемы нравственной природы человека становятся доминирующими в философских учениях. У многих мыслителей эпохи Чжаньго социальная и духовно-психологическая, этико-политическая и военная тематика оттесняет на второй план онтологию и гносеологию.

Именно в это «осевое время» в Древнем Китае возникают собственно философские учения, складываются целые идеологические системы. Важнейшие из них — древнее конфуцианство, философский даосизм, моизм и легизм — оказали огромное влияние на последующее развитие духовной мысли Китая. Конфуцианству и даосизму выпала особая судьба. Им, оспаривая и дополняя друг друга, суждено было формировать китайскую культуру на протяжении нескольких столетий.

Конфуцианство возникло на рубеже VI—V в. до н. э. Его основоположником и проповедником считается «странствующий ученый» Конфуций (561—479 гг. до н. э.), впоследствии обожествленный, по одним данным — безродный сирота, по другим — отпрыск обедневшего аристократического рода, выходец из шаньдунского древнего, но в эту эпоху совсем незаметного царства Лу. Государственный культ Конфуция с официальным ритуалом жертвоприношений, учрежденный в древнекитайской империи Хань в 59 г. н. э., просуществовал в Китае вплоть до 1923 г. как общегосударственный.

Конфуций (Кунцзы — Учитель Кун) излагал свою доктрину изустно, в форме диалогического собеседования. Изречения Учителя были записаны его учениками и затем сведены учениками его учеников в трактат «Луньюй» («Беседы и суждения»), являвшийся на протяжении веков своего рода катехизисом конфуцианства. До начала XX в. он составлял основу начального обучения во всех китайских школах, где от учащихся требовалось его зазубривания наизусть. Официальная традиция связывает с именем Конфуция исключительный пиетет в Китае к грамотности, «книжной учености», оставляя за ним славу «Премудрого Первоучителя». По преданию, Конфуций впервые в Китае открыл частную школу, где преподавал за плату. «Я принимаю на учебу всех, кто имеет желание учиться и принесет (как плату за обучение) связку сушеного мяса», — зазывал Конфуций. Кажется, Учитель Кун был единственный, кто брал в те времена «плату» за частное обучение и наставление в своей премудрости. Конфуций обучал чтению и письму, толкованию древних книг и преданий, усвоению чжоуских обрядов, но главным предметом в его школе было преподавание норм морального поведения, методов нравственного «самоусовершенствования благородного мужа» и подражание образцам прошлого. В школе Конфуция преобладала практическая философия, связанная с проблемами нравственности и государственного управления. В основном мировоззренческом вопросе Конфуциий уделял главное внимание не проблемам бытия (которые игнорировал, видимо, специально), а человеку и человеческому обществу. Доктрина Конфуция носила характер этико-философского и морально-политического учения.

Впоследствии конфуцианцы создали свою огромную каноническую литературу, в которую были включены будто бы

отредактированные Конфуцием «Шицзин» — «Книга песен» (Свод древнего фольклора), «Шуцзин» — «Книга преданий» (Свод исторических преданий), своего рода «священная история», составленная в процессе историзации мифологического наследия, а также луская летопись «Вёсны и осени» («Чуньцю»). Последняя была якобы написана самим Конфуцием.

На протяжении последующей истории Древнего Китая конфуцианство претерпело существенные изменения. Из религиозно окрашенного, но преимущественно политико-социально-этического учения, оно постепенно трансформировалось в сторону философско-теологической системы и развития в нем черт догматической религии, пока восточноханьское конфуцианство не заявило в самом конце древности своих претензий на роль мировой религии (по данным трактата «Бохутун»), хотя им и не суждено было осуществиться.

Древнее конфуцианство, точнее сказать «раннее», в целом поражает своей архаичностью и прежде всего огромной ролью культа предков, включавшего в себя и объекты тотемического характера. Чрезвычайно сильными оставались в нем пережитки мифологического и социоантропоморфического сознания — с характерной для него концепцией природы — космоса и социума и неотделенностью физического от морального. Представление о прямой зависимости природных явлений от добродетельного поведения правителя и от морально-этического и нравственно-политического состояния общества пронизывают всю мировоззренческую систему древнего конфуцианства, построенную по модели «Небо — Земля — Человек», с присущим ей гомоморфизмом макро- и микрокосма.

С самого начала конфуцианство восприняло традиционные раннечжоуские теистические представления о Небе как высшем божестве, о Небесном Предопределении (Велении Неба-Тяньмин) и правителе как Сыне Неба и Его наместнике на Земле. Развивая веру в сверхъестественную силу Неба, оно проповедовало учение о сознательной небесной воле и сакраментальном характере власти земного правителя.

По конфуцианскому учению, общественное и государственное устройство, так же как и структура мира, вечны и неизменны, каждый должен занимать и в государстве, и в обществе, и в потустороннем мире свое, строго определенное место. Самим Небом (Небесной Судьбой) предопределено

деление людей на «управляющих» — «благородных мужей» (*цзюньцзы*), «способных к нравственному самоусовершенствованию» (к ним Конфуций относил лишь аристократов по рождению) и «управляемых» — «низкий люд» (*сяоминь*), аморальный и глупый по природе, которому предначертано свыше Небом «заниматься физическим трудом», «кормить и обслуживать» правящую элиту и, конечно, «благородных» *цзюньцзы*. Таким образом, социальное неравенство выводилось конфуцианством прямым путем из природного неравенства. Конфуцианство требовало неукоснительного соблюдения правил религиозного ритуала и строжайшего социально-иерархического подчинения: «низший», «нижестоящий» беспрекословно повинуется «высшему», «вышестоящему», «младший» (по роду, по положению) — «старшему». Кредо Конфуция: «правитель должен быть правителем, отец — отцом, сын — сыном».

По учению Конфуция, толкователем Веления Неба мог выступать только Сын Неба (Тяньцзы) в лице чжоуского вана — верховного жреца Неба. Однако эту прерогативу фактически присвоил себе и сам Учитель Кун. «В пятьдесят лет я постиг Веление Неба», — возвещал он. Познав Веление Неба, Конфуций должен был, естественно, начать проповедовать как пророк. «Я передаю, а не создаю», — не переставал повторять он в проповедях своим ученикам. «Трижды трепет», страх перед божественным Велением Небес (Волей Неба) Конфуций возводил в важнейшую добродетель «благородного мужа» (*цзюньцзы*). Согласно учению Конфуция, государственное управление должно было осуществляться путем соблюдения древних чжоуских ритуалов, что, в сущности, означало возврат к архаическим патриархальным порядкам, когда традиция принималась безоговорочно, ибо убеждал лишь коллективный опыт, воплощенный в обрядности и деяниях предков.

Конфуций был решительным противником введения писаного права, призывая к возрождению и сохранению традиционных нормоотношений обычного права и методов управления, существовавших в глубокой древности. Его общественным и политическим идеалом была династия Западная Чжоу. Известны выступления Конфуция против законов в царстве Цзинь в 513 г. до н. э., в частности против сановника Цзы Чаня, кодифицировавшего уголовное право в царстве Чжэн в 526 г. до н. э. По традиции Конфуцию приписывается казнь санов-

ника Шао Чжэнмао, о котором известно, что он отстаивал «управление на основе писаного закона» в царстве Лу, когда там судебным чиновником был Конфуций. Он был глашатаем наследственной аристократии, и противодействие конфуцианцев кодификации права диктовалось прежде всего ее интересами и ее освященными традицией привилегиями.

Обосновывая богоизбранность наследственной аристократии и признавая за ней исключительное право на культ предков (своего рода идеал меритократии), учение Конфуция отлучало от культа предков простолюдинов, как оно отлучало их и от основной конфуцианской добродетели жэнь — «гуманности» («человеколюбия»), признавая ее присущей только аристократии в лице *цзюньцзы*.

Соблюдение конфуцианских заповедей при жизни должно было гарантировать «благородному мужу» (*цзюньцзы*) достойное место в загробном мире — в строгом соответствии с прижизненными привилегиями и общественным рангом (административно фиксируемым социальным статусом) покойного. Причем посмертная слава предков сулила возвышение в жизненном «служебном» пути их потомкам, а «служебная карьера» потомков, в свою очередь, отражалась на посмертном положении их предков. Отсюда следовало наставление строжайше блюсти похоронную обрядность, особенно во всем, что касается жертвоприношений предкам.

Конфуций настаивал на столь истовом соблюдении заупокойного ритуала, что ему приписывается изречение: «Негуманно заменять человеческие жертвы куклами и чучелами». Хотя данное изречение (само по себе трудное для понимания его смысла) трактуется и прямо противоположным образом, как предостережение Конфуция против принесения человеческих жертв при похоронах, сама полемика современников по данному «вопросу» весьма показательна.

После смерти Конфуция в его учении образовалось восемь толков, среди которых выделились как основные две школы: школа Мэнцзы и школа Сюньцзы.

Мэнцзы (372—289гг. до н. э.) разрабатывал религиозно-философские проблемы конфуцианства, пытаясь теоретически обосновать постулат о Велении Неба (Тяньмин), осуществляемом через мудрое «гуманное правление» (*жэньчжи*)

высоконравственного совершенномудрого государя. Основу «гуманного правления», по Мэнцзы, составляло неукоснительное следование традиции, не допускающее ни малейшего отступления от заветов обожествленных предков — идеальных правителей «золотого века» во главе с Первопредком Яо и Первопредком Юем — мифическими персонажами исторической традиции.

В своем учении Мэнцзы ввел жертвоприношения и отправление религиозного ритуала в систему государственного управления. Он придавал огромное значение культу предков как неотъемлемой части «гуманного правления».

Если Конфуций проповедовал врожденность истинного доэмпирического «высшего знания» у «совершенномудрых» царей древности, а в идеале — и у современных правителей, что было шагом к обожествлению особы государя, то Мэнцзы пошел дальше, признавая сверхъестественные личные качества и у «благородного мужа» (*цзюньцзы*). «Благородный муж везде, где он появляется, оставляет свое благотворное влияние; все, на чем останавливается его внимание, приобретает чудесную силу, и наравне с Небом и Землей повсюду он оказывает свое воздействие», — заявлял Мэнцзы. Провозглашенный Конфуцием принцип «самоусовершенствования», исходящий из выдвинутого им понятия *жэнь* как высшей добродетели, не распространялся на занимающихся физическим трудом простолюдинов, не обладающих «гуманностью» (*жэнь*) и неспособных к разумному познанию. Отсюда Мэнцзы делал вывод: «Рассуждать о высоких вещах, занимая низкое положение, есть преступление». В конфуцианском учении монополия на знание безраздельно принадлежит «благородным мужам». Только *цзюньцзы* «напрягают свой ум», только *цзюньцзы* присущи «гуманность» (*жэнь*), мудрость и справедливость, только *цзюньцзы* владеют искусством «управления», в отличие от *сяоминь*, которые только и могут и должны «напрягать свои мускулы».

Согласно учению Мэнцзы, занимающимся умственной деятельностью «благородным мужам» Велением Неба предначертано господствовать над остальной неразумной массой, ибо «народ по природе глуп», и его предназначенье в известном смысле даже «почетное», напоминающее культовые обя-

занности[3], состоит в том, чтобы содержать своим трудом аристократию духа во главе с мудрым и добродетельным Сыном Неба — божественным избранником. Однако идея Мэнцзы об общественной необходимости отделения умственного труда от труда физического при всей ее откровенной классовой направленности выражала своего рода попытку научного объяснения разделения труда как общественного устройства.

Отголоском пережитков общинной демократии была идеализация философом древней системы *цзинтянь* — уравнительного землепользования патриархальной родственно-семейной общины. Вместе с тем призыв Мэнцзы к возврату системы *цзинтянь* отражал стремление потомственной аристократии обратить в свою пользу традиционные обычаи общинной взаимопомощи и совместной обработки «общественных полей». Для Мэнцзы характерно подчеркивание роли народа и противопоставление его правителю. Мэнцзы провозглашал народ основой государства, стремясь завоевать его расположение и вместе с тем предотвратить или свести до минимума нависающую угрозу возмущений низов. Эта задача, поднятая на щит конфуцианской «патриархальной теорией» происхождения государства, четко выражена в следующем положении «Луньюй»: «Редко случается, чтобы почтительный сын восставал против вышестоящих, но никогда не бывает, чтобы поднял смуту тот, кто не помышляет о возмущении против старших».

В обстановке накала внешне- и внутриполитической борьбы, в целях укрепления власти царствующих домов и морального подавления недовольства низов Мэнцзы выдвинул концепцию Гэмин — Кары Неба (Изменения Веления Неба, Отмены Небесного Мандата), пытаясь оправдать религиозной идеей воздаяния насильственную смену власти, как якобы произведенную только и исключительно «свыше», но ни в коем случае не «снизу».

Доктрина «гэмин» признавала допустимым свержение власти в том случае, если речь шла о неугодном Небу недобродетельном монархе, требуя на это высшей божественной

[3] Истоки этой «культовой обязанности» прослеживаются в древней обрядности, требующей от первобытного коллектива обязательного разделения трапез, «соуслаждения» с богами — обожествленными предками.

санкции, причем при обязательном условии предварительного лишения этого правителя (в силу своей безнравственности уже не защищенного «Божьей благодатью») ореола «бессмертного святого». В сакрально-этическом смысле это означало уподобление его «простому смертному» (т. е. тому самому *сяоминь*, о котором Конфуций говорил, что среди *сяоминь* «не бывает обладающих гуманностью») и тем самым отлучало от «царственности» еще до фактического свержения с престола. С этих социально-политических позиций Мэнцзы интерпретировал исторические предания «Шуцзина». Так, отвечая на вопрос, кем был убит последний шанский правитель Чжоу Синь (образец порочного, негуманного правителя в конфуцианской историографии) и возможно ли вообще, чтобы подданный лишил жизни государя, Мэнцзы недвусмысленно говорил: «Я слышал, что убили человека по имени Чжоу (Синь), но не слышал, чтобы убили государя».

В доктрине «гэмин» нашли свое переосмысление архаические культовые представления, связанные с древнейшим магическим обрядом «убиения» негодного вождя, утерявшего мужскую силу и неспособного обеспечить стране плодородие и благополучие. Обряд ритуального убиения вождя/царя отображен, в частности, в «Шаньхайцзине», фиксирующем мифологическую традицию. Аналогичный обряд символически совершался по случаю стихийных бедствий и в эпоху древнекитайской империи Хань.

Конфуцианство, отстаивающее аристократическую концепцию правления, оправдывало общественное неравенство, стояло на страже единовластия как единственно угодной Небу формы государственного управления. «Как на Небе не может быть двух солнц, так и у народа не может быть двух правителей», — провозглашал Мэнцзы, ссылаясь на авторитет Конфуция. Учение Конфуция и Мэнцзы о «Гуманном правлении» объективно было направлено на укрепление общинно-патриархальных традиций раннеклассового общества и обоснование (утверждение) права потомственной аристократии на политическое господство, возведенное к Воле Неба, которое она уже утрачивала — его у нее уже оспаривала новоявленная, в том числе и имущественная, знать.

Сословно-классовая аристократическая мораль раннего конфуцианства ярко проявилась в учении Сюньцзы (313—328 гг.

до н. э.) о ритуале «ли», занимающем центральное место в его доктрине. Ритуал, объединяющий в себе этические, политические и правовые нормы, выступает в его концепции высшей формой различий между богатыми и бедными, знатными и незнатными, «теми, кто наверху» и «теми, кто внизу». Господство одних над другими, благополучие «гуманного» добродетельного меньшинства «управляющих» за счет тяжкого физического труда большинства «управляемых» Сюньцзы объявлял извечным, естественным состоянием человеческого общества. Он утверждал, что социальное и имущественное неравенство коренится в самой природе человека и требовал неукоснительного соблюдения сословных различий между знатью и простым народом во всем: «в почитании и презрении», «в бедности и богатстве». Подобно Платону (в его «Законах»), Сюньцзы видел в разделении труда важный принцип государственного устройства. Он утверждал: «Путь к обеспечению достатка в Поднебесной состоит в понимании необходимости разделения обязанностей ... Земледелец должен быть земледельцем, служилый — служилым, ремесленник — ремесленником, торговец — торговцем... Один человек не может быть искусен во многих ремеслах... Разделение обязанностей — источник великой пользы для Поднебесной». При этом принцип разделения труда служил у Сюньцзы оправданием незыблемости деления общества на «высших» — способную к самоусовершенствованию элиту общества, которой подобает господствовать, и «низших» — трудовую массу, лишенную способности рассуждать и стремящуюся лишь к голой выгоде. «То, что один человек знатен, а другой — низок... это составляет единую для всех основу», — заявлял Сюньцзы.

В отличие от Конфуция, относившемуся в целом отрицательно к кодифицированному законодательству и противопоставлявшего закону нравственность, Сюньцзы признавал необходимость писаных законов в государстве, но требовал их применения прежде всего по отношению к простонародью. Он считал, что управление при помощи законов должно включать в себя как «строгие наказания», так и «поощрение наградами», а среди высших поощрительных мер называл пожалование рабов и денег. Однако, отстаивая необходимость закона, Сюньцзы ограничивал сферу его действия, Философ провозглашал постулат: «Закон для народа, ритуал — для аристократии»,

делая аристократию, по сути, неподсудной закону. Эта апология сословного неравенства была возведена в догму конфуцианской канонической «Книгой обрядов» («Ли цзи»), где предписывалось: «Наказания не поднимаются до высокопоставленных, ритуал не опускается до простолюдинов». Культовая обрядность в конфуцианском учении о ритуале превращалась в важный инструмент государственной власти.

Если последователи школы Мэнцзы отстаивали тезис «человек по природе своей добр», то Сюньцзы и его последователи утверждали постулат об изначально злой природе человека, но и те и другие одинаково руководствовались учением Конфуция о наличии этически врожденных качеств у человека. Сторонники школы Сюньцзы и других конфуцианских школ по-разному подходили к решению проблем морали и государственного управления. Так, одни из них, вслед за Конфуцием, полностью отрицали необходимость законов, другие, вслед за Сюньцзы, признавали их безусловную важность в государстве. Однако при всем, иногда значительном, расхождении теоретических установок и практических рекомендаций эти направления сходились в основном, важнейшем вопросе о ритуале, которому все они придавали первостепенное мировоззренческое значение, требуя неукоснительного соблюдения обрядности и строжайшего порядка жертвоприношений Небу, духам Земли и высоким предкам. Отношение к ритуалу определило и аристократический, по своей сути, характер всех раннеконфуцианских школ, несмотря на то что учение Сюньцзы, в частности, выражало интересы не только и даже не столько потомственной, сколько определенной части служилой знати, приспособившейся к изменившейся к тому времени социальной и идейно-политической обстановке в обществе. Эта способность лавирования и внутренней переориентации, при сохранении концептуальной основы учения, оказалась одной из глубоких причин исключительной жизнеспособности конфуцианства в дальнейшем. Знаменитая фраза Конфуция «Я не создаю, а передаю» стала основополагающей для теории и практики ортодоксального конфуцианства, противящегося новому, осуждающему всякий намек на свободомыслие. Конфуцианство, проводившее идеи о независимости знания от практической деятельности, стало препятствием на пути развития естественных и прикладных наук.

Пренебрежительное отношение к ним Конфуция, считавшего наиважнейшим долгом «благородного мужа» нравственное усовершенствование, сводящееся в конечном счете к освоению сложного ритуала взаимоотношений между «высшими» и «низшими», сыграло не последнюю роль в том, что естествознание не признавалось достойным общественного и государственного внимания и поддержки в Древнем Китае. Даже Сюньцзы, представлявший критическое направление в конфуцианстве и уделявший внимание не только этическим, но и экономическим вопросам, объявлял напрасной тратой времени и сил естественнонаучные наблюдения, заявляя, что «ремесленник и без знаний мастерство знает». Эта позиция неглижирования негуманитарных знаний, характерная для правящей конфуцианской элиты (а таковой она со временем стала), оказалась серьезным тормозом на пути развития естествознания и материалистических взглядов в китайской философии.

Конфуцианство с его пиететом в отношении древних традиций и заветов предков должно было иметь достаточно широкую социальную базу в обществе, в котором еще не были изжиты глубокие пережитки религиозно-мифологических представлений.

В условиях, когда древняя архаическая религия с ее безразличием к этической проблематике постепенно утрачивала свой общинный характер, перед правящим классом вставала идеологическая задача освящения существующего государственного и общественного строя. Выполнение этой задачи взяло на себя раннее конфуцианство, создавшее философское учение этического характера, что предельно ярко проявилось в важнейшем понятии этого учения — категории *ли*, означавшем «завизированный ритуал». Как уже отмечалось выше, в результате дальнейшей трансформации конфуцианской доктрины произошло постепенное оформление конфуцианства в качестве официальной государственной идеологии, но это произошло уже на следующем этапе исторического развития Древнего Китая в империи Хань.

Почти одновременно с учением Конфуция в Древнем Китае возникают даосские концепции. Даосизм находился в крайней оппозиции к конфуцианству. Его возникновение традиция связывает с именем Лаоцзы — легендарного мудреца из царства Чу, будто бы старшего современника Конфуция.

О якобы имевшей место личной встрече мудрецов сохранилось немало преданий, зафиксированных в письменных памятниках эпохи Чжаньго, сама эта «встреча» зафиксирована на ханьском каменном рельефе. Лаоцзы считается автором натурфилософского трактата «Даодэцзин» («Книга о дао и дэ»), записанного, по-видимому, не ранее IV—III вв. до н. э. Из среды даосов вышли философы, отличающиеся яркой индивидуальностью мышления В отличие от метафизического в целом конфуцианства даосское мировоззрение проникнуто чертами стихийно-диалектического мышления. Основная категория даосской философии «дао» (*путь*) трактовалась как Путь природы, естественность и объективность закона, «Мать всех вещей» («Даодэцзин»). Даосское мировоззрение отмечено яркими чертами экологической мудрости.

Социальным идеалом древнего даосизма был возврат к «естественному человеку», первобытной простоте и внутриобщинному равенству — «золотому веку» даосской утопии. Даосы резко порицали угнетение собственных сограждан, но не брали под защиту раба, полагая рабство естественным состоянием, атрибутом общества. Они решительно осуждали войны, выступали против богатства и роскоши знати, непомерных поборов властей, доводящих народ до нищеты, бичевали жестокость правителей, самочинство знати. Дао совершенномудрого — «деяние без насилия» — постоянный рефрен «Даодэцзина». Лаоцзы выдвинул теорию «недеяния» (*увэй*), понимая под «деянием» «нарушение естественности вещей». С одной стороны, эта теория в социологическом плане была направлена на то, чтобы как-то ограничить произвол властей предержащих, а с другой — проповедовала «неактивность», как принцип жизни, призывая следовать *дао* — естественному ходу вещей.

Древний даосизм признавал объективность мира, его адепты выступали против обожествления неба, отрицали сознательную Небесную Волю. Даосы учили, что небо, так же, как и земля, часть природы. Они отвергали конфуцианское понимание категории дао, как божественного пути царей-первопредков. Однако существования богов даосские мыслители не отрицали, считая их порождением *дао*, но полагали, что их влияние на людей устраняется соблюдением «естественности» (*цзыжань*). Даосские мыслители Сун Цзянь, Инь

Вэнь, Чжуанцзы не разделяли господствующих теологических представлений, низводили богов к природным стихиям, объявляя их одной из форм существования материи. В представлении даосов мир состоит из мельчайших неделимых частиц *ци* и находится в постоянном состоянии изменения, где все переходит в свою противоположность: «Неполное становится полным, кривое — прямым, пустое — наполненным, ветхое — новым» («Даодэцзин»). Потому-то человек и должен предоставить вещам спонтанно развиваться самим по себе, естественным образом. Учение древних даосов о *ци* было более сложным, чем представления древнегреческих атомистов Левкиппа и Демокрита.

Согласно учению даосов, *дао*, будучи непознаваемым до конца, материализуется в *дэ* — его обнаружении в мире явлений. Дэ представало в даосской философии как гносеологическая категория атрибутов всех вещей, а не как этическое понятие (благая сакральная сила), каковым оно выступает в конфуцианских этико-философских теориях. Даосы категорически отрицали культ предков, выступали против жертвоприношений небу, земле, рекам, горам, радуге и другим обожествляемым явлениям природы.

Философские идеи древнего даосизма нашли яркое отражение в мировоззрении выдающегося философа Древнего Китая Лецзы (V—IV вв. до н. э.) и великого писателя Чжуанцзы (369—286 гг. до н. э.).

Лецзы, по прозвищу «Ле Защита разбойников» (Ле Юйкоу), был родом из царства Чжэн. Кроме того, что он вышел из среды простых ремесленников, сколько-нибудь подробных сведений о нем не сохранилось. Трактат, названный его именем, дошел в поздней записи III—IV вв. н. э., однако, по мнению ученых, в нем в целом достоверно изложены взгляды Лецзы. Натурфилософское учение Лецзы отличалось материалистической направленностью и яркими чертами диалектического мышления. Мыслитель трактовал категорию «естественности» (*дао*) как «вечное самодвижение материи»: «[Вещи] сами рождаются, сами развиваются, сами формируются, сами окрашиваются, сами познают, сами усиливаются, сами истощаются, сами исчезают. Неверно говорить, будто кто-то намеренно порождает, развивает, формирует, окрашивает, дает познание, силу, вызывает истощение и исчезновение».

Свои философские положения Лецзы развивал в притчах. В притче о глупом цисце Лецзы утверждал представление о небе как «скоплении воздуха», о земле,как «скоплении твердого вещества», развивал наивно-материалистическую космогоническую концепцию о вечности и бесконечности Вселенной, о множественности миров, из которых одним является земной мир.

«Некий цисец не мог ни есть, ни спать, опасался, что небо обрушится, земля развалится и ему негде будет жить», — так начинает Лецзы свою притчу «О глупом цисце» и продолжает:

Знающий человек стал ему объяснять:

— «Зачем опасаешься, что обрушится небо? Ведь небо — скопление воздуха, нет места без воздуха. Ты зеваешь, дышишь и действуешь все дни в этом небе».

Тогда цисец спросил:

— «Если небо действительно скопление воздуха, то разве не должны упасть солнце, луна, планеты и звезды?

Солнце, луна, планеты и звезды — это [та частьэ скопления воздуха, которая блестит. Пускай бы даже и упали, никому бы не причинили вреда».

Диалог продолжался:

«А если земля развалится?

Зачем опасаться, что земля развалится? Ведь земля — это скопление твердого [тела]. Ты стоишь, ходишь и все дни действуешь на земле».

«Успокоенный цисец очень обрадовался, а объяснявший ему, также успокоенный, очень обрадовался.

Услышал об этом учитель Высокий Тростник, усмехнулся и сказал:

— Радуга простая и двойная, облака и туман, ветер и дождь ... — эти скопления воздуха образуют небо. Горы и холмы, реки и моря, металлы и камни ... — эти скопления формы [тел] образуют землю. Разве познавший, что [небо] — скопление воздуха, познавший, что [земля] — скопление твердых [тел], скажет, что [они] не разрушатся? Ведь в пространстве небо и земля — вещи очень мелкие, [хотя] самое крупное в них (в небе и земле) бесконечно, неисчерпаемо. Это очевидно. Трудно [их] измерить, трудно изучить. Это очевидно. Опасность их разрушения [относится] действительно к слишком далекому будущему, но слова о том, что они [никогда] не разру-

шатся, тоже неверны. Поскольку небо и земля не могут не разрушиться, [они обязательно] разрушатся. Разве не будет опасности, когда придет время их разрушения?

Услышал об этом учитель Лецзы, усмехнулся и сказал:

— Говорящие, что небо и земля разрушатся, ошибаются; говорящие, что небо и земля не разрушатся — тоже ошибаются. Разрушатся или нет, я не могу знать. Хотя одни [утверждают] первое, а другие — второе, но ведь живые не знают, что такое мертвые, а мертвые не знают, что такое живые... Что нам тревожиться, разрушатся [небо и земля когда-либо] или нет!».

В этой и других притчах Лецзы отвергал идею сверхъестественного творения и божественной Небесной воли. Конфуцианскую телеологию философ развенчивал в притче о сынишке Дубильщика из цискского царства:

«Циский царь Тянь угощал при своем дворе тысячу гостей ... Посмотрев на пирующих, он воскликнул: “Как великодушно и щедро Небо к человеку! Для нас оно размножает злаки, плодит рыб и птиц!” Все гости согласились с ним ... Но двенадцатилетний сын Дубильщика вышел вперед и сказал: “Так ли говоришь, царь? Небо и земля порождают тысячу существ так же, как и нас. Среди их созданий нет ни благородных, ни ничтожных. Одни властвуют над другими только лишь потому, что больше, сильнее, умнее их. Одни пожирают других, то не потому, что те рождены быть съеденными. Разве небо создает вещи на потребу человеку? Нет, человек сам выбирает их себе в пищу. Комары и москиты, впиваясь [в тело человека], сосут его кровь, тигры и волки пожирают его. Неужели же небо породило человека для того, чтобы комары и москиты сосали его кровь, а тигры и волки его пожирали?”»

У Лецзы так же, как и у ряда других даосских мыслителей, четко выступает гносеологический аспект критики религии. Он утверждает, что повседневный опыт людей, свидетельства их органов чувств не подтверждают существования потустороннего мира. «Если от душ — предков нет чудесных откликов, — значит, они не существуют», — заявлял философ. Лецзы безоговорочно отвергал идею о предопределенном свыше сверхъестественном происхождении и предназначении человека, категорически отрицал существование загробной жизни и бессмертие души. Защищая положение о материальности души, мыслитель утверждал, что она состоит из

тех же частиц вещества, что и тело, но только более легких и теплых.

В качестве материальной субстанции в учении Лецзы выступают два первовещества: *ци* (эфир, пневма, воздух) и *цзи* (семена вещей). «Вся тьма вещей выходит из семян (*цзи*) и в них возвращается», — постулирует философ. Эти его положения позволяют ученым предполагать в учении Лецзы зачатки идеи об атомистическом (зернистом) строении вещества.

Лецзы принадлежит наивно-материалистическое учение о происхождении Вселенной и эволюции жизни на земле от простейших организмов до человека. Космогоническая теория Лецзы образует качественно новую ступень в преодолении теистических представлений. «Откуда же появилась Вселенная, если обладающее формой возникает из бесформенного?» — задает вопрос Лецзы и далее отвечает на него: «Существует первонепостоянство, существует первоначало, существует первообразование, существует первоэлемент. При первонепостоянстве еще нет воздуха, первоначало — начало воздуха, первообразование — начало формы, первоэлемент — начало свойств [вещей]». Все вместе — воздух, форма, свойства — еще не отделились друг от друга и поэтому называются хаосом (*хуньдунь*).

Согласно теории Лецзы, процесс возникновения «всей тьмы вещей» (*«десяти тысяч вещей»*) проходит четыре стадии. В двух первых стадиях мир пребывает в состоянии хаоса, когда «вещи еще не отъединились одна от другой». «Хаос — смешение тьмы вещей ... Смотрю на него (т. е. на дао) — не вижу, слушаю его — не слышу, хватаю его — не обретаю». Поэтому и называется первонепостоянство, поскольку оно не имеет наружных очертаний. Первонепостоянство развивается и превращается в одно (ср. «Даодэцзин»: *«Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, три — все существа»*), одно развивается и превращается в семь, семь развивается и превращается в девять (семь, девять означают *«множество»*), девять — предел развития, снова изменяется и становится одним. Одно — начало развития формы».

На протяжении двух следующих стадий, как следует из концепции Лецзы, «тончайшие [чистые и легкие] частицы (*ци*), поднимаясь вверх, образовали небо, а мутные и тяже-

лые частицы (*ци*), опускаясь вниз, образовали землю». Затем в результате взаимодействия этих двух видов ци и мельчайших (*цзи* — семян вещества) в ходе длительного пути развития столь же естественным путем возникли первые животные и, наконец, человек. Сначала из мельчайших семян (*цзи*) «подобных икре лягушки» в водной среде образовались органические зародыши, из которых на суше возникли черви и насекомые, затем в результате сложной эволюции природного саморазвития появились птицы, рыбы и животные, в том числе черная собака, от черной собаки произошел барс, от барса — лошадь, от лошади произошел человек. «Человек, дожив до пределов старости, уходит в мельчайшие семена (*цзи*). [Вся] тьма вещей выходит из мельчайших семян (*цзи*) и в них возвращается».

В онтологической системе Лецзы ничто не остается постоянным. В вечно движущемся мире происходит постоянный круговорот.

Натурфилософия Лецзы носила умозрительный, спекулятивный характер, была результатом «непосредственного созерцания», однако мы, очевидно, недооцениваем познавательные возможности метода наблюдений для научно-философских обобщений. Лецзы придавал исключительное значение практическим знаниям, так же как и значимости логических рассуждений и теоретических выкладок для философского осмысления мира в условиях почти полного отсутствия в эпоху древности естественнонаучных данных. Несмотря на наивность теории Лецзы, она содержит немало догадок о всеобщей связи явлений природы, о единстве органического мира, естественной эволюции животного мира. На образных примерах Лецзы развивает диалектическое положение о единстве противоположностей как обязательном переходе одной противоположности в другую. Так, например, он объясняет: «Перед тем, как ослепнуть, глаза разглядят даже кончик волоска. Перед тем, как оглохнуть, уши расслышат даже полет москита». И далее, приведя еще несколько подобного же рода примеров, Лецзы заключает: «Причина в том, что, не достигнув предела, вещи не переходят в свою противоположность». В этом его заключении-тезисе в зародыше заложена идея перехода количества в качество.

Крупнейшим представителем древнего классического даосизма, одним из его основоположников, являлся Чжуанцзы —

блистательный художник слова, занимающий уникальное место в китайской культуре. Художественная форма (представленная в основном в виде притч) соединена в его творении с глубоким философским содержанием. Сведения о жизни Чжуанцзы крайне скудны. Известно, что родился он в царстве Сун. В молодости был смотрителем лаковых плантаций. По сути, данные о Чжуанцзы и характере его творчества можно почерпнуть лишь из произведения, носящего его имя — «Чжуанцзы»[4]. Жил философ, по его представлениям, бедно, но богатства не домогался и славой пренебрегал, стремясь «во всем оставаться самим собой». Знаменит его афоризм: «Лучше беззаботно веселиться, барахтаясь в грязной канаве, чем быть в ярме у правителя», сказанный, по преданию, мудрецом царю Чуского царства, пригласившему его к себе на службу. Колоритен и литературный образ мыслителя, каким он предстает из самого его произведения, — этакого «простака из царства Сун» в залатанной одежде из грубого холста и подвязанных веревкой стоптанных сандалиях, эпатирующего общественное мнение «безумными речами». В заключительной главе трактата «Чжуанцзы», написанной, очевидно, учениками философа, до нас дошел поразительный по своей проникновенности отзыв о нем: «В невнятных речах, сумасбродных словах, дерзновенных и необъятных выражениях, он давал себе волю, ничем не ограничивая себя, и не держался определенного взгляда на вещи. Он считал, что мир погряз в скверне, и ему с ним не о чем говорить... Он скитался вместе с духом Неба и Земли, но не смотрел свысока на тьму вещей и хранил целомудрие в мире обыденного... хотя речи его сумбурны, беспорядочность их доставляет удовольствие. В них таится неизбывная полнота смысла. Вверху он странствовал вместе с тем, что творит вещи; внизу дружил с тем, что превосходит жизнь и смерть, не имеет ни начала, ни конца. В основе своей он необъятно широк и непосредственен. В истоке своем он бездонно глубок и раскован: можно сказать, все охватил и достиг совершенства! И все же его истина соответствия переменам и постижения вещей безмерна и неуловима. Как она безбрежна, как темна! Невозможно ее исчерпать».

[4] Об авторстве трактата «Чжуанцзы» идут споры. Из трех частей трактата древнейшая «внутренняя» часть большинством ученых признается принадлежавшей кисти Чжуанцзы, две другие считаются составленными учениками Чжуанцзы (Чжуан Чжоу) вскоре после смерти учителя.

Учение Чжуанцзы противоречиво. Оно проникнуто стихийно-диалектическим мышлением, в нем содержатся глубокие материалистические идеи, гениальные догадки о мироздании, но в нем проступают также черты идеалистического мировосприятия и элементы мистицизма (мистической метафизики). Отсюда — научные споры о характере мировоззрения Чжуанцзы и различные его философские интерпретации.

Трактат «Чжуанцзы» отмечен богатейшей творческой фантазией, сочетает в себе разнообразные художественные приемы и стили, многое черпает из сокровищницы народного творчества. Живые беседы — монологи и диалоги литературных героев Чжуан Чжоу — отличают фольклорные выразительные средства, зачастую вульгаризмы, нередко в них слышится простонародная сочная речь, крепкие остроты.

Философской основой учения мыслителя является концепция о *дао* как всеобъемлющем мировоззренческом понятии. *Дао* — «истинный властелин», «великий учитель», как образно называет его Чжуанцзы, — выступает у него как сущность бытия, субстанциальная основа мира, абсолютное единое первоначало и завершение всего сущего, от которого происходят все вещи. По словам Чжуанцзы, *дао* «вещит вещи», «оформляет формы». С неподражаемым остроумием и ошеломляющей иронией Чжуанцзы доказывает одинаковую онтологическую природу *дао* с вещами в знаменитом диалоге с Учителем из Восточного предместья, который начинается заявлением мыслителя: «*Дао* есть повсюду». А далее назойливые расспросы ученого профана, где и где именно конкретно пребывает *дао*. Чжуанцзы парирует намеренно шокирующим доводом: «В моче и кале». Так через обратный образ мыслитель стремится сделать предельно убедительным свой философский постулат о единстве сущего.

Жизнь — непрерывный поток движения. «Жизнь вещей подобна стремительному бегу скакуна. Ни малейшего движения без превращения, ни единого мгновения без перемен ... Все превращается само собой». Быстроногий скакун как символ трансформации и образ динамического мира — одна из излюбленных метафор Чжуанцзы. В «самопревращении», неподвластном внешней воле, претворяется принцип «недеяния».

В вечно существующем мире происходит постоянный кругооборот. Эта мысль нашла, в частности, отражение в одной

из «безумных» притч мыслителя о смерти жены, в которой повествуется о том, как после смерти жены Чжуанцзы его друг нашел его исполненным веселья. Свою радость мыслитель объяснил так: «Когда моя жена умерла, сначала я скорбел. [Потом] задумался о том, чем она была вначале, когда еще не родилась, не только не родилась, но еще не являлась телом, не только телом, но даже и эфиром (*ци*). Слитая с неразличимым [хаосом], в процессе превращенья стала [скоплением] эфира (*ци*), в ходе превращения эфира (*ци*) стала телом, с телом обрела жизнь. Теперь пришло новое изменение — наступила смерть. Все это сменяло друг друга, как в [кругообороте] времен года, когда чередуются весна и осень, лето и зима. Я понял, что оплакивать ее, когда она пребывает в бездне превращений... — это значит не понимать жизни».

В учении Чжуанцзы *дао* предстает образом всего сущего, в котором вещи переходят в свою противоположность. Всеобщность изменений и переход явлений в свою противоположность делают все в мире относительным. Во внутренней противоположности вещей заложена их гармония. Чжуанцзы, так же как и Лецзы, и другим древним даосским философам была нужна идея борьбы противоположностей. В его доктрине вещи, включая в себя свою противоположность, сосуществуют, взаимопроникая, уступая друг другу, порождая друг друга. Мысль Чжуанцзы о совпадении, тождестве противоположностей, пронизывающая все учение мыслителя, является ярчайшим показателем его диалектики, в которой заложена попытка ее материалистического осмысления.

Чжуанцзы провозглашал природное равенство вещей, отстаивал право человека на свободу индивидуальной морали. Отрицал деление людей в обществе на «благородных» и «ничтожных», «управляющих» и «управляемых», соболезновал рабской доле, страстно выступал против насилия в любой его форме и, может быть, более всего против насилия человека над самим собой, над своими «природными свойствами». Обличал стяжательство и лицемерие власть имущих. Среди его любимых героев — простые труженики, искусные умельцы, презираемые уроды и калеки, бедняки. «Я беден, но не стеснен!» — гордо бросает Чжуанцзы в лицо вэйскому царю. «Чжуанцзы» содержит уничтожающую критику общепринятых ценностей, злую сатиру на тех, кого он считал их носителями, пре-

жде всего конфуцианцев. Полемизируя с Мэнцзы, насмехаясь над конфуцианскими «учителями», Чжуанцзы заявлял, что их этические принципы «гуманности», «справедливости», «долга» чужды истинной природе человека и, по сути, не нужны ему так же, как «шестой палец на руке». Устами своего положительного героя Разбойника Чжи, Чжуанцзы высмеивает и самого Конфуция: «Не ты ли тот Кунцю, искусный лжец из царства Лу? Так слушай: Ты сеешь ложь, разносишь клевету. Не пашешь ты, а ешь, не ткешь, а одеваешься. Губами шлепая и языком трепя, по произволу своему решаешь ты, где правда, а где ложь... Рассудок потеряв, ты в безрассудстве сыновнее почтение и братское повиновение удумал... Ловя удачу, богатств и знатности ты домогаешься у сильных мира. Нет большего разбойника, чем ты. Так разве справедливо, что в Поднебесной разбойником меня зовут, а не тебя, Конфуций?»

Развиваемая Чжуанцзы даосская космогония, постулирующая рождение мира из несотворенного первозданного хаоса, по существу, не оставляла места для веры в сверхъестественные силы и божественное предопределение. Многие притчи Чжуанцзы несут в себе критику культа предков. Для «настоящего человека» (его мыслитель противопоставляет конфуцианскому «благородному мужу» и моистскому «совершенному человеку»), заявляет Чжуанцзы, «нет ни гнева небес ... ни кары душ предков». Исполнена убийственного сарказма притча, разоблачающая основных ревнителей культа предков конфуцианцев как грабителей могил.

Конфуцианцам нужен похоронный ритуал лишь для того, чтобы разрывать могилы, провозглашает Чжуанцзы и приводит впечатляющую сценку: «Учитель их с кургана вопрошает: “Как спорится работа? Уж солнце показалось на востоке!”». Ученики же снизу отвечают: “Еще не сняли нижнюю и теплую одежду, во рту еще жемчужины остались”. Поют недаром в песне:

«Зеленая, зеленая пшеница
Покрыла весь курган вокруг.
При жизни кто раздач не ведал,
И мертвым тот зубами жемчуг держит!

И вот взялись за волосы на мертвой голове конфуцианцы, прижали подбородок, шилом прокололи щеки, вот осторожно челюсти разжали — боятся повредить жемчужины во рту».

В сцене беседы с учениками Чжуанцзы, выступая против конкретного проявления культа мертвых — похоронной обрядности, уговаривает не хоронить его по ритуалу: «К чему мне все это?! Считаю землю гробом, небо — саркофагом, луну и солнце — дисками нефрита, планеты же и звезды — мелкой россыпью жемчужной, а тьму существ считаю провожатыми своими». Опасения учеников — его-де вороны и коршуны склюют — Чжуанцзы парирует с насмешкой, достойной Лукиана: «На земле стану воронам пищей, под землей — муравьям. Одних накормите, других еды лишите. Только за что такое предпочтенье муравьям?!»

Своим излюбленным художественным приемом раскрытия истины в каскаде риторических вопросов Чжуанцзы в прославленной притче «Вращается ли небо?» опровергает религиозные представления о мироздании: «Вращается ли небо? Покоится ли земля? Борются ли за свое место солнце и луна? Разве же кто-то их направил?.. Кто-то от безделья их толкнул, привел в движенье? Разве ... их принудила скрытая пружина? Что, — они не могут сами по себе остановить свое движение? Облака ли порождают дождь? Дождь ли порождает облака? Разве кто-то посылает эти обильные даяния? Кто-то все это подталкивает, развлекаясь от безделья? Ветер, возникнув на севере, дует то на запад, то на восток, блуждает в вышине, разве ж это чье-либо дыхание?.. Позвольте спросить — каковы причины этого?» Самой формой вопросов задается цель навести на мысль об объективной закономерности бытия. Устами своих героев мыслитель дает и прямой ответ: причина всеобщего движения в естественности самих вещей — «Небо не рождает, а тьма вещей сама развивается, земля не выращивает, а тьма вещей сама развивается. Земля не выращивает, а тьма вещей сама вскармливается».

Размышляя об относительности знаний человека, Чжуанцзы говорил (развивая свое суждение в обычной для него диалогической форме): «Можно ли считать небо и землю самым большим, а кончик волоска — самым малым? Нет нельзя. Вещи неисчерпаемы, время бесконечно... Учти, что известное человеку не сравнить с тем, что ему неизвестно, что время его существования не сравнится со временем его несуществования. Тот, кто опираясь на крайне малое, пытается познать до конца крайне великое, непременно впадет в заблуждение и

никогда не сможет быть удовлетворен. Отсюда ясно, достаточно ли познать кончик волоска, чтобы определить мельчайшее, достаточно ли познать небо и землю, чтобы исчерпать величайшее!» С позиций современной физики и научных представлений о бесконечной, постоянно расширяющейся Вселенной подобные высказывания мыслителя представляются глубочайшим научным предвидением. Используя весь свой богатейший арсенал художественных средств, Чжуанцзы развенчивал постулат о целенаправленной воле неба в одной из самых знаменитых своих метафор *дао*, как Гончара и Плавильщика. Мировую стихию, образ самотворящей природы, мыслитель уподоблял огромному плавильному котлу, в котором непрерывно и вечно переплавляется вся тьма вещей. С неподражаемой изощренностью философ подбирал нелепейшие формы, в которые может превратиться тончайшее телесное вещество *ци* после смерти человека: в «печень крысы», «плечо насекомого», а то и так, что левая рука превратится в петуха, правая — в самострел, крестец — в колеса, а душа превратится в коня. «И тогда на ней стали бы ездить, не сменив упряжки», — с язвительной иронией замечает герой притчи, поднимая тем самым на смех антропоцентристские амбиции конфуцианцев.

Чжуанцзы чрезвычайно занимала проблема жизни и смерти. Решая ее, мыслитель рассуждал: «За жизнью следует смерть, смертью начинается жизнь. Рождение человека — это скопление субстанции *ци*. Скопление *ци* образует жизнь, рассеяние *ци* означает смерть. Если жизнь и смерть следуют друг за другом, зачем горевать (о смерти)? Для всей тьмы вещей это общее. Изумительно прекрасным любуются, восхваляют, смрадным тленом гнушаются. Но ведь смрадный тлен снова превращается в изумительно прекрасное, а изумительно прекрасное снова разлагается, превращаясь в смрадный тлен. Поэтому говорят: “Единая субстанция *ци* всепроницает Вселенную. Вещи сами собой умирают, сами собой рождаются... Нет ничего во Вселенной, что не подверглось бы постоянным переменам. *Инь* и *ян*, времена года, сменяя друг друга, соблюдают естественный порядок... Вся тьма вещей [само]возвращивается, не ведая о том... [В этом] проявляется естественность”». Здесь бытие и небытие диалектически связаны и едины. В приведенном рассуждении, как представляется, импли-

цитно заложена идея закона сохранения вещества, ибо речь идет лишь о соединении и разъединении мельчайших частиц *ци*, а не о качественном изменении вещей. Она же просматривается и в образе творения как вечной переплавки исходного материала-первовещества. Чжуанцзы отрицал бессмертие души: «Что проку рассуждать о бессмертии, ведь с разложением тела исчезает и сознание».

Родина Чжуанцзы — древнее и некогда сильное государство Сун — ко времени его жизни превратилось в небольшое владение, зажатое между «сильнейшими» царствами. Открытое для внешних нашествий, оно настолько страдало от военных действий, что получило прозвание «места, где сходятся в битве четыре стороны света». Чжуанцзы разоблачал и высмеивал в притчах бессмысленность и жестокость междоусобных войн. В одной из самых знаменитых притче «об улитке» говорится о расположенных на правом и левом ее рожках вечно воюющих между собой царствах Бодливых и Диких, чьи бесконечные распри стоили жизни десяткам тысяч солдат, павших на поле брани с той и другой стороны. Обстановка непрерывных войн создавала реальную угрозу гибели массам людей, охваченных постоянным страхом перед смертью. В таких условиях учение Чжуанцзы должно было избавлять человека от ужаса смерти, и, очевидно, действительно ставило это своей целью. Желание освободить человека от этого страха сквозит в высказываниях Чжуанцзы и его героев. «Настоящий человек не ведает страха смерти», — наставлял мыслитель. Представлению о трагической конечности человеческого существования он противопоставлял свое учение о естественности, о неотъединенности человека от бытия. «Жизнь человека ... мимолетна, как белый жеребенок, промелькнувший в расщелине ... Одно изменение — и рождается, еще одно изменение — и умирает. Зачем же живые скорбят [о смерти]... [ведь умереть — значит] ... сбросить с себя свой природный чехол, уйдет душа разумная и телесная[5], а затем и тело. Это и есть великое возвращение [к истоку]».

[5] Согласно даосской концепции человек обладает двумя душами – легкой душой *хунь* (разумной, состоящей из 3 душ *шэнь*) и тяжелой душой *по* (телесной/животной, состоящей из 7 душ – *гуй*) обе материальны, *хунь* состоит из *ци* неба, *по* из *ци* земли. После смерти человека *хунь* рассеивается в небе, *по* соединяется с землей.

В области онтологии Чжуанцзы подошел к вопросу о диалектическом единстве и противоположности всеобщего и единичного (в частности, *дао* и «вещей»: «*дао* овеществляет вещи, но не является вещью»), соотношении абсолютного и относительного как бесконечного и конечного (в решении проблемы «малого» и «великого»).

У Чжуанцзы нет апологии смерти. Саму по себе жизнь со всеми ее земными житейскими радостями Чжуанцзы ценил высоко. «Жизнь без радости не отвечает природным свойствам человека», — заявлял Чжуанцзы, развивая этическую доктрину своего учителя Ян Чжу. Жизненный идеал Чжуанцзы: «До конца претворить отведенный природой срок жизни и не погибнуть на полпути».

Гуманистическая направленность учения Чжуанцзы до конца выявляется в признании высочайшим достоянием человека его духовной свободы и жизненной независимости, в утверждении имманентной (проистекающей из его природы) ценности человеческого существования, его самоценности как такового, и присущей всем людям, неотъемлемой от их «природных свойств», естественной прирожденной потребности жить «самим по себе, не угождая другим» — в соответствии с мировоззренческой этико-философской позицией даосизма. Жизнеутверждающий, свободолюбивый характер Чжуанцзы красноречиво передает одна из знаменитейших его притч:

«Чжуанцзы удил рыбу в реке Пу, когда от чуского царя явились два знатных мужа и сказали ему: “Наш государь желает ныне обременить Вас службой в своем царстве”.

Не выпуская удочки из рук и даже головы не повернув, Чжуанцзы им ответил:

“— Я слышал о священной чуской черепахе: хотя три тысячи лет она уже мертва, цари хранят ее останки в храме предков под покрывалом в золотом ларце. Так что для этой черепахи лучше: или быть мертвой почитаемой святыней или живой свой хвост по грязи волочить?”

Мужи сказали оба:

“— Лучше жить, хвост волоча по грязи”.

“Идите прочь, — ответил им Чжуанцзы, — и я хочу свой хвост по грязи волочить”».

Этическое кредо Чжуанцзы, его индивидуалистическая позиция получили в этой притче яркое выражение, кото-

рая, однако, не означала мировоззренческой замкнутости и отхода от социальных проблем, в ней он проявлял себя как нравственно-самостоятельная личность. Как уже говорилось, сознание древних китайцев эпохи Чжаньго коренным образом отличалось от мировоззрения, отраженного в «Шицзине» и «Шуцзине». Вполне оформился индивидуалистический личностный взгляд на кардинальные проблемы бытия, прежде всего проблемы жизни и смерти. Впервые в древнекитайской мысли сознательно осмысленное отношение к феномену жизни и смерти появляется у ряда даосских философов, открыто бросивших вызов смерти с позиций жизнеутверждающего оптимизма. Эвдемонический характер, присущий этическим воззрениям Чжуанцзы, был неотъемлем от древнедаосского свободомыслия, и здесь его учителем был Ян Чжу. Учение Чжуанцзы о безостановочном превращении вещей исключало саму идею метафизической первопричины, стоящей над миром и управляющей им.

У Чжуанцзы нет веры в потусторонний мир, отличный от мира земного. Сцены-притчи с черепом у Чжуанцзы и у Лецзы вошли в золотой фонд китайской художественной литературы. В одной из них Лецзы, «отогнув полынь у дороги», обращается к столетнему черепу с рассуждением о бренности жизни и смерти, в другой — Чжуанцзы, «положив под голову череп, побелевший от времени», во сне философствует с мертвой головой о проблемах бытия.

Среди ученых нет единства мнений в оценке общественных взглядов Чжуанцзы, одни признают их объективно социально-прогрессивными, другие полагают, что в целом их отличала антисоциальная направленность. Современники Чжуанцзы, и прежде всего его идейные противники, считали его учение аморальным, носящем антигосударственный характер. Так, Сюньцзы, живший через полвека после Чжуанцзы, заявлял, что больше всего он «ненавидит» среди любителей потолковать «скользких говорунов вроде Чжуан Чжоу», обвинял его в «порочности высказываний», в том, что он «прельщался небесным (природно-естественным), но «не понимал человеческого», т. е. существа земных дел, имея в виду конфуцианские моральные догмы и социально-иерархические устои государственности, которые Чжуанцзы действительно начисто отвергал. Он призывал к уничтожению государства,

как порождению «шайки разбойников», вместе со всей современной ему цивилизацией. В следующую ханьскую эпоху «безумные речи» Чжуанцзы признавались «пустыми, оторванными от действительности». Идеологи древнекитайской империи объявляли его (так же как и его учителя Ян Чжу) аморальным эгоистом, равнодушным к судьбе человечества, уличали его в небрежении нравственным долгом и по-своему, не без основания, ибо Чжуанцзы, абсолютно чуждый верноподданническому духу, решительно отмежевывался от официальной морали и гражданственных идеалов чжаньюской государственности. На его глазах рушились иллюзии идейных сторонников и политических глашатаев федерации миролюбивых государств Поднебесной. Наиболее дальновидные мыслители и государственные деятели той кризисной эпохи с ее общественными и идеологическими потрясениями ясно осознавали приближающуюся неизбежность «объединения» Поднебесной силой оружия (тогда уже по сути не было иной альтернативы), и это представлялось определенным общественным слоям едва ли не мировой катастрофой. С подобными социально-психологическими настроениями был, как можно полагать, в значительной мере связан и пафос высказываний Чжуанцзы против культуры, исходящих не только из его общефилософских позиций, но и из факторов окружавшей его конкретно-исторической действительности. Наблюдаемый им кризис этических норм и жизненных ориентаций отождествлялся с кризисом нравственных ценностей цивилизации как таковой. «Ныне все заблудились в Поднебесной», — так характеризовал Чжуанцзы моральное (в его глазах «аморальное») состояние общества, в котором правят бал жестокость, насилие и цинизм «знатоков искусства упорядочивать мир». По мнению мыслителя, восхваляемые «технологические» достижения и блага цивилизованного мира лишь усугубляют царящие в нем гнет, неравенство и несправедливость, уродуют «естественные свойства» человека, а его «культурные приобретения», по образному крылатому выражению Чжуанцзы, служат средством «обрубать ноги журавлям, вытягивать лапки уткам».

Сатирические нападки Чжуанцзы на цивилизацию, имевшие глубокие социальные корни, впоследствии стали восприниматься в китайской литературе проходными «общими местами» обличения культуры в целом и нигилистического

отвержения технического развития и общественного прогресса вообще.

Критикуя культуру современного ему общества, Чжуанцзы не выступал против человеческой деятельности как таковой, хотя воспринимал ее через призму постулируемых им даосских принципов «недеяния» и «естественности», не допускающих силовых действий, нарушавших «природу вещей» — в соответствии со своей концепцией «целостности жизни» («цюань шэн»).

Чжуанцзы не отрицал значения трудовых усилий людей, признавал техническое изобретательство примечательной склонностью человека, что было и отражением победной поступи железного века. Именно при жизни Чжуанцзы технология плавки железа в Китае завоевывала свои права в производстве, и мыслитель принимал это как данность. Знаменателен сам факт выбора Чжуанцзы именно «металлургической» символики для воплощения идеи Всетворящего бытия. Более впечатляющего образа для торжества технического прогресса, чем «плавильный горн» Чжуанцзы, нет во всей китайской, да, пожалуй, и в мировой художественной литературе.

Многие притчи Чжуанцзы проникнуты чувством уважения к производительному труду. Для его любимых героев-умельцев труд не просто необходимость, но радость жизни. Практические, рабочие навыки, по мнению Чжуанцзы, помогают проявиться истинно человеческому (природному) в человеке. Достижение совершенства в овладении мастерством Чжуанцзы сравнивает с постижением «искусства *дао*». Для мыслителя не существует недостойных профессий. Одна из самых замечательных притч, приводящая описание виртуозного труда мастера, посвящена ремеслу мясника, считавшемуся презренным, рабским занятием. В ней автор раскрывает «искусство [путь] мастерства», высшая ценность и сокровенный смысл которого заключается в достижении состояния естественности и слиянии с природой вещи.

Не отрицая механизмов, Чжуанцзы категорически отвергает «механическое сердце», имея в виду превращение человека в орудие, «материал для воздействия», извлечения государственной пользы. И здесь мыслитель непримирим — он стремится и сам избежать любой ценой и избавить человека от этой участи, которая есть насилие над природой, нарушение

«целостности жизни» в обыденном и онтологическом, мировоззренческом плане.

Все это никак не вяжется с приписываемым Чжуанцзы неглижированием культурного развития как такового.

В своей оппозиции к господствующей морали и презрении к общественным условностям Чжуанцзы нередко и намеренно допускал эпатирующие высказывания и поступки, но это не означало принципиального неприятия им нравственности. Выступая ниспровергателем устоев конфуцианского домостроя в своем обличительном афоризме «Гуманны тигры и волки», Чжуанцзы в лично-бытовом плане не посягает на узы брака и предстает в своем произведении добрым семьянином, отцом двоих детей, трогательно любящим жену мужем. Воспевать, подобно Лецзы, «радость жизни без жены и сыновей» он не собирается. Во всем облике и образе жизни Чжуанцзы нет сознательного оскорбления элементарной пристойности. При всей эксцентричности поведения Чжуанцзы не позволяет себе никакого «бесстыдства», подобного скандальным выходкам его почитателей — даосских «неистовых бунтарей» вроде поэта Ни Хэна (173—198 гг. до н. э.), специально скандализировавших общественное мнение непристойными эксцессами, например, раздевавшихся донага прилюдно и особенно там, где конфуцианский этикет требовал строжайшего соблюдения приличий. А между тем этот эпатаж имел под собой философскую подоплеку, поскольку в даосизме голое тело символизировало природную естественность, но для Чжуанцзы, склонного к утонченной интеллектуальной сатире, его вызывающе циничная форма была абсолютно неприемлема.

Индивидуалистический протест Чжуанцзы, его этический негативизм не выливался в беспринципный эгоизм, равнодушие к чужим страданиям, удовлетворение личных желаний за счет других, мыслителю были совершенно чужды корыстолюбие, тщеславие, честолюбие, карьеризм, чванство.

Отвергая официальный образ культуры, прежде всего в конфуцианском ее понимании, Чжуанцзы исходил из моральных побуждений, но утверждал свой эталон нравственности в негативной форме, характерной для даосизма (что, кстати, было присуще и христианской морали, особенно ранней).

Призывая устранить все, что служит средством подавления «природного начала в человеке», мыслитель служил

по-своему благородным идеалам высшего блага — обретения человеком своего «естества» и «предоставления каждого самому себе».

В своей знаменитой «антицивилизационной» филиппике (а именно она — главный аргумент провозглашения учения Чжуанцзы антиобщественным, отрицающим в частности технический и культурный прогресс) Чжуанцзы требовал презреть конфуцианские добродетели, отвергнуть «пристрастие к знаниям», пресечь разглагольствования «поборников справедливости», сжечь, разбить, сломать, истребить законы, весы и меры, циркули и отвесы, отринуть прочие технические ухищрения (в том числе наручники и ошейники), перебить пальцы искусникам с их показным умением, чтобы «каждый в Поднебесной обрел природное мастерство» и «свойства всех в Поднебесной сравнялись с изначальными».

Эта преисполненная сарказма сентенция несла в себе мировоззренческий смысл, обратный видимому антикультурническому запалу, имея в виду искоренение пороков общественного и природно-мирового бытия, подавление «безыскусственного» «искусственным» в ущерб «естественной свободе». С утратой природных склонностей «сова и голубка, очутившись в клетке», «осужденный, оказавшись в оковах», «тигры и барсы, попав в загоны», — все «станут считать это для себя обретением [истины]», — заключает свое «разоблачение культуры» (в его переосмыслении «не-культуры», ложной, не истинной культуры) Чжуанцзы.

Обличая фальшивый, искусственный мир цивилизации, Чжуанцзы, однако, не ратовал за возврат к животному состоянию. Мыслитель не отвергал государственную власть, но требовал от правителя следовать в делах царствования «недеянию», опираться не на «орудия управления», а на «познание Пути правления».

Социально-этическим идеалом Чжуанцзы представлялась жизнь в мудром единстве с природой, стремление к изначальному состоянию слитности человека с природой. Но природа воспринималась им, как и всем даосам вообще, природой-минимумом, обеспечивающей людям низший уровень потребностей и необходимую норму потребления. С этим идеалом связана и социальная утопия Чжуанцзы, к которой он обращается неоднократно от лица своих героев и от собственного

имени и которая соотносится им с «временами, когда свойства были настоящими». «Неизменная природа людей заключается в том, что они ткут и одеваются, возделывают землю и питаются... Во времена совершенных свойств, когда свойства были настоящими ... в горах не было тропинок и дорог, на озерах не было лодок и мостов. Все жили вместе и селения были вблизи друг от друга... Разве знали деление на благородных и ничтожных?.. В безыскусственности [жизни] народ обретал свою природу». «Народ походил на вольного оленя», — читаем в другой его утопии, говорящей о «временах настоящих свойств», «люди были прямыми и честными и не ведали, что такое справедливость... работали и помогали друг другу и не знали, что такое благодеяние». «Государства были крохотными. Жители соседних царств видели друг друга, петухи друг с другом перекликались, собаки облаивали друг друга. Люди доживали до глубокой старости, не покидая своих селений».

В социальных утопиях Чжуанцзы и его моральных воззрениях нашел отражение экологический аспект этической доктрины даосизма, выражавшийся в противопоставлении ходячему узкоутилитарному взгляду на природу принципиально иного подхода, исходившего из признания органической связи человеческого общества со средой и отстаивавшего нравственный статус в отношении человека к природе, что было связано с осознанием человеком своих обязанностей по отношению к ней. Эмоционально-ценностное отношение к природе, будучи результатом возникновения экологического сознания, пришло в ходе осмысления угрозы хищнического истребления природных богатств по мере роста масштабов и интенсивности хозяйственной деятельности. Эта культурно-ценностная переориентация даосской этики была в известной мере отражением технико-экономического «бума» железного века Чжаньго — с его обратной стороной: негативными последствиями воздействия на природу резкого взлета производственной активности человека, которые стали сказываться к концу эпохи Чжаньго.

Произведение «Чжуанцзы» (или тех, кто скрывается под этим именем) относится к выдающимся памятникам мировой культуры. Творческое наследие Чжуанцзы оказало огромное и непреходящее влияние на философию, художественное творчество, науку, политическую и эстетическую мысль Китая и

всех стран Дальнего Востока. Традиция превратила Чжуанцзы в легендарную фигуру, в фольклорного мудреца, знаменитого правдолюбием и вольноречием, разящего смехом неправду мира, безгранично свободного и независимого, бросающего в лицо царям гневные слова протеста. Поведенческий стереотип Чжуанцзы сам по себе определял характер эпохи, был неотъемлемым фактором интеллектуальной жизни «золотого века» Чжаньго. Надо сказать, что уже при жизни Чжуанцзы открытая конфронтация властям становилась небезопасной. Чувствовался конец вольной эры «расцвета ста учений», в сильнейших царствах устанавливался военно-бюрократический режим, пресекавший вольномыслие силой закона и волей правителя.

Чжуанцзы был одним из самых блестящих представителей, а по мнению некоторых — даже основателем даосизма.

Социально-идеологическая направленность древнего даосизма, осуждение им общественной несправедливости отвечали настроениям общинной массы в целом — её представляли в основном мелкие и средние, небогатые, по тем временам, свободные земельные собственники. Им импонировали свободолюбие, демократизм, здравомыслие даосских философов, возвышение ими людей труда, осуждение насилия, обогащения, сочувствие бедным и угнетенным. В этом народном мироощущении и эмоциональном восприятии кроются причины широкой популярности даосского учения, которое и само апеллировало к низам, о чем говорит народность формы, разнообразие фольклорных изобразительных приемов даосских авторов, прежде всего Чжуанцзы, чье произведение оказало демократизирующее воздействие на все дальнейшее развитие китайской литературы.

В даосизме нашел специфическое выражение пассивный протест общественных низов. Доктрина «недеяния» была ориентирована на самоутверждение свободы человеческой личности, переключая настроения общественного недовольства из сферы внешней в область внутреннюю — этическую, что в тех реальных социально-экономических условиях должно было способствовать известному смягчению общественных противоречий. Однако в даосском социально-нравственном «негативизме», являвшимся превращенной формой критики общественно-государственного строя, был заложен заряд мятежного инакомыслия и бунтарского духа огромной взрыв-

ной мощи. И не случайно со временем даосские секты, превратившись в опасную политическую силу, в конце II в. н. э. возглавили массовое движение низов, нанесшее решительный удар империи Хань, а вместе с ней и всей древнекитайской цивилизации.

Натурфилософские воззрения и широта социально-этических принципов даосизма привлекали к нему и симпатии представителей господствующих слоев, захватывали своим демократизмом многих недовольных и радикально настроенных лиц из интеллигенции и состоятельных кругов, остро переживавших социальную несправедливость, разочаровавшихся в конвенциональных ценностях существующего строя. В их интерпретации доктрина «недеяния» нередко приобретала ярко выраженный индивидуалистический и пессимистический характер. В ней абсолютизировались волюнтаристские и эвдемонические черты, проповедовался полный отказ от всех позитивных достижений человеческой культуры.

К даосизму тяготели и некоторые школы, проповедовавшие равенство всех свободных, деятельность и философия которых принимала форму целенаправленного социального протеста. Одна из них выдвигала тезис «Поднебесная принадлежит всем» и настаивала, в частности, на равноправии женщин, другая — школа «южного варвара» Сюй Сина, действовавшая в III в. до н. э. в царстве Чу, откуда был родом её глава — требовала жить целиком за счёт собственного труда, отрицала разделение общества на «верхи» и «низы», защищала идею обязательного совмещения функций управления с производительным трудом, прежде всего с трудом земледельческим, поэтому её сторонников именуют «*нунцзя*» («аграрники»). По свидетельству философа Мэнцзы, последователи Сюй Сина «носили грубую одежду, чтобы прокормиться, сами плели сандалии и изготовляли циновки». Они поклонялись древнему зооморфному божеству земледелия быкоголовому Шэньнуну, жили обособленной колонией-общиной, пытаясь претворить в жизнь свой идеал равенства. В учениях этих школ нашли отражение пережитки первобытной идеологии, когда рядовые общинники еще не противопоставлялись знати, а обрядность и культ объединяли в общине всех.

Одной из самых активных школ периода Чжаньго являлась социально-политическая и философская школа моистов,

решительно выступавшая против конфуцианства. Со своей стороны и конфуцианцы считали моистов злейшими идейными врагами, боролись с ними даже более ожесточенно, чем с даосскими «учителями».

Название школы моистов идёт от имени её основателя Мо Ди или Учителя Мо (Моцзы). Годы жизни Мо Ди точно не установлены, учёные полагают, что он жил после Конфуция, примерно во второй половине V — начале IV в. до н. э., возможно, в пределах 468—376 гг. Родился мыслитель, по данным одних источников, в царстве Лу, по другим данным — в царствах Сун или Чжэн, а по некоторым сведениям, возможно, и в царстве Чу, где его учение получило широкое распространение и очень долго давало о себе знать даже в имперский период.

Мо Ди вышел из среды простых ремесленников, возможно, даже побывал в рабстве. По отзывам современников, он отличался необычайно обширным кругозором и глубокими познаниями, особенно в инженерном деле, прославился как искусный политик и дипломат. Школа моистов просуществовала полтора-два века, и за это время её философия претерпела существенные изменения.

Школа моистов обладала несравненно большей сплоченностью и организованностью, была более многочисленной и однородной по составу, чем все другие идеологические школы Древнего Китая того периода. Её адепты были связаны неким подобием устава, обязывавшего их к взаимопомощи, беспрекословному повиновению выборному главе школы, наделенному, видимо, и сакральными функциями, которого они называли «*цзюйцзы*» — «Большим человеком». Проповедь самоотверженного служения общественному интересу заставляла моистов предъявлять к себе строжайшие требования морали и личного долга — вплоть до коллективного самопожертвования. Их групповые самоубийства зафиксированы источниками. В народе о них шла молва: «Ученики Моцзы готовы в любой момент ... встать [грудью] навстречу острию меча, умереть, не дрогнув ни одним мускулом» («Хуайнаньцзы»). О самом Мо Ди, как передает философ Мэнцзы, люди говорили: «Если бы для пользы Поднебесной пришлось стереть себя в порошок, Моцзы сделал бы это». Моисты отличались предельной скромностью в быту, носили одинаковую простонародную одежду, за что их прозвали «*бу и*» — «одетыми в холстину (рядно)» («Мэнцзы»).

Моисты восприняли традиционные архаические народные верования в духов, признавали исключительную важность религиозной сферы. Это послужило основанием ряду исследователей (в частности, Го Можо) трактовать ранний моизм как религиозное учение, а мировоззрение Мо Ди — как теологическую систему.

Моисты признавали божественную «Волю Неба» (*Тяньчжи*), которую они превращали в носителя принципов своей доктрины. Небо выступало у Мо Ди антропоморфным божеством: Небо все видит и слышит. «Небо желает, чтобы люди любили друг друга и приносили друг другу пользу», — учил Мо Ди. Моисты заявляли, что их учение имеет божественное происхождение, непризнание его влечет за собой для каждого Небесную кару. В отличие от религиозных представлений конфуцианцев, внушавших людям страх перед неисповедимой и неотвратимой Волей Неба (Небесной судьбой) — *Тяньмин* («Не о чем молиться тому, кто провинился перед Небом», — говорил Конфуций), моисты утверждали, что Воля Неба (*Тяньчжи*) познаваема и является воплощением высшей справедливости, а именно проповедывавшегося ими принципа «Всеобщей любви и взаимной выгоды». Моисты утверждали, что судьба человека не предопределена и во многом зависит от него самого. Отсюда они делали вывод, что жизнь каждого обязательно и всегда должна быть деятельной.

Мо Ди противопоставлял свою религиозную концепцию о «Воле Неба» конфуцианской идее о «Небесном предопределении» (*Тяньмин*, «Небесном Мандате»), которая препятствует активной жизнедеятельности, парализует волю людей и приносит Поднебесной огромный вред.

Учение Мо Ди было направлено против засилья наследственных аристократических кланов, их привилегированного общественного и политического положения в древнекитайских царствах. Мо Ди яростно обличал тунеядство и паразитизм родовитой знати, ее моральное, вырождение, неуемное расточительство и роскошь ее дворов, противопоставляя ей тяжкую трудовую жизнь простолюдинов, страдающих от непомерных поборов, бесконечных междоусобиц и военных авантюр правящей элиты, движимой лишь жаждой личной наживы. Симпатии Мо Ди были целиком на стороне народа, он добивался облегчения положения народных низов, доведенных до нищеты

и отчаяния. Мыслитель требовал принятия срочных мер для выведения общества из кризисного состояния «мрака и смуты», в котором, по его глубокому убеждению, оно находилось. Мо Ди выдвинул утопическую программу общественного переустройства на основе основополагающего принципа его учения — «всеобщей любви» (*цзянь сян ай*) и «взаимной пользы» (*цзяо сян ли*). Он требовал отменить систему наследования должностей и рангов знатности, лишить власти «ничтожную родню» правителей и придворной знати, «подобную глухим, которых поставили музыкантами». Мо Ди предлагал формировать аппарат государственного управления сверху донизу путем выдвижения на административные посты «мудрых людей», «достойных талантов» из народа независимо от их происхождения и рода занятий. Мыслитель заявлял: «Если земледелец, ремесленник или торговец проявит недюжинные способности, то его следует выдвинуть, наделить высоким чином и жалованьем и поручить ему дела управления соразмерно способностям». Эта мера была направлена на уравнение прав простолюдинов с аристократической знатью.

Школа моистов была первой, порвавшей с патриархальными традициями. Три столетия спустя древнекитайский историк Сыма Цянь писал: «Если бы подобные положения Мо Ди были осуществлены, в Поднебесной не существовало бы различий между знатными и простыми людьми. Моистская доктрина всеобщей любви и взаимной пользы-выгоды устанавливала единый критерий справедливости — человеколюбия, истинной гуманности (*жэнь*) — для всех свободных независимо от положения человека в обществе, его социального статуса и родственных отношений.

Мо Ди разоблачал конфуцианский избирательный принцип «гуманности»,как «корыстную любовь», ставящую людей в неравное положение в зависимости от ранга знатности, старшинства и степени родства, противопоставляющую вышестоящих нижестоящим, «благородных» — «подлому люду». Моистская концепция «всеобщей любви» вызвала ожесточенные нападки со стороны Мэнцзы, который заявлял: «“Всеобщая любовь” Моцзы приводит к “безотцовщине” которая свойственна лишь диким зверям и птицам». Исходя из своего представления (связанного с моистской позицией социально-экономического утилитаризма) о наибольшем благе как

пользе-выгоде для наибольшего количества людей, о «должной справедливости» как удовлетворении «коллективных жизненных благ», Мо Ди доказывал, что осуществление принципа «всеобщей любви» принесет пользу-выгоду каждому человеку в обществе. В этом последнем пункте его концепция решительно противостояла конфуцианской аристократической морали с её исполненными духовного благородства «верхами» в лице *цзюньцзы* и презренными, аморальными по природе «низами» в лице *сяожэнь*. Вместе с тем было бы неверным отрицать в учении Мо Ди примат этического детерминанта и считать фактор пользы-выгоды *ли* (чуть ли не голого расчета, по мнению оппонентов) решающим в его доктрине. Представляется, что в моистском учении идея практической «взаимной пользы-выгоды» («*цзяо сяк ли*») была подчинена высшему морально-этическому принципу «всеобщей взаимной любви» («*цзянь сян ай*»).

Исходя из общности нравственного критерия, Мо Ди распространил принцип равных возможностей и на религиозно-культовую сферу, что приобретало важное общественное значение в условиях господства традиционных религиозных представлений в социальной психологии масс. Проповедью религиозного равноправия всех свободных членов общества Мо Ди приобщал простолюдинов к заупокойному культу предков, отвергая тем самым конфуцианскую доктрину, отстаивавшую абсолютное право на культ собственных предков аристократической знати и сулившую загробную жизнь лишь благородным «верхам». Эта доктрина получила наиболее яркое отражение в постулате Сюньцзы: «Те, кто кормится своим трудом, не имеют права на поминальные храмы предков». Подключение самых широких слоев свободного люда к вере в души предков и донесение до них проповеди религиозной идеи о воздаянии за добрые и злые деяния преследовало социально-идеологические цели и, возможно, представлялось своего рода гарантом общественного спокойствия. «Разве можно избежать смуты в Поднебесной без поголовной веры людей в духов», — заявлял Мо Ди.

Вместе с тем, отстаивая право простого народа на заупокойный культ предков, Мо Ди ратовал за строгую «экономию при захоронении», что понятно с позиций его религиозного демократизма — привлечения к культу предков малоимущих

низов. Отвечало это и его принципиальной теоретической установке на сведение человеческой деятельности к жесткой практической общественной необходимости.

Мо Ди был противником конфуцианцев в вопросе похоронной обрядности. Требуя «умеренности» в погребальном ритуале, он решительно выступал против сооружения подземных мавзолеев и обычая «пышных похорон и долгого траура», требующего захоронения с покойником его имущества. Похоронный обряд предписывал достигшему совершеннолетия родственнику умершего в течение длительного траурного периода жить в особой хижине отдельно от семьи, спать с «комом земли под головой» ... «на соломенной циновке», «не есть и голодать», «дрожать от холода» в особой посконной одежде, истощать себя так, чтобы «уши не слышали, глаза не видели ... руки и ноги ... отказывались служить». Все это приводило к крайнему физическому истощению родственников умершего. За период соблюдения траура по умершему его потомок доходил до такого изнеможения, что «был способен подниматься лишь тогда, когда его поддерживают, был способен передвигаться лишь опираясь на посох». Беспощадно критикуя эти последствия жестокого похоронного ритуала, Мо Ди доказывал, что ни «пышные похороны», ни «долгий траур» не могут сделать народ «ни богатым», «ни многочисленным». Выступая против прекращения на период траура «брачных отношений между мужем и женой», он особо подчеркивал затяжные сроки траура: «По царю — три года, по отцу и матери — три года по каждому, по жене и старшему брату — также по три года. Это составляет пять раз по три года». Мо Ди перечисляет сроки траура и по другим представителям рода: «по году — по старшему и младшему дядьям, (а также) по [другим] старшим, младшим и сводным братьям; по пять месяцев по каждому из остальных сородичей по мужской линии, по нескольку месяцев — по тетям, сестрам, племянникам и дядьям по материнской линии». Таким образом, при обычае жить «большой семьей» и считаться с дальними родственниками конфуцианская «гуманность», требовавшая соблюдения этого «временного монашества» в траурный период, отнимала у каждого взрослого мужчины, а следовательно, и у его жены бóльшую половину жизни.

«Пышную похоронную обрядность» Мо Ди считал одним из многих проявлений ненужного престижного потребле-

ния верхов, которое он рассматривал как «напрасную трату сил народа» и бессмысленное истощение богатств и ресурсов страны. Самым решительным образом мыслитель боролся с обычаем человеческих жертвоприношений при похоронах.

Исходя из своей высокой оценки творческого потенциала человеческой деятельности, Мо Ди обрушивался на отрицательное отношение конфуцианцев к изобретательству. Он заявлял: «Конфуцианцы ... говорят: “Благородный передает, а не создает”. Отвечая им, скажу: В древности И создал лук, Юй — броню, Сичжун — колесницу, а Цяо Чуй — лодку ... Ведь для того, чтобы другие могли повторять, кто-то должен был изобрести. Вот те, кто повторяет, и есть ничтожества».

Для идеологической системы Мо Ди характерна внутренняя противоречивость её мировоззренческих установок. Социально-политическое учение моистов отличалось сложностью и нечеткостью позиций. Во многом оно было близко интересам основной массы свободных производителей — низших слоев общества. «Простолюдины предались безрассудным речам» — клеймил учение моистов конфуцианский «апостол» Мэнцзы. Действительно, большинство последователей Мо Ди вышли из простонародья, причем заметный контингент в его школе составляли представители городских низов. Как уже говорилось, из этой среды вышел и сам Мо Ди. Вместе с тем едва ли можно согласиться с мнением тех историков, которые полагают, что доктрина Мо Ди однозначно выражала идеологию угнетенных масс (будучи чуть ли не провозвестницей социалистических идей), а также и тех, кто считает, что его учение носило надклассовый характер.

Как уже подчеркивалось выше, учение Мо Ди было направлено на борьбу, причем самую непримиримую, с правящей потомственной аристократией и конфуцианцами, в которых моисты видели ее главных идеологов. При этом учение Мо Ди не только не имело в виду ущемления интересов новой имущественной знати, вышедшей из общинной среды и активно рвущейся к политической власти, но, очевидно, было в значительной мере выражением её идеологии, чаяний и интересов. Решительно выступая за изменение к лучшему положения народных масс, моисты призывали к активной общественной взаимопомощи, ратовали за тех, кто «в неурожайные годы страдает от отсутствия пищи, а в стужу — от

отсутствия одежды». «Справедливый человек не избегает бедных и нищих», — наставлял Мо Ди. При всём том моисты свято стояли за неприкосновенность имущества и считали единственно справедливым, чтобы у власти находились «богатые и знатные», но ни в коем случае не «бедные и незнатные». Принцип «всеобщей любви и взаимной выгоды» не противостоял учению моистов о личной выгоде и частном интересе, но даже подразумевал и одобрял их — лишь бы то было не во вред другим и общему интересу.

Учение моистов не являлось абстрактным выражением общинной идеологии вообще, но конкретно — именно общины периода Чжаньго, разъедаемой и раздираемой частнособственническими отношениями, в которой заправляли имущие слои, прежде всего зажиточная ее верхушка в лице представителей общинного самоуправления, и местные влиятельные богатеи — так называемые *хаоцэе*. Эта имущественная знать добивалась доступа к аппарату управления государства и была исключительно настойчива в своих политических домогательствах, чем, видимо, не в последнюю очередь объясняется необычайная активность движения моистов в целом. Отразились в учении моистов и настроения основной массы общинного населения — среднего ее слоя: свободных тружеников из числа мелких земельных собственников, владевших землей по праву принадлежности к общине. Их чаяния и тревоги звучат в обличении Моцзы: «Ныне главы семейств ... не брезгуя ничем, всеми силами стремятся разграбить другую семью».

В ряде глав трактата «Моцзы», в частности посвященных вопросам обороны городов, явственно прослеживается действенность традиций городской самоуправляющейся общины. За её независимость, повышение политического статуса её свободного гражданства Мо Ди выступал с присущей ему энергией и страстностью.

В учении Мо Ди в качестве логического примера постоянно выступают рабы и рабыни. Однако как стоящие вне гражданского общества они, что вполне естественно, не принимаются во внимание в моистских проектах общественного и политического переустройства, где речь ведется только о свободных. Может быть, в таком ракурсе надо рассматривать и знаменитый афоризм поздних моистов: «Убить разбойника не значит убить человека». Этот, по мнению философов, «самый

спорный» тезис моистов рассматривается исследователями по большей части с чисто логических позиций, точнее, только исходя из научных формально-логических критериев, а не из конкретно-исторических факторов общественной психологии. Необъяснимая, по мнению этих исследователей древнекитайской логики, парадоксальность, логическая ошибочность и софистичность «дискриминационных» суждений о разбойниках в трактате «Моцзы» снимается или, во всяком случае, становится объяснимой, если подходить к этим суждениям с учётом социально-этически ориентированной «логики» классовых позиций моистов.

В целом общественно-политические идеи моизма, как представляется, были наиболее близки интересам самоуправляющейся городской общины и следовали традициям древнекитайского города-государства.

Моисты требовали от своих последователей активной защиты родного города и специально обучались боевой технике. Они были в числе самых самоотверженных защитников городов, подвергшихся агрессии. Значительная часть трактата «Моцзы» посвящена искусству городской самообороны, строительству крепостных сооружений и орудийному делу.

Мо Ди ставил общий интерес («всеобщность») выше частных, личных интересов каждого, в том числе превыше долга перед родителями. Первейшим же гражданским общественным долгом каждого моисты считали освобождение страны от вторгшегося врага. В учении Мо Ди государство в принципе первично по отношению к семье, также как общий интерес — «польза всей Поднебесной» — первичен в отношении частного интереса — «выгоды для себя». «Нужно приносить пользу всей Поднебесной и считать это пользой для себя», — провозглашали моисты. Здесь можно выявить известное сходство с учением о государстве Аристотеля, утверждавшего, что государство первично по отношению к семье, индивидууму, как целое первично в отношении части.

Мо Ди принадлежит внешнеполитическая доктрина равенства государств как основы мирных, добрососедских межгосударственных отношений. Мыслитель возводил в принцип требование прекращения междоусобных войн между царствами. Он считал войну самым страшным народным бедствием, рассматривая её как великое нарушение священной Воли Небес.

Мо Ди писал: «Когда войска большого государства вторгаются на чужую территорию, они вытаптывают посевы, вырубают деревья, разрушают стены сел и городов, приводят в негодность каналы, сжигают храмы предков, забивают и угоняют скот. Непокорившихся убивают, а захваченных в плен связывают и уводят с собой. По возвращении на родину они превращают мужчин в рабов, а женщин — в рабынь».

С основополагающей идеей «всеобщей любви» в учении Мо Ди был непосредственно связан провозглашаемый им принцип «ненападения» (*фэйгун*). Мыслитель разделял все войны на захватнические, которые он категорически осуждал, и оборонительные, которые он считал справедливыми, призывал всеми силами и средствами поддерживать государства, подвергшиеся вражескому вторжению. «Борьбу против нападений» Мо Ди объявлял одной из важнейших задач своей школы. Сам он прославился как выдающийся специалист по вопросам стратегии и тактики оборонительного боя. Мо Ди разоблачал грабительские войны как выгодные стоящей у власти аристократической знати. «Пытаться с помощью войны решать политические споры между государствами, — заявлял философ, — это всё равно, что заставить всех людей Поднебесной пить одно лекарство для лечения разных болезней, в то время как пользу от этого получат, может быть, лишь четыре-пять человек».

Никто до Мо Ди в истории древнекитайской политической мысли не проводил столь определенно идею о нравственных нормах добрососедских межгосударственных отношений.

Жизнь Мо Ди являла собой пример соединения личного поведения и проповедывавшихся им принципов, что проявилось особенно ярко в конкретных фактах его активного участия в «борьбе против нападений». Известно, что Мо Ди взял на себя посольскую миссию небольшого царства Сун, которому угрожала агрессия сильнейшего чуского царства. В том, что ему удалось блестяще справиться со своей задачей и убедить правителя царства Чу отказаться от вторжения, сыграло свою роль не только известное во всей Поднебесной искусство красноречия мыслителя, но, в неменьшей мере, и строительство под его руководством системы оборонительных укреплений в сунском царстве.

В учении Мо Ди высказана гениальная догадка о социальной значимости труда. Мыслитель видит основное отличие

людей от животных в способности человека к целенаправленной производительной деятельности. Он провозглашал труд, и прежде всего труд физический, главной общественной обязанностью и высшей гражданской добродетелью. Мо Ди считал физический труд обязательным для всех без исключения, включая правителя, солидаризируясь в этом отношении со школой Сюй Сина. Защищая тезис о великом значении в жизнедеятельности человека его созидательного творческого начала, Мо Ди выступал как против учения Конфуция с его презрительным отношением к физическому труду и всякому изобретательству, так и против даосской теории «недеяния». Согласно концепции «всеобщей любви и взаимной пользы», моисты признавали нравственной только активную общественно-полезную деятельность, направленную на благо Поднебесной. Они особо подчеркивали важность занятий простого народа для общего благосостояния страны, но при этом требовали от простолюдинов «неустанного усердия в труде», жесткого ограничения жизненных потребностей и строжайшего режима «экономии в расходах». В идеальном государстве моистов принципу полезности должно было быть подчинено абсолютно всё. То, что не отвечало этому принципу, относилось к категории излишеств, развращающих нравы и подлежащих искоренению: в их число входило прежде всего «то, что называется музыкой», а также другие виды занятий и развлечений, входящие в понятие культуры и искусства. Только при соблюдении этих условий Мо Ди считал возможным достижение всеобщего общественного благоденствия и полной социальной гармонии.

В плане социальной психологии весьма показательно отношение моистов к проблеме богатства и бедности. С одной стороны, их социально-этические взгляды проникнуты сочувствием и состраданием к простонародным низам. Так, Мо Ди заявлял: «Обладающий богатством [обязан] делиться им с людьми [малоимущими]» и наставлял знатных не кичиться перед незнатными. С другой стороны, в доктрине моистов богатство выступает как несомненная общественная добродетель, нищета же безусловно осуждается ими как явление социально аморальное, безнравственное. «Богатство происходит от трудолюбия, а бедность — от нерадивости», — утверждал Мо Ди. Этот постулат в еще более категорической и классово-

заостренной форме получил в дальнейшем развитие в теоретических положениях и практических мероприятиях представителей школы легистов *фацзя* (о ней будет сказано далее), в частности в реформах министра царства Цинь Шан Яна, предусматривающих порабощение по закону «неимущих лодырей», т. е. обнищавших общинников, помощь которым стала рассматриваться теперь как антиобщественное деяние («Хань фэйцзы»).

Как уже отмечалось, Мо Ди настаивал на разделении труда между людьми в соответствии со способностями каждого, видя в этом принципе торжество социальной справедливости. Он писал: «Как, например, строится стена. Тот, кто умеет класть кирпичи, кладёт их; тот, кто может подносить глину — подносит её; тот, кто может производить замеры — производит их. И так стена будет сооружена. Осуществление справедливости подобно этому. Тот, кто способен вести рассуждения и беседы — пусть ведёт их; тот, кто способен излагать исторические книги — пусть делает это; тот, кто способен нести службу — пусть несёт её. Таким образом, если следовать справедливости, все дела будут выполнены». По мнению моистов, путём разделения труда в обществе совершенствуется и производитель, и продукт. В своё время еще Гуаньцзы (ум. 640 г. до н. э.) — государственный деятель царства Ци, создатель политико-экономического учения об управлении государством, выдвинул теорию о распределении, почти кастовом, общественных обязанностей между четырьмя категориями населения, равноценно важными в социальной структуре государства: земледельцами, служилыми людьми, ремесленниками и торговцами — с тем, «чтобы каждый выполнял своё дело как можно лучше и таланты людей могли проявляться полностью». При этом Гуаньцзы так же, как и Мо Ди, не допускал никакой социальной дискриминации между ними.

В отличие от конфуцианцев Мэнцзы и Сюньцзы, моисты считали производственную деятельность столь же важной и нужной, как и управленческую. «Государь приносит пользы не больше, чем простолюдин», — заявляли они.

В противовес даосским утопиям с их отрицанием социального прогресса и идеализацией первобытного «естественного состояния» человечества моисты превозносили государственность как величайшее достижение цивилизации, победу

человека над природой. Показательно, что своего рода идейным знаменем моистов являлся герой мифических преданий, покоритель Потопа Великий Юй, которого они противопоставляли конфуцианским идеальным правителям — совершенномудрым святым Яо, Шуню и Вэньвану, а также почитаемому даосами легендарному первопредку Хуанди («Желтому предку» — богу земли). Критикуя конфуцианский постулат о богоданности и извечности наследственного господства потомственной аристократии, Мо Ди — в соответствии с выдвинутой им концепцией «почитания мудрости» — выступал против самого принципа наследования власти, воскрешая древние традиции патриархальной демократии. Вместе с тем в социально-политической концепции Мо Ди управленческая деятельность выступала как профессиональное занятие, требовавшее особых способностей и специальных деловых навыков. Мо Ди сравнивал должностных лиц с лучниками и колесничими. Если Конфуций исходил из моральных качеств правящих властей, оценивая их деятельность, то Мо Ди требовал учитывать прежде всего достижение конкретных результатов. «Поступки должны быть результативными», — заявлял философ. Руководствуясь таким критерием, он устанавливал строгую шкалу пригодности для кандидатов на должностные посты. Моистский аппарат управления по идее должен был функционировать как отлаженный механизм государственной машины. Этот идеал общественно-политического устройства Мо Ди в определенной мере предвосхищал административно-бюрократическую структуру имперской государственности пролегистского толка.

Мо Ди интересовала проблема происхождения власти. Ему принадлежит учение о государстве, близкое к теориям договорного возникновения государства Лукреция и Эпикура. Мо Ди выдвинул идею выборного происхождения власти и государства на основе взаимного согласия людей.

Мо Ди проводил мысль, что государство возникает в обстановке первоначального общественного хаоса в результате добровольного выбора властей, в чем мыслитель видел цивилизаторскую миссию человека. Он утверждал: «В древности, когда появились люди, не было ни управления, ни наказаний. У каждого было свое понимание “должной справедливости” (и), у одного — одно, у двух — два, у десятерых — десять ...

Каждый считал правильным свой взгляд и отвергал взгляды других, в результате люди постоянно враждовали... отцы и сыновья, младшие и старшие братья ненавидели друг друга и были не в состоянии жить мирно ... Сильные отказывались помочь другим, имущие готовы были сгноить излишки, лишь бы не делиться с другими, обладающие знаниями отказывались поделиться ими с другими людьми. Беспорядок в Поднебесной был такой же, как среди диких зверей и птиц. Поняв, что причина этого хаоса в отсутствии управления и старшинства (вар: правителя), выбрали мудрейшего человека [самого достойного и способного] и поставили его Сыном Неба, чтобы он управлял [Поднебесной]. После того, как поставили Сына Неба, оказалось, что он не в силах справиться со всем. Тогда выбрали мудрых и способных людей и поставили их в качестве трёх *гунов* (высших советников). После того, как были учреждены посты Сына Неба и трёх гунов, оказалось, что Поднебесная слишком велика... Поэтому решили разделить [Поднебесную] на множество государств и поставить царей (*гоцзюнь*) и правителей (*чщухоу*) [для управления ими]. Когда цари и правители были поставлены, оказалось, что их сил недостаточно. Тогда в царствах выбрали мудрых и способных людей и сделали их начальниками». На низшем иерархическом уровне выборных должностей в моистской государственной структуре находились старосты деревень.

При основополагающей установке на выборное начало в моистском учении о власти в нем вместе с тем a priori была заложена идея государства как аппарата насилия. В социально-политической модели Мо Ди явственно проступают контуры авторитарной государственности. Они прослеживаются в «программной» тронной речи Сына Неба: «... Утверждаемое верхами должно утверждаться всеми, отрицаемое верхами должно отрицаться всеми ... Если же кто-либо, услышав о чем-либо... не сообщит об этом старшему; если признанное сверху правильным не признает правильным нижестоящий, а признанное неправильным вышестоящим низший не признает неправильным — то все они будут наказаны и осуждены народом (*байсин*)».

Трактат «Моцзы» содержит в себе противоречивое сочетание — с одной стороны, философской доктрины моизма о выборном происхождении государства, а с другой — рели-

гиозного учения Мо Ди о божественном происхождении и сверхъестественном характере власти правителя, согласно которому избрание Сына Неба являлось осуществлением Воли Неба, направленной на «Великое Единение» Поднебесной, что в онтологическом смысле означало обуздание хаоса и утверждение космической гармонии.

Моистская концепция государства получила различную интерпретацию в китаеведческой литературе. Некоторые исследователи считают, что Мо Ди был первым в мире создателем договорной теории возникновения государства, предвосхитившим идею «общественного договора». Другие полагают, что концепция государства моистов ни с какой формой «общественного договора» не связана, поскольку она является воплощением теологической идеи Мо Ди о Небесной воле.

Моисты внесли весомый вклад в развитие стихийно-научного мировоззрения, наложили особый отпечаток на специфику историко-социокультурного развития древнекитайской цивилизации.

За последние десятилетия китайские археологи выявили богатейший фактический материал по истории древнекитайской науки, техники, технологии. Так, в 1978 г. в провинции Хубэй (уезд Хуйсянь) в захоронении 433 г. до н. э. было обнаружено изображение двадцати восьми экваториальных созвездий, что, по мнению ученых, позволит пролить свет на сложнейшую проблему происхождения подобного членения звездного неба, определяя Китай, помимо древних цивилизаций Вавилонии и Индии, как возможный источник его возникновения.

Сравнительно недавно внимание синологов привлек памятник конца эпохи Чжаньго «Люйшичуньцю» («“Вёсны и осени” господина Люя») — своего рода энциклопедии естественно-научных знаний Древнего Китая доимперской эпохи, представляющий собой попытку глобального философского обобщения. В «Люйшичуньцю» приводятся размеры «Земли в пределах четырех морей», причем протяженность земли в направлении с запада на восток определяется в 28 тыс. ли, а с юга на север — в 26 тыс. линейных мер ли. Ученых поражает удивительная близость приведенных чисел к реальной длине диаметров земли по осям Юг — Север, Восток — Запад, принимая во внимание два возможных значения меры «*ли*» (чжоуской, равной 477,84 м, и циньской, равной 427,7 м). Так, дей-

ствительный диаметр земли по оси Восток — Запад составляет 12 756,28 км, а в «Люйшичуньцю» — 13 379,52 км; реальный диаметр земли по оси Юг — Север составляет 12 713,51 км, в «Люйшичуньцю» — соответственно 12 423,84 км. Соотношение средних величин действительного диаметра земли (в км Д = 12 792,008) и данных «Люйшичуньцю» (12 901,68 км) даёт разницу всего в 1% измеряемой протяженности. Высказываемое исследователями предположение, что в данной схеме «Люйшичуньцю» мог быть отражен факт вычисления древнекитайскими учеными реальных размеров земного шара, находит подкрепление в соответствии с приведенными выше данными «Люйшичуньцю» о действительной сплюснутости земли на полюсах. Однако источник этих нумерологических расчетов (приведенных не только в «Люйшичуньцю», но и в другом древнекитайском памятнике раннеимперского времени «Хуайнаньцзы») до сих пор не удалось выявить. Но есть основания полагать, что наиболее реально искать источник этих географических знаний у моистов, более всех других школ позднечжоуской эпохи преуспевавших в естественнонаучных изысканиях. Некоторые современные китайские исследователи находят у моистов понятие атомизированной материи, в частности, в философском термине *дуань* — «начало, конец, основание» («Моцзы»), который они сближают с Евклидовым определением геометрической точки. Можно предположить, что определение *дуань* в трактате «Моцзы» было направлено против афоризма «диалектиков» — «номиналистов» Хуэй Ши и Гунсунь Луна о бесконечности ежедневного деления пополам даже самой короткой палочки, в отношении которых в науке существует мнение, что в их философских постулатах обосновывается бесконечная делимость, противоположная атомарности, и развиваются континуально-волновые представления о веществе.

После смерти Мо Ди его последователи разделились на три течения, объединяемых обычно под общим названием «поздних моистов», работы которых сохранились в шести главах трактата «Моцзы». Поздние моисты отбросили теистические положения своего Учителя, отказались полностью от религиозных воззрений ранних моистов. Они последовательно развивали наивно-материалистические идеи Мо Ди о логике и теории познания. В поисках всеобщего критерия

истинного и ложного поздние моисты развивали логическое (по мнению некоторых ученых — протологическое) направление опознавательной методологии, разрабатывали материалистическую теорию познания. Методы логического анализа моистов, составлявшие нераздельное единство с их гносеологией, находили широкое практическое применение в дискуссиях поздних моистов с Мэнцзы, Чжуанцзы и другими представителями идеологических школ, но особенно в спорах с «номиналистами» («логиками»).

В IV в. до н. э. в Древнем Китае конкурировали несколько школ «номиналистов» («минцзя», школ «имён» или школ «оперирующих понятиями», именуемых иногда «диалектиками», «софистами»), в построениях которых имелись определенные логические аспекты. Обращаясь к логической критике понятий, эти древнекитайские софисты развивали абстрактное мышление, вскрывали несостоятельность так называемого «здравого смысла». Школа «номиналистов» разделялась на два основных направления. Одно возглавлялось Гунсунь Луном (ок. 325—250 гг.), другое — Хуэй Ши (370-310 гг.). Основополагающий постулат Хуэй Ши о «большом и малом тождествах-различиях» противопоставлял обыденному сознанию философское понимание об относительности всех понятий: если рассматривать вещи с точки зрения их сходств, то все они оказываются сходными, если же смотреть на вещи с позиций существующих между ними различий, то все они будут различными. На парадоксальных примерах, которыми славился Хуэй Ши, философ обнажал внутреннюю противоречивость всякой попытки делений пространства и времени. Хуэй Ши высказал ряд диалектических догадок о соотношении всеобщего и единичного, бесконечного и конечного, абсолютного и относительного. Абсолютизируя единство вещей и не признавая их качественного различия, он исходил из «сведения многого к единому». В противоположность этому Гунсунь Лун стоял на позициях «расчленения многого для сохранения единого». Исследуя умозаключения с точки зрения их содержания, мыслитель противопоставлял понятия и вещи, единичное и всеобщее, состояния и качества. Различая вещи и «указатели» их свойств, характеризующие их качества, он признавал существование свойств отдельно от вещей — вне материальной оболочки. Знаменитым стал его постулат: «Белая лошадь

не есть лошадь», исходящий из умозаключения, что качества «белизны» и «лошадности» не тождественны. О Гуньсун Луне ходила молва, будто бы он хотел на белой лошади проехать через заставу, где в ответ на запрещение стражника проводить через заставу лошадей заявил: «Белая лошадь не есть лошадь», и будто бы сумел убедить стражника в своей правоте и получил разрешение проехать на лошади через заставу.

Существует несколько интерпретаций парадокса Гуньсун Луна о «белой лошади», в том числе отказ от традиционного негативного отношения к Гуньсун Луну и от взгляда на тезис о «белой лошади» как на «классический софизм» на том основании, что он означает отрицание тождества (часть не равна целому). Есть также мнение, что тезис о «белой лошади» утверждает нетождественность двух понятий на основе различия их содержания (ибо «лошадь» — это то, что обозначает форму, а «белое» — это то, что обозначает цвет). Некоторые ученые обращают внимание на «содержательный» характер логических построений Гуньсун Луна, попытавшегося, по их мнению, построить «содержательную логику», более соответствующую специфике китайского языка, чем «формальная логика». Исследователи особенно подчеркивают языковые трудности, с которыми сталкивался Гуньсун Лун при попытке сформулировать онтологию абстрактных объектов, ибо в классическом китайском языке формально неразличимы конкретные и абстрактные термины: так, «белизна» не отличается от «белого», а «лошадность» от «лошади». Некоторые исследователи придерживаются мнения о чисто содержательном характере и моистских рассуждений (со ссылкой, например, на «специфику» моистской этики в указанном выше постулате об «убийстве разбойника»). Отсюда делается предположение, что в каждой паре несовместимых утверждений речь идёт о разных аспектах одних и тех же объектов: несовместимые предикаты хотя и приписываются одной вещи, но в разных отношениях, что снимает все противоречия.

Поздние моисты внесли свою лепту в развитие китайской методологии и логики. В частности, на основании логических построений разграничивали разные виды тождества, разрабатывали проблемы взаимоотношения «имен» (понятий) и реалий. Они подразделили «имена» (*мин*) на «всеобщие имена» (*дамин*), «родовые имена» (*лэймин*) и «частные имена» (*сымин*)

(например, соответственно: «вещь», «лошадь», собственное имя раба «Цзан»). В трактовке соотношений всеобщего и единичного, целого и части, тождественного и различного отразились примитивные наивно-диалектические взгляды поздних моистов. Диалектическая связь тождественного и различного, как единства противоположностей, раскрывается, в частности, в тезисе: «Тождественное (*тун*) и различное (*и*) дополняют друг друга» (Моцзы) и поясняется на ряде таких примеров: «Живет девственница, она — девушка, затем у нее появляется сын и она — мать»; так, одна и та же особа в молодости — девушка, а повзрослев, выйдя замуж и родив ребенка, становится женщиной и матерью. Поздние моисты выдвинули ряд построений, близких к положениям Аристотеля, подошли к выявлению законов формальной логики, в частности закона противоречия. Некоторые исследователи полагают, что, идя по пути создания дедуктивной логики, поздние моисты не пошли дальше аргументов по аналогии. Следует отметить, что в науке существуют различные, в том числе и взаимоисключающие, взгляды на характер как «моистской логики», так и древнекитайской логики в целом, а также на особенности развития общепознавательной методологии и логического мышления «традиционной» китайской философии вообще.

Поздние моисты первыми в истории древнекитайской философской мысли стали изучать сам процесс познания. Они решительно выступали против гносеологического идеализма номиналистической школы. «Номиналисты» отрицали реальность вещей, заявляли, что «без идей нет вещей» (Гуньсун Луну приписывают знаменитый софизм, аналогичный зеноновской апории, — «Летящая стрела не движется и не покоится»), утверждали, что свойства материи могут существовать отдельно от материи; призывали «отречься от себя, презреть знание». В противоположность им поздние моисты считали спор средством установления истины и утверждали, что существует критерий для отличия истины от лжи. В дискуссиях с «номиналистами» поздние моисты заявляли, подобно Аристотелю, что истина может быть только лишь одна, — из двух разных мнений, высказанных об одном предмете в одном и том же смысле, какое-то окажется ложным. «В споре одни говорят истинное, другие — ложное, но побеждает тот, кто говорит правду» (Моцзы). Так, выступая против парадокса Хуэй

Ши «собаку можно считать бараном», поздние моисты утверждали: «Когда один называет нечто буйволом, а другой называет это же нечто не буйволом, то одно из мнений ложно». Оба спорящих об одном и том же предмете быть одновременно правыми не могут. Следовательно, один из них всегда окажется неправым.

В противоположность конфуцианскому учению о врожденном, доопытном знании и в отличие от непоследовательной в целом теории познания даосов (выдвигавших, в частности, постулат: «Не выходя за ворота, можно знать о делах Поднебесной»), ранние моисты признавали источником познания лишь ощущения, решая с наивно-материалистических позиций вопросы гносеологии. Они объявляли предметом познания внешний мир как объективную реальность и считали трудовой коллективный опыт людей источником и критерием достоверности знания. «Знания, которые нельзя применять на практике, являются ложными» — провозглашали моисты. Поздние моисты отошли от чистого эмпиризма Мо Ди и признавали важность не только чувственного опыта, но и всеобщность рациональных принципов познания. Рассматривая дискуссию как форму познавательного процесса и утверждая, что в споре рождается истина, моисты разрабатывали правила ведения диспутов; считалось, что ни одна школа не могла сравниться с ними в искусстве красноречия, здесь они не имели себе равных.

Моистская школа придавала большое значение естественнонаучным знаниям. Ее представители внесли весомый вклад в развитие астрономии, медицины, геометрии, физику тел, оптику, динамику, достигли успехов в военно-оборонительном деле, конструировании машин, инженерных работах. И это не случайно — интерес к естественным наукам вытекал из их общей мировоззренческой позиции.

Мо Ди первым из древнекитайских философов выдвинул тезис о необходимости рассматривать в единстве и совокупности намерения людей (*чжи*) и результаты их действий, поддерживал идеи управления на основе закона, хотя не отвергал и внеправовые социальные нормы поведения *ли*. «Те, кто делает в Поднебесной какие-то конкретные дела, не могут не соблюдать и *фа* (законы) и *ли* (правила благопристойного поведения),— писал он. — Не будет законов и *ли*, и неизбежно поя-

вятся те, кто окажется не в состоянии выполнять свое дело». Учение Мо Ди о государстве и праве противостояло конфуцианской доктрине с её уставным неприятием управления на основе закона и трактовкой поступков как моральной категории. Правда, конфуцианец Сюньцзы воспринял от моизма идею компромисса между *фа* — законом и *ли*, но сам Мо Ди однозначно отдавал приоритет закону. Моистская теория государства и естественного происхождения власти оказала непосредственное влияние на формирование концепции закона и «правового государства» легистов, но исходные социально-философские позиции тех и других были совершенно различны и противостояли друг другу так же, как независимые моистские общины режиму авторитарной власти складывающейся древнекитайской империи.

Доктрина моистов противостояла общественно-политической установке конфуцианцев — с их абсолютным преклонением перед древностью («Оставьте всё по старым обычаям, зачем непременно надо переделывать», — учил Конфуций) и низведением общины в целом до уровня безропотной, безгласной толпы («Правитель подобен ветру, народ — подобен траве, куда дует ветер, туда и толпа клонится», — заявлял Конфуций). Противостояла она и концепции «недеяния» даосских учителей, которые при всём их подчеркнуто-сочувственном отношении к угнетенным низовым массам и явном пренебрежении к правящей элите верхов (вплоть до эпатирующего заявления Чжуанцзы: «Мудрый почитает в равной мере и раба, и сановника») в принципе отрицали необходимость деятельного вмешательства в существующее положение вещей и принятия активных мер для защиты интересов народа. В противоположность этому учение моистов поражает своей необычайной активностью, настоятельным требованием проведения в жизнь социальных реформ и нововведений, страстной убежденностью в реальной возможности осуществления своей социально-политической программы: «справедливого для всех» государственного устройства на основе вселенских принципов «всеобщей любви и взаимной пользы-выгоды». Известно, что в царствах Чу и Цинь моисты решительно выступили в поддержку реформ, проводимых сановниками У Ци и Шан Яном, видя в них осуществление мер, направленных против наследственной аристократии.

Моистская доктрина сыграла известную положительную роль в выработке исторической концепции легистов, в частности их теории происхождения власти, в которой они интуитивно подошли к идее материального развития общества.

Идейно-философское учение «легистов» (*фацзя* — школы сторонников закона) зародилось и развивалось почти одновременно с конфуцианством и даосизмом. Конфуцианству оно противостояло, а с даосизмом имело во многом общие мировоззренческие установки.

Легистская традиция берет начало в деятельности ряда сановников VII—VI вв. до н. э. Важнейшими представителями легизма, поднявшими его на уровень доктрины, были знаменитый реформатор, родом из царства Вэй, но действовавший в циньском царстве Шан Ян (казненный в царстве Цинь в 338 г. до н. э.), и известный теоретик легизма, уроженец Ханьского царства Хань Фэйцзы (отравленный в царстве Цинь в 239 г.), сформулировавший основы легистского учения.

В противовес установке даосизма на принципиальный отказ от причастности к управленческой сфере легизм был устремлен к одной цели — осуществлению его теоретических установок правящими властями; все его представители проникали в административный аппарат и активнейшим образом участвовали в государственном управлении. В этой целенаправленности на политическую активность легисты сходились с конфуцианцами, здесь-то и скрестились их шпаги в смертельной схватке.

В своей философской концепции легисты материалистически толковали «*дао*» как естественный путь развития природы, не оставляя места для сверхъестественных сил и рока. Хань Фэйцзы выступал против поклонения богам и духам, боролся с мистикой и суевериями, протестовал против жертвоприношений, разоблачал бессмысленность культа предков, пропагандируемого конфуцианцами и моистами, раскрывал его вред для живых людей.

«Государство приходит в упадок ... когда люди служат демонам и богам, верят предсказателям, гадателям и магам, изощряются в жертвоприношениях», — заявлял Хань Фэйцзы и утверждал, что вера в духов несовместима с соблюдением закона: «Кто возлагает надежду на духов, тот пренебрегает законом».

С присущей его высказываниям непримиримостью Хань Фэйцзы, обрушиваясь на культ предков, обвинял в приверженности к нему не только конфуцианцев и моистов, но прежде всего современных ему правителей, которые поддерживают этот культ вопреки голосу разума и нуждам действительной жизни в обществе. Так, он писал: «Моисты зимой одевают покойника в зимнее платье, а летом — облачают в летнюю одежду ... Конфуцианцы разоряют семью, [люди] закладывают сыновей [обрекая их на рабскую долю], чтобы возместить расходы на погребение, траурное платье носят три года, нанося великий вред здоровью. Если одобрить умеренность [при похоронном обряде] Моцзы, то нужно отвергнуть расточительность [при похоронах] Кунцзы. Если одобрить сыновнюю почтительность [в служении покойным родителям и предкам] Кунцзы, то нужно отвергнуть как жестокость [отношение к почившим предкам] Моцзы. Ныне же правители считают, что и то и другое соответствует ритуалу ... Такие правители не годятся даже для решения дел, ясных и понятных простым бабам и мужикам». Хань Фэйцзы заявлял: «Ныне гадальщики прорицают людям: «Дам тебе возможность жить тысячи и десятки тысяч лет». Эти их обещания тысяч и десятков тысяч лет [жизни] пленяют слух, но нет никаких доказательств, что они продлевают жизнь хотя бы на один день».

Все свои положения Хань Фэйцзы выводит из фактов реальной действительности, которые объявляет единственным достоверным критерием истины. Исходя из фактического положения дел, философ изобличает несостоятельность конфуцианских теорий «гуманного правления», изощряется в наделении приверженцев Конфуция самыми позорящими их и уничижительными эпитетами, называет их «чучелами», «землей, которая ничего не родит», «ни на что не пригодным людом». Мыслитель приравнивает конфуцианцев к гадателям и прорицателям, заявляя: «Их речи — это те же предсказания, здравомыслящий правитель не воспринимает их».

Хань Фэйцзы — создатель теории государственного управления. В ней им были использованы некоторые идеи легизма и даосов. По мнению Хань Фэйцзы, главными причинами гибели государства являются ослабление центральной власти и усиление влияния аристократических родов, а также ослабление сети законов. Способствуют этому и другие обстоятель-

ства экономического, идеологического и морального порядка. Философ писал: «Государство приходит в упадок тогда, когда оно становится бедным, а знатные семейства — богатыми, когда власть правителя становится слабой, а его слуги оказываются сильными; когда законы заменяются произволом, когда запускаются внутренние дела и вся надежда возлагается на внешнюю поддержку; когда слуги правителя создают свои школы, в которых все занимаются лишь [никчемными] диспутами; когда торговцы копят свои богатства за пределами страны, а простой народ находится в бедственном положении; когда сооружаются роскошные дворцы для собственного удовольствия [правителя] ... а народ тем самым разоряется, и богатства [страны] растрачиваются зря; когда [люди] поклоняются демонам и божествам, когда верят предсказаниям гадателей и магов и увлекаются жертвоприношениями духам». Среди важных обстоятельств, ведущих государство к погибели, философ называет, наряду с «пренебрежением государственными законами», стремление всех людей [в государстве] к достижению лишь корыстных целей».

Хань Фэйцзы настаивал на том, чтобы законы были обязательными для всех, без каких бы то ни было исключений. Он заявлял: «Подобно шнуру, который не дает кривизны [при натяжении], законы не дают предпочтения знатным ... Наказание за преступление должно распространяться и на сановных лиц, а вознаграждение за заслуги не должно обходить простого человека».

Конфуцианскому учению о «гуманности» и моистской идее «всеобщей любви» Хань Фэйцзы противопоставляет концепцию закона как главного орудия управления государством.

В противоположность положению Конфуция о незыблемости традиционных установлений древности Хань Фэйцзы отстаивал мнение, что основы государственного управления должны изменяться вместе со временем. В противном случае, заявлял философ, в стране начнется смута, если «время изменилось, а законы остались прежними».

Хань Фэйцзы полагал, что идеи конфуцианства и легизма несовместимы и «не могут сосуществовать и совместно использоваться в управлении». «Если предоставить свободу человеколюбию, система законов разрушится», — заявлял он. Эта политическая установка была связана со специфи-

кой философского постулата мыслителя о противоречии как законе развития. Понятие «противоречие», развиваемое им с позиций наивной диалектики, было неотделимо от его учения об абсолютном и относительном. Выступая против конфуцианского тезиса о «совершенномудрых», как «обладающих высшим знанием», философ утверждал, что «совершенных людей» не существует: «Для ума существует то, что он не может познать, для силы существует то, что она не может осилить поднять, для могущества существует то, что оно не может победить». В каждой вещи есть сильные и слабые стороны, каждое дело несёт в себе как положительные, так и отрицательные последствия. «Нет закона, который бы не вызывал бедствий, нет пользы, которая бы не приносила вреда, такого в Поднебесной не бывает», — заявлял Хань Фэйцзы. Ничего нельзя абсолютизировать, но нужно учитывать закон противоречий и знать условия перехода в свою противоположность. «Если смотреть с напряжением, глаза не видят ясно, если слишком вслушиваться, уши не слышат отчетливо, если чрезмерно размышлять и обдумывать, в знаниях наступает хаос». Во всем соблюдать «меру» и, значит, «следовать *дао*». Однако диалектике учения о «противоречиях» Хань Фэйцзы присуща категоричность суждений: философ считал принципиально невозможным примирение противоположностей. «Лед и горячий уголь не могут пребывать в одном сосуде, мороз и жара не могут существовать одновременно, противоречивые учения не могут сосуществовать и использоваться в управлении», — писал Хань Фэйцзы, имея в виду конфуцианство и легизм, идеологические системы которых взаимно исключают друг друга и абсолютно не могут быть, по убеждению философа, примирены.

Мировоззрение Хань Фэйцзы проникнуто духом утилитаризма, что с необычайной яркостью проявилось в его учении о морали и праве. Хань Фэйцзы считал, что вне закона нет добра и зла. Поступки человека должны определяться безличным писаным правом — законом. Если преступление не совершено — закон не нарушен, в этом случае сами по себе любые мысли и любые действия людей нельзя расценивать ни как добрые, ни как злые. Об этом можно судить лишь по тому, к каким реальным результатам они приводят, побудительные мотивы при этом не принимаются во внимание легистской доктриной. Намерения как таковые не подсудны закону; даже

если имел место замысел убийства правителя, он не вменялся в вину и не подлежал наказанию, кого бы он не касался. Аналогичным образом награды должны были присуждаться всем без исключения, кто на деле проявил преданность престолу вне зависимости от личных устремлений — пусть и самых своекорыстных (последнее выступает в легизме как этический норматив, вытекающий из «естественных» стремлений человека). Придерживаясь натуралистического взгляда на мораль и считая, что мерилом доброго и злого должен быть подсчет всех выгод и потерь, Хань Фэйцзы исходил из постулата о нейтральной «природе человека», которую нельзя считать ни доброй, ни злой. Этическое учение легистов подчеркивало «себялюбивый» характер естественной «природы человека», ненавидящего страдание и стремящегося к получению материальной выгоды.

Утилитарным подходом отмечена и теория познания Хань Фэйцзы, в которой критерий истинности однозначно определяется с позиций приносимой пользы. Чрезмерное подчеркивание пользы в теории познания легистов привело к недооценке ими значения рационального мышления.

Примат принципа утилитаризма не мог не оказать влияния на решение легистами проблемы взаимоотношения этики и политики. Исходя из представления о несовместимости нравственности и политической целесообразности, они рассматривали политику и мораль как взаимоисключающие друг друга способы регулирования поведения людей в обществе и государстве. Отделив политику от этики, легисты ставили своей целью выработать механизм власти, основанный на законах как рычагах управления, который бы обеспечил осуществление самодержавной власти главе государства, независимо от личных качеств каждого отдельного правителя. Согласно этатистскому идеалу легизма, государственная машина должна была функционировать спонтанно, сама по себе, без постороннего вмешательства. Отдельные представители школы легистов ставили своей задачей разработку способов организации и контроля бюрократического аппарата. Этим специально занимался в царстве Хань первый советник правителя Шэнь Бухай (ок. 385—ок. 337 г. до н. э.). Заявляя, что правитель должен «уметь принимать единоличные решения», он разрабатывал методы организации службы управле-

ния, позволяющие правителю эффективно контролировать административно-управленческий аппарат, не прибегая к репрессиям. Особо выделяя экзаменационные испытания на предмет соответствия администраторов занимаемой должности, легисты требовали замены государственных должностей по способностям, а не по наследованию и личным отношениям, утверждая концепцию равных возможностей. При этом легистская программа управления включала в себя как обязательный компонент систему круговой поруки и взаимного доносительства, получившую законодательное оформление в царстве Цинь реформами Шан Яна. Уже у ранних легистов концепция публичного закона сочеталась с наставлением «мудрому правителю» соблюдать строгую секретность из опасения узурпации власти приближенными царского двора. «Мудрый правитель» подобен «дракону в облаках» и «змее в тумане» — так образно выражал эту идею легист Шэнь Дао (395—315 гг. до н. э.). Развивая ее в поучении «мудрому правителю», Хань Фэйцзы писал: «Он [правитель] скрывает свои следы, утаивает причины своих [поступков], чтобы чиновники не воспользовались ими; умаляет свою мудрость, принижает свои способности, чтобы низшие не могли разобраться в них ... лишает чиновников надежды и использует их так, чтобы они не возжелали власти [правителя]». Обобщая и разрабатывая идеи ранних легистов об «искусстве управления», Хань Фэйцзы свел их с даосской концепцией «недеяния» и «самоопустошения» как принципа мирового круговорота. В учении Хань Фэйцзы правитель предстает воплощением *дао*, а *дао* выступает как юридический закон, которому подчинено всё — небо, вещи, человек, — тем самым предопределена и роль правителя по отношению к закону как его единственному творцу.

Мировоззренческие проблемы в легизме были, как уже отмечалось выше, целиком подчинены конкретным задачам государственного управления, став теоретическим обоснованием реформ, осуществленных в целом ряде царств. Легисты требовали введения единых, обязательных для всех законов (*фа*), направленных на охрану института частной собственности и утверждение единоличной власти правителя, опирающегося на закон. В легистском философско-политическом трактате «Шанцзюньшу», авторство которого традиция приписывает Шан Яну (390—338 гг. до н. э.), особо подчеркивается

обязанность правителя самому соблюдать законы: «Мудрый правитель относится бережно к законам и установлениям. Он не внимает рассуждениям, противоречащим закону; он не превозносит действий, противоречащих закону; он сам не совершает поступков, противоречащих закону. Он должен внимать рассуждениям, соответствующим закону; он должен превозносить действия, соответствующие закону; он должен увязывать свои поступки с законом». «Закон — даже несовершенный — лучше беззакония», — утверждал Шэнь Дао. Провозглашая гласность закона, легисты настаивали на жестоких наказаниях за малейшее его нарушение, руководствуясь принципом: «В строгой семье не бывает строптивых рабов». *Ли* (ритуалу, обряду, обычаю) легисты противопоставили *фа* (закон), отказавшись от метода убеждения (т. е. нравственного принуждения) в пользу управления с помощью принуждения правового и наказаний. Хань Фэйцзы заявлял: «Великодушной и мягкой политикой управлять народом в [нашу] напряженную эпоху — это всё равно, что без узды и плети править норовистой лошадью». Если Конфуцием религиозно-ритуальная категория *ли* была теоретически переосмыслена как символ культуросозидания и космоупорядочения и превращена в носителя «нормативного» поведенческого стереотипа и «правильного» социально-политического устройства («Правитель [должен] руководить подданными посредством *ли*», — учил Конфуций), а Мо Ди, исходя из позиций социально-экономического утилитаризма, выступал за рациональное сочетание в практике государственного управления норм *ли* и *фа* как двух принципов социальной регуляции, то легисты выставили в противовес ли в качестве альтернативы административные правила и юридические законы (*фа*) как основу для управления государством.

На протяжении нескольких веков конца эпохи Чжоу взгляды представителей школы легизма (как и других идеологических школ) менялись, иногда весьма существенно, в частности, в важнейшем вопросе легистской доктрины, касающемся закона как такового и его отношения к правителю, народу и институту государства. В учении одного из ранних, а возможно, и самого раннего из легистских деятелей, сановника циского царства Гуань Чжуна (VII в. до н. э.) чётко определена идея подзаконности власти правителя: «Правитель определяет заслуги не по своей мерке, а по закону ... Прави-

тель и чиновники, высшие и низшие, знатные и простой люд — все должны следовать закону», — говорится в «Гуаньцзы». По образному выражению Гуань Чжуна, «закон — это отец и мать народа» («Гуаньцзы»). У Гуань Чжуна закон стоит на страже интересов народа: «Закон ограждает народ от произвола правителя». Эта концепция закона, развиваемая Гуань Чжуном, отличается от теории управления на основании закона, созданной три столетия спустя Шан Яном. Хотя и у Шан Яна присутствует идея обязательности закона для правителя, но у него явственно проводится мысль, что закон призван служить царю, а не ограничивать его власть. Поздние легисты ставили закон не над, а под государем. Закон в их учениях — основное орудие правителя, направленное на утверждение абсолютной власти и ослабление народа. «Искусство управления — средство подчинения масс», — читаем мы у Хань Файцзы. Правитель у поздних легистов обладает всей полнотой законодательной и неограниченным контролем власти исполнительной. В лучшем случае (как у Шан Яна) правителя призывают соблюдать созданные им и не подлежащие ни обсуждению, ни критике со стороны законы.

Легисты требовали централизации государства, введения суда царских чиновников, категорически настаивали на отмене всех привилегий старой потомственной знати. Идеал политического строя легистов нашел наиболее полное развитие у Хань Фэйцзы, развивавшем этатистскую идею Шан Яна о государстве как высшей самоценности.

Исходя из факторов материальной жизни, Хань Фэйцзы доказывал неизбежность и прогрессивность возникновения института государства и права в ходе развития человечества. В основу социально-правовой теории легизма легли и некоторые идеи даосизма и моизма. В учении Хань Фэйцзы предпринята одна из первых в истории мировой мысли попыток создания теории последовательного исторического развития. На пути человеческой истории Хань Фэйцзы намечает основные прогрессивные этапы материальной, социальной и политической жизни людей и пытается со скрупулезностью исследователя проследить их. В целом он рисует такую картину: в глубокой древности люди вели стадную жизнь, не имели жилищ, не знали огня, гибли от голода и наводнений. Земли было много, а людей мало. Постепенно люди научились (но не сами

собой, а с помощью самых мудрых из них) строить жилища на деревьях, приобрели навык добывать огонь трением, стали одеваться в шкуры животных. Потом провели каналы, начали строить дома из бревен. Мужчины освоили обработку полей, женщины — ткачество. «Запасы были в избытке — поэтому в народе не было взаимной борьбы, не было нужды и в применении наказаний», люди «управлялись сами собой». Постепенно людей становилось все больше, они стали жить семьями. Однако жизнь людей была очень тяжела, — настолько, что «ныне даже труд раба не такой горестный». Постепенно народ стал жить семьями и людей становилось все больше и больше. Подобному «изменению обстоятельств» Хань Фэйцзы придает исключительное значение, видя в этом основную причину дальнейшего процесса расслоения общества и социального неравенства. «Допустим, что у человека пять сыновей, — рассуждает философ, — это количество не считается большим; (таким образом), считая, что у каждого из сыновей — по пяти детей, то еще при жизни деда у него будет двадцать пять внуков. Поэтому-то население стало многочисленным, а богатства оказалось мало; народ трудится из всех сил, а пропитания на всех не хватает... в древности не ценили богатства, — это, однако, не было “гуманностью”, ибо всего было много. Споры и захваты в настоящее время происходят не от падения [нравов], а от того, что имущества мало...». Так, шаг за шагом Хань Фэйцзы описывает, как в обществе по логике жизненных обстоятельств появилось наследование власти, возникли богатство и бедность, люди стали «отчаянно бороться за каждый клочок земли». В таком обществе стали необходимы законы, награды и наказания. «То, что было применимо в древности, ныне оказалось неприменимым, ибо изменились условия жизни, а с ними вместе — и нравы людей».

Хань Фэйцзы приводит народную притчу, чтобы доказать, что мудрые правители должны уметь «разбираться в современных обстоятельствах и действовать в соответствии с ними», а не следовать слепо древности, подражая традиции:

«В царстве Сун был один земледелец. На пашне у него торчал пень. Бежал заяц, наскочил на пень, свернул себе шею и издох. И вот земледелец забросил свою соху. Всё сидел и караулил у пня, надеясь снова добыть зайца. Зайца он так и не дождался, но сам стал посмешищем сунцев. Те, кто хочет сей-

час управлять современным народом методом древних царей, заняты тем же бесплодным “ожиданием у пня зайца”».

Судя по концепции Хань Фэйцзы, легистам было свойственно понимание человеческой истории как замкнутого процесса, уходящего в глубь древнейшей первобытности. Завершающим этапом исторической эволюции — апогеем цивилизации — Хань Фэйцзы считал единую во вселенском масштабе, централизованную бюрократическую монархию, которая охватит всю Поднебесную. Всю историю человечества философ делил на три основных периода: древнейший, древний (или срединный) период и современный. «В древнейший период [люди] состязались в [следовании] *дао*..., в древний период — соревновались в мудрости опытности, а в современный период борются друг с другом, опираясь на силу», — писал Хань Фэйцзы. Каждому периоду присуши свои особые черты, свои конкретные задачи, решать их невозможно одинаковыми политическими средствами. Методы управления должны меняться в зависимости от реальных условий. «Во времена, когда происходит великая борьба», нельзя «уступать друг другу», «в опасное время управлять народом» нельзя «великодушной и мягкой политикой», — писал мыслитель и заявлял: «Тот, кто [ныне] открыто опирается на [методы] прежних правителей и упорно следует Яо и Шуню — это если не глупец, то обманщик». Хань Фэйцзы полностью отрицал значение и ценность традиции. С этих позиций он безоговорочно отвергал конфуцианское этико-политическое учение как ложное, которое плодит «ученых бездельников» и приносит лишь вред (от засилья «ученых бездельников», по убеждению философа, погибло, в частности, царство Чжуншань), тянет общество в давно отжившее свой век прошлое.

Присущий Хань Фэйцзы конкретно-исторический (по сути наивно-диалектический) подход к социально-политическим явлениям, так же как выделение в его учении материального фактора в качестве важнейшей движущей силы общественной эволюции, дают представление о прогрессивных для своей эпохи исторических взглядах этого мыслителя, отражающих и общий достаточно высокий уровень древнекитайской историографии, достигнутый к концу чжоуской эпохи.

Легистский идеал общественно-политического устройства предвосхитил идею имперской государственности. Легисты,

будучи практиками и участвуя в управлении, видели свою цель в осуществлении этого идеала. Он мыслился ими не иначе как в масштабах всей Поднебесной, и вставал глобальный вопрос, каким путем это достижимо? В принципе легисты были за прекращение войн между царствами путем объединения их в мощнейшую державу, но мирное достижение этого считали нереальным. В связи с чем учение о войне стало держащим стержнем легистской доктрины, во всяком случае начиная с Шан Яна. Отталкиваясь от идеи, что «войной можно уничтожить войну», Шан Ян в конечном итоге делает апологию войны знаменем своей доктрины, провозглашая, что война служит укреплению государства. Он провозгласил внешнюю агрессию главной задачей правителя и для ее решения установил в царстве Цинь военно-бюрократический режим.

Ранние легисты не только выступали за развитие товарно-денежных отношений, но и лицам, занимавшимся торговой деятельностью, отводили почетное место в обществе. Однако постепенно, по мере конкретизации политических замыслов легистов, они стали включать частную торговлю вместе с частным ремеслом в число «пяти червей, подтачивающих основу государства», к которым относили и конфуцианцев, называя их «чучелами», землей, которая ничего не родит, противопоставляли их «основным» занятиям населения, а именно: земледелию и военному делу, поскольку именно они должны были обеспечить успех легистской политике завоеваний.

Легисты придавали особо важное значение хозяйственным функциям государства, требовали вмешательства государства в экономику, контроля над торговлей, организации принудительного обмена, введения государственных монополий на разработку естественных богатств.

Социально-политические учения школы «*фацзя*» выражали настроения и чаяния прослойки господствующего класса из новой знати, во имя интересов которой легисты добивались свободной продажи званий и должностей (как видно из трактатов «Шанцзюньшу» и «Хань Фэйцзы») и которая была непосредственно заинтересована в создании централизованного государства с действенным административно-управленческим аппаратом и сильной единодержавной властью «мудрого правителя». Классово-заостренная позиция этой имущественной знати четко определяется и в концепции Шан

Яна, и в доктрине Хань Фэйцзы с их апологией богатства как высшей общественной ценности и поношением бедности как социально-негативного явления. В учении легистов нищета — порок, синоним чуть ли не преступного тунеядства. Показателен в этом отношении следующий пассаж Хань Фэйцзы:

«Ныне ученые мужи, говоря об управлении, твердят: «Дайте бедным и неимущим землю, чтобы обеспечить [тех, у кого] ничего нет», — начинает свою тираду Хань Фэйцзы и далее рассуждает, справедливо ли будет это: «Те, кто добросовестно работают и разумно расходуют [средства], они всем обеспечены и имеют полный достаток даже в неурожайные годы. [Условия] жизни сходны у всех людей. [Если же] кто впал в нищету и бедствует даже в благополучные годы, это лишь по причине безделья и мотовства. Итак, расточительные и ленивые бедны, а трудолюбивые и бережливые богаты». За сим следует вывод, звучащий наказом правителю: «Обирать богатых людей и помогать [за их счет] обнищавшим семьям — значит грабить трудолюбивых и умеющих беречь [добро], а поощрять лодырей и трутней». Мысль о том, что бедность — это общественное зло, с предельной остротой звучит у Шан Яна, который требует для его искоренения такой чрезвычайной карательной меры, как принятие правительственного указа об «обращении в рабство всех нищих лентяев»[6] («Хань Фэйцзы»).

Хань Фэйцзы считал, что искусство управления должно принадлежать только правителю, он не должен делить его с сановниками. Развивая идею Шэнь Дао о значении искусства управления, Хань Фэцзы писал: «Государство — колесница правителя ... положение — его лошадь, если он управляет страной, не применяя искусства управления, то хотя он будет сам неустанно трудиться, ему не избежать беспорядка. Если он управляет, применяя искусство управления, то хотя он и будет жить праздно и бездеятельно, все же станет мудрым правителем». «При отсутствии искусства управления [у правителя], даже мудрый, не сможет управлять». «Закон, сильную власть и искусство управления» Хань Фэйцзы называл «инструментами

[6] У Шан Яна термин «лентяй» (лодырь, бездельник – *дайчжэ*) имеет особый смысл, далекий от его буквального значения, здесь, в частности, к категории *дайчжэ* относятся бездомные бродяги из числа разорившихся общинников, утративших землю и ушедших из родных мест, оказавшись вне общинных связей.

в руках правителя» и убеждал, что «нельзя допускать отсутствия хотя бы одного из них».

В отличие от Шан Яна, Хань Фэйцзы разрабатывает в этой связи в своем учении прежде всего, и почти исключительно, проблему взаимоотношений между правителем и административным аппаратом; в этом отношении его интересует не народ, а чиновники, от которых целиком зависит успех мероприятий правителя. «Мудрый правитель правит чиновниками, но не народом», — заявляет философ. Хань Фэйцзы утверждал, что интересы правителя и сановников противоположны: «Государь заинтересован в том, чтобы назначать людей на должности по их способностям [к служебным обязанностям], а его слуги стремятся приобретать должности и распоряжаться делами, не имея на то способностей. Государь заинтересован в том, чтобы жаловать титулы и награды за труды управления, а чиновники хотят быть богатыми и знатными, не имея заслуг. Государь заинтересован в том, чтобы талантливые слуги самоотверженно выполняли свой служебный долг, а чиновники только и мечтают о собственной выгоде и действуют в личных интересах» («Хань Фэйцзы»). Главное назначение искусства управления в том, чтобы уметь различать преданных и лживых чиновников, поставить под строжайший контроль их деятельность («проверять их слова по делам, определять истину и ложь по фактам»). У Хань Фэйцзы над всем превалирует страх перед узурпацией власти правителя со стороны приближенных; перед угрозой чрезмерного усиления и неуправляемости чиновничьего аппарата, перед которым правитель может оказаться бессильным. Одну из глав своего сочинения Хань Фэйцзы называет «Коварные чиновники, грабители и убийцы»; к таковым философ относит прежде всего тех, кто «ради достижения своекорыстных целей создают вокруг себя группировки». «Чрезмерное влияние сановников — бедствие для государей ... крупные чиновники становятся все могущественнее, а государь падает все ниже. Итак, правитель теряет свое высокое положение, чиновники приобретают государство», — утверждает Хань Фэйцзы в главе «Ропот одинокого» и далее переходит к вопросу, как избежать этой угрозы. «Если у правителя нет плана для управления чиновниками, то будь он даже самых высоких достоинств, они ... возьмут все дела управления в свои руки и станут вершить всем [в государстве] ... Поэто-

му-то и убивают государей способных и взрослых, возводят на престол малолетних, свергают законных наследников, возводят незаконных». Вслед за Шэнь Бухаем Хань Фэйцзы придает исключительное значение «искусству управления», причем он видит его принципиальное отличие от «управления на основе закона». Закон открыт для всех, его основа — гласность, в то время как «искусство управления» состоит в том, чтобы «прятать власть в своей груди и незаметно управлять чиновниками». В главе «Путь правителя» скрытность выступает одним из важнейших достоинств мудрого государя. «Государь не показывает [чиновникам] своих желаний, не обнаруживает [перед ними] своих мыслей... Путь мудрого правителя в том, чтобы его не видели, применение [его] в том, чтобы его не понимали... Он [правитель] видит ошибки чиновников..., но не показывает вида, что видит...; слушает, но как будто бы не слышит; знает, но делает вид, что не знает ... Так [правитель] распоряжается своей властью, твердо владея ею; направляет [чиновников] так, чтобы они и не мечтали [о власти]». «Мудрый правитель [если судить по виду], бездействует, а чиновники трепещут — вот в чем путь мудрого правителя».

По замыслу Хань Фэйцзы аппарат государственного управления должен представлять собой отлаженный механизм административно-бюрократической машины, в котором чиновникам предназначалась скромная роль «винтиков», безотказно функционирующих автоматов, которыми мудрый правитель манипулировал с помощью таких рычагов власти, как награды и наказания. «Государь, пользуясь наградами и наказаниями, правит чиновниками», — пишет Хань Фэйцзы в главе «Два фактора». Восприняв от Шан Яна идею о «наказании вне зависимости от рангов знатности», Хань Фэйцзы специально акцентировал внимание на обязательности распространения постулата о всеобщности наказаний именно на чиновников, особенно настаивая на их строгости, в случае обмана государя — «великом преступлении, заслуживающем смерти». Кроме детально исследованной им системы наград и наказаний Хань Фэйцзы разработал изощренные методы задабривания, выслеживания, запугивания служащих административного аппарата с тем, чтобы держать их в постоянном страхе как за себя, так и за судьбу членов своих семей, которым угрожала казнь или порабощение по закону о круговой поруке сородичей.

Легистская государственная машина требовала создания чиновников-администраторов нового типа. Остро ставя проблему комплектования штата управления, Хань Фэйцзы решал ее «от противного» — отсекая тот должностной контингент из числа сановных лиц старого образца, который, безусловно, не удовлетворял его шкале пригодности к государственной службе. К ним философ прежде всего относил тех сановников, которые «не боятся суровых наказаний и не видят для себя пользы в наградах». Им Хань Фэйцзы дает самую отрицательную оценку, называя «бесполезными сановниками»: «Я мало ценю таких и устраняю их, государи же, не стоящие выше уровня века, признавая достойными их, ищут их» («Хань Фэйцзы»). Такой государственный деятель мог быть выходцем из частной школы, подобной конфуциевой. В государстве же легистского толка, в котором, пользуясь выражением Хань Фэйцзы, государь «стоял выше уровня века», необходим был совсем иной тип чиновника-бюрократа, и его следовало воспитать силами государства. Как следует из сочинения Хань Фэйцзы, эту задачу легистское государство ставило и решало. Хань Фэйцзы считал, что для этого надо прежде всего избавиться от «тех, кто натаскан в учености и [считается] просвещенным наставником», поскольку «за ученость берут на службу [конфуцианских] учителей». «Если так вести управление, то государство непременно впадет в смуту, а правитель непременно окажется в опасности», — заключал Хань Фэйцзы. Еще Шан Ян предлагал сжечь конфуцианские сочинения, в том числе «Книгу песен» и «Книгу преданий». Сам Хань Фэйцзы неоднократно призывал запретить изучение древних «бамбуковых книг» и пресечь распространение вредных учений, прежде всего конфуцианской школы. Хань Фэйцзы утверждал: «В государстве мудрого правителя нет письмен на бамбуковых планках, а обучают с помощью закона, [в нем] нет заветов покойных правителей, а учителями являются чиновники». Тем самым провозглашалась монополия государства на образование. Все «странствующие ученые» и Шан Яном и Хань Фэйцзы объявлялись паразитами общества, к ним относились в первую очередь моисты и, особенно, конфуцианцы.

При этом гуманитарное образование легистами, по сути, отвергалось, так же как и моистами. Однако при общем нега-

тивном отношении и легистов, и моистов к культуре в широком смысле слова позиция тех и других существенно различалась. Если Мо Ди признавал ее бесполезность с позиции удовлетворения самых насущных потребностей народа, то легисты заявляли о вреде культуры для государства.

С тех пор как Конфуций основал свою «частную школу», в древнекитайских царствах стало складываться отношение к образованию как к институту, независимому от политической власти. Однако, начиная с Шан Яна, легисты решительно выступали против всего того, что играло в этом отношении на руку «частным интересам» и способствовало их воспитанию в народе: «Если на тысячу человек, посвятивших себя земледелию и войне, найдется всего лишь один, занимающийся поэзией (букв. стихами Шицзина) и историей (букв. преданиями Шуцзина), умеющий убеждать силой слова, то вся тысяча будет нерадива в земледелии и войне», — заявлял Шан Ян в разделе «Земледелие и война», требуя превратить «весь ученый и распутный народ» в земледельцев («Шанцзюньшу»). За сто с лишним лет, отделяющих эпоху реформ Шан Яна от времени жизни Хань Фэйцзы, внутриполитическое положение в большинстве древнекитайских царств заметно изменилось, и в целом этот век можно было бы назвать эпохой победного шествия легизма. Во всяком случае, если Шан Ян сетовал на то, что «в каждом селении есть связка бамбуковых планок с записью “Песен” (*Шицзина*) и “Преданий” (*Шуцзина*)», то Хань Фэйцзы свидетельствовал: «Ныне в стране весь народ рассуждает об управлении, нет семьи, которая бы не хранила у себя дома законы Шан [Яна] и Гуань [Чжуна]».

В отличие от конфуцианства, даосизма и моизма у легизма нет общепризнанного основателя. Некоторые называют в качестве такового циского сановника Гуань Чжуна, иные — государственного деятеля царства Чжэн Цзы Чаня (580?—522 г. до н. э.) — автора знаменитых уголовных законов, отлитых по его приказу на металлическом треножнике, предвосхитивших важнейшие реформы Шан Яна. В число основателей легизма включают также ханьского государственного деятеля Шэнь Бухая и Шэнь Дао — философа родом из царства Чжао, но проповедовавшего свои идеи в царстве Ци в знаменитом «Дворце наук у Западных ворот» («Цзися сюэ гун»), где состязались в красноречии представители самых различных школ.

Учение всех этих так называемых «ранних легистов» можно разделить на три основных направления. Крупнейшим представителем направления, ставившего на первое место закон, являлся Шан Ян («Закон — жизнь народа, основа управления» — главный постулат его учения). Главой второго называют Шэнь Бухая, развивавшего доктрину о примате насилия в деле государственного управления. Шэнь Бухай привнес в легизм идеи даосизма и «школы имен», отразившиеся в его учении о «наказаниях и именах» (*син мин*), которое целиком посвящено проблемам организации бюрократического управления и методам контролирования чиновничьей службы. Именно Шэнь Бухаем была выдвинута идея государственных экзаменов, сыгравшая исключительно важную роль в складывании традиционной «экзаменационной системы» — феномена политического строя Китая, просуществовавшего вплоть до Нового времени. Чиновничество в учении Шэнь Бухая превращалось в аппаратчиков, бездумно выполняющих веления правителя, единолично решавшего все государственные дела. «Государь смотрит глазами всего государства, поэтому для него нет ничего неясного, [государь] слушает ушами всего государства, поэтому для него нет ничего сокрытого», — заявлял Шэнь Бухай и утверждал: «[Государь], принимающий единоличные решения, станет правителем Поднебесной». Основоположником третьего направления школы «ранних легистов» считается Шэнь Дао. Сосредоточившись на проблемах управленческого аппарата, он призывал «возвышать государя и принижать чиновников», чтобы на них ложились все исполнительские обязанности, а он, демонстрируя «недеяние» (*у вэй*), скрытно осуществлял контроль и властные полномочия. Шэнь Дао уделял главное внимание «искусству управления». В его учении легистские установки сочетались с даосскими положениями. Шэнь Дао отдавал должное и закону, но решительно выступал против абсолютизации власти. «Не удавалось видеть, чтобы положиться только на собственную власть было достаточно для управления», — говорил философ. «Власть сама по себе не дает возможности добродетельным пользоваться ею, а дурным — не пользоваться... Природа людей такова, что добродетельных мало, а дурных много ... многие внесли смуту во Вселенную благодаря власти, и мало водворивших благодаря ей порядок ... Невысока мудрость говорящего, что только власть сама по себе доста-

точна для водворения порядка во Вселенной», — завершает свое рассуждение о власти Шэнь Дао. Выступая против единовластия правителя, мыслитель заявлял: «Мудрость правителя не обязательно глубже, чем мудрость многих» и утверждал, что в делах государственного управления помощь людей, обладающих мудростью и трудоспособностью, правителю необходима: «Если государство процветает — это заслуга не только одного правителя». Шэнь Дао подвергся ярым нападкам со стороны конфуцианцев, в частности Сюньцзы, за то, что не признавал «мудрость» правителя основой успешного правления. Мыслитель считал, что при блестящих способностях, но при отсутствии искусства пользоваться властью даже «мудрый» государь не может успешно управлять, в то время как овладев искусством управления, правитель и средних способностей в состоянии обеспечить порядок. Шэнь Дао рассматривал власть правителя как «власть/насилие (*ши*), проводящее в жизнь закон (*фа*)», и считал, что «власть/насилие и закон — основные условия, позволяющие даже правителю, не отличающемуся выдающимися достоинствами, посредством недеяния (*у вэй*), навести порядок в Поднебесной». «Не Поднебесная создана для Сына Неба, а Сын Неба — для пользы Поднебесной», — заявляет свое кредо Шэнь Дао, и это звучит как проявление растущего самосознания государства в политической мысли Древнего Китая.

Обобщив и развив идеи «ранних легистов», Хань Фэйцзы создал собственную теорию государственного управления, посвятив ей трактат, состоящий более чем из ста тысяч слов. Еще при жизни автора его произведение было признано современниками выдающимся, но особенное внимание оно вызвало в царстве Цинь, где легизм со времени Шан Яна утвердился в качестве официальной идеологии. Известно, какое восхищение вызвало сочинение Хань Фэйцзы у циньского правителя Ин Чжэна, ставшего первым императором Древнего Китая через десять лет после гибели автора. Встав во главе огромной империи, Ин Чжэн — теперь уже первый циньский император (Цинь Шихуанди) — приступил к осуществлению политического идеала Хань Фэйцзы в масштабах всей Поднебесной. По свидетельству Сыма Цяня, когда кто-то доставил трактат Хань Фэйцзы в царство Цинь, Ин Чжэн, прочитав его, воскликнул: «Вот что мне нужно! Я готов пожертвовать жизнью ради того, чтобы встре-

титься и побеседовать с таким человеком». Эта встреча состоялась, как известно, и стоила жизни автору трактата. В своем одноименном сочинении Хань Фэйцзы писал о крайнем накале идейно-политической борьбы при дворе циньского правителя, активным участником которой стал и он сам, о бесконечных распрях придворных группировок, подсиживаниях и интригах. Он оказался жертвой клеветы, поплатившись жизнью не только и не столько из-за соперничества с всесильным придворным фаворитом Ли Сы (как многие полагают), сколько за свои беспощадные филиппики против конфуцианских советников и придворной знати, за обличительные писания, нетерпимость к традиционным верованиям обрядам, за бескомпромиссность своих суждений. Свой трагический исход он неоднократно предрекал себе сам, в частности и тогда, когда, создавая книгу под зловещим названием «О том, как трудно бывает убеждать», написал в ней пророческие слова: «Человек, в совершенстве постигший законы и искусство управления, но возражающий государю, если даже и избежит казни, непременно погибнет от тайного удара».

Легистское социально-политическое учение было реализовано в правление Цинь Шихуанди в своей крайней форме, и в этом абсолютизированном виде оно потерпело крах. Однако в дальнейшем, после падения циньского режима, система управления в империи Хань во многом строилась на основании концепций, разработанных легистами, прежде всего Шан Яном, а также Шэнь Бухаем, Шэнь Дао и особенно Хань Фэйцзы, у которого положения политической философии Шан Яна выступали в несколько смягченном виде, отчасти благодаря известной продаосской направленности его учения. К тому же акцентирование внимания Хань Фэйцзы на постулате безусловной верности и преданности правителю в определенной мере сближало его политические взгляды с конфуцианскими. Возможно, здесь известную роль сыграло и то обстоятельство, что Хань Фэйцзы был учеником Сюньцзы.

Если говорить о социально-политической направленности основных философских школ эпохи Чжаньго, то в целом можно считать, что конфуцианцы отражали, как правило, интересы старой потомственной аристократии, решительно не желавшей сдавать свои позиции; в даосизме, видимо, получил выражение, с одной стороны, пассивный протест

против социальной несправедливости основной массы свободного населения, а с другой — нашли отражение настроения тех слоев господствующего класса (очень неоднородных по составу), которые отказались от активной политической борьбы. В моизме, очевидно, нашли проявление идеи общинно-городского самоуправления во всей их сложности и противоречивости. Легисты объективно были идеологами восходящей имущественной знати, наиболее заинтересованной в сильном монархическом правлении, и складывающейся новой чиновничьей бюрократии. В русле развития материалистического мировоззрения в древнекитайской философии периода Чжаньго сложилась система представлений замечательного мыслителя эпохи расцвета древности Ян Чжу.

Ян Чжу родился, вероятно, позже Мо Ди и являлся предшественником Мэнцзы. Полагают, что он жил где-то между 440 и 360 гг. или несколько раньше: примерно в 414—334 гг. до н. э. Учение Ян Чжу оказало влияние на виднейших представителей философской мысли Древнего Китая, более всего на Чжуанцзы.

Имеющиеся в распоряжении исследователей сведения о Ян Чжу очень скудны. Из них следует, что философ был родом из царства Вэй, происходил из сравнительно небогатой общинной среды. Известно, что у него было собственное поле («сад в три *му*») и несколько рабов. Как и другие странствующие ученые, Ян Чжу переходил из одного царства в другое, излагая свое учение в спорах и собеседованиях. В его время еще не существовало знаменитого «Дворца наук у Западных ворот» в циской столице Линьцзы, где через полвека разворачивались диспуты философов из разных царств, приверженцев самых разных идеологических школ.

Произведения Ян Чжу не сохранились, хотя в его время, по свидетельству Мэнцзы, «слова Ян Чжу заполнили Поднебесную». Вольнодумные идеи Ян Чжу вызывали яростные нападки и конфуцианцев, и даосов, и легистов. Его идейные противники всеми силами стремились «заткнуть рот Ян Чжу» (читаем у Чжуанцзы). О взглядах этого оригинального мыслителя можно узнать лишь косвенно из сочинений других древнекитайских философов. В одноименном произведении философа Лецзы сохранилась часть, посвященная Ян Чжу — это основной источник сведений о его учении. Ян Чжу не принадлежал

ни к одной из идейно-философских школ. Его учению не были чужды даосские идеи, в связи с чем традиция причисляет Ян Чжу к школе даосов, а иногда он считается чуть ли не основоположником древнего даосизма, что, безусловно, не соответствует действительности.

Ян Чжу — впервые в истории древнекитайской философии — поднял вопрос о человеке как индивиде. В наивно-материалистическом учении Ян Чжу о человеке, природа и человек, как её составная неотъемлемая часть, подчинены заложенной в самих вещах необходимости (*дао*). Согласно философии Ян Чжу, в объективно существующем мире всё «совершается само собой». Человек должен постичь *дао* (экологический закон природы) и не действовать вопреки ему. «Всё следует предоставить естественному течению», — учил Ян Чжу. Рассматривая человека как элемент природы, Ян Чжу принципиально не выделял его среди всех остальных ее организмов и существ, утверждая, что человек состоит из тех же самых «пяти элементов», что и вся природа и отличается от остальных её существ лишь разумом. «Человек подобен небу и земле и соединяет в себе природу пяти первопостоянств, человек — самый разумный из всех живых тварей. Но у человека ногти и зубы недостаточно крепки для самозащиты, мускулы и кожа недостаточно плотны для самообороны, бег его недостаточно быстр для того, чтобы избежать опасности. Он не имеет ни шерсти, ни перьев для защиты от холода и жары. [И при этом] ему необходимо добывать себе пищу и пользоваться вещами для поддержания жизни. Поэтому, следуя своей природе, [человек] полагается на разум, а не надеется на свою силу», — развивал свою концепцию о человеке мыслитель. По сути, Ян Чжу защищал материалистический тезис о единстве мира в своем учении о сущности Человека. Распространенное в древнекитайской философской мысли представление о мире, как триединстве неба, земли и человека приобретает у Ян Чжу характер вольнодумства, адекватного древнему атеизму, так как в учении Ян Чжу триада: небо, земля, человек, будучи ипостасью природы, не подчинены какой бы то ни было надмировой, сверхъестественной силе, обладающей разумом. Здесь отчетливо выявляется стихийно-материалистическая, антирелигиозная по существу трактовка философом понятия неба, отрицающая его божественную сущность. Небу,

как всевышнему, управляющему миром и людьми сознательному началу, Ян Чжу противопоставляет принцип «естественного», спонтанного возрастания и гибели вещей Поднебесной: «То, что порождает вещи, не рождается, то, что изменяет вещи, не изменяется. [Вещи] сами рождаются, сами развиваются, сами формируются, сами окрашиваются, сами познают, сами усиливаются, сами истощаются, сами исчезают. Неверно говорить, что будто кто-то [намеренно] порождает, развивает, формирует, окрашивает, [дает] познание, силу, [вызывает] истощение и исчезновение».

Универсальный принцип естественной необходимости проявляется, в частности, в законе жизни и смерти, доказывает Ян Чжу. Решение проблемы жизни и смерти ставит Ян Чжу в один ряд с крупнейшими атеистами Древнего мира, как стран Античности, так и Древнего Востока — Индии и Китая эпохи поздней древности. Ян Чжу был непосредственным предшественником величайшего атеиста и просветителя древности Ван Чуна.

Смерть Ян Чжу рассматривал как закономерное явление природы. В силу закона «естественности» (*дао*) жизнь неизбежно сменяется смертью. «По закону природы не существует бессмертия, по закону природы нет вечной жизни». Признать неизбежность смерти — это и значит следовать естественному закону *дао*, заявлял мыслитель. Важнейшей целью своей философии Ян Чжу ставил избавление человека от страха перед смертью. Внушаемый людям религиозный страх перед смертью, как и страх перед богами и духами, по глубокому убеждению мыслителя, лишали человека счастья на земле. Он учил: «Пока живешь, принимай жизнь легко; следуй её природе, исполняя до конца свои желания; и ожидай спокойно [невозмутимо] прихода смерти. Наступит смерть, и к ней отнесись легко, пусть она исполнит своё до конца — дай полную свободу угасанию. Ко всему относись легко, предоставь все естественному течению. К чему пребывать в вечном страхе, то медля, то поспешая — ведь жизни отпущен столь краткий срок!» Задача освобождения людей от страха смерти являлась одним из проявлений гуманистического мировоззрения Ян Чжу.

Ян Чжу категорически отрицал бессмертие, утверждал, что смерть — естественно-необходимое явление, означающее полное уничтожение живого существа, которым уравнива-

ются все. «В жизни все вещи отличны друг от друга, в смерти же все они равны. При жизни различаются умные и глупые, знатные и низкие — в смерти же все одинаковы тем, что смердят и разлагаются, гниют и исчезают». Своему тезису о том, что все существа одинаково рождаются и одинаково уничтожаются, мыслитель придавал социальное звучание и острую идейную направленность. «При жизни — [высоконравственные святые] Яо и Шунь[7], после смерти они — сгнившие кости. При жизни — [аморальные злодеи] Чжоу и Цзе[8], а после смерти [они] — сгнившие кости. Кто определит различие между ними, ведь сгнившие кости все одинаковы?!» — заявлял Ян Чжу, подрывая своей тирадой основу основ конфуцианской религиозной морали, развенчивая высшие конфуцианские авторитеты в лице совершенномудрых древних правителей Яо и Шуня. Не пощадил Ян Чжу и самого Конфуция, заклеймив его как «самого бестолкового из людей» и заявляя, что, несмотря на всю свою посмертную славу, «ныне он ничем не отличается от пня или кома [земли]». Такого поношения «Совершенномудрого» конфуцианцы никогда не могли простить Ян Чжу. Мэнцзы требовал «уничтожить школу Ян Чжу». Более страшного обвинения, чем обвинение в следовании «еретическому учению Ян Чжу», конфуцианство не знало. Проповедуя взгляд на сущность смерти как на полное уничтожение, Ян Чжу с беспрецедентной, неслыханной дотоле резкостью опровергал возможность загробной жизни. Философ беспощадно разоблачал конфуцианский культ предков во всех его проявлениях. «Кто помнит о деяниях далеких предков? [Они] исчезли. Деяния трех владык то ли были, то ли нет; деяния пяти предков[9] то ли наяву, то ли во сне ... Умные и глупые, красавцы и уроды, победители и побежденные, правдивые и лживые — все исчезли... Так надо ли сжигать свой разум и утруждать свое

[7] Яо и Шунь — мифические соправители Древнего Китая. В конфуцианском пантеоне представлены высшими образцами добродетельных и мудрых государей и причислены к лику святых.

[8] Чжоу и Цзе — мифические правители глубокой древности. В традиционной конфуцианской историографии выступают как самые порочные, недостойные правители, утратившие Мандат Неба и приведшие к гибели свои династии.

[9] «Пять предков» — мифические персонажи, их перечень в источниках не всегда одинаков, обычно к ним относят Хуанди (Желтого предка), Шэньнуна, Фуси, Яо и Шуня. «Трое владык» — вариант «пяти предков».

тело ради посмертной славы на сотни лет?! Разве от нее оживут иссохшие кости [предков]?» — заявлял Ян Чжу. Похоронную обрядность, особенно жертвоприношения, мыслитель отрицал целиком и полностью. «Не кладите в рот мертвым жемчуг и драгоценный нефрит, не облачайте их в узорчатую парчу, не приносите в жертву быка и не выставляйте роскошной утвари», — призывал он и заявлял: «Похоронам я не придаю никакого значения. Когда умру, все будет безразлично для меня. Можете мое тело сжечь, утопить, зарыть [в землю] или оставить под открытым небом, разодеть в расшитые шелка и поместить в каменный саркофаг. Как придется — мне всё равно!»

Всей логикой своих рассуждений философ безоговорочно отвергал мысль о бессмертии души, решая с наивно-материалистических позиций проблему духа и материи.

В своей этической концепции Ян Чжу утверждал индивидуализм и эвдемонизм, однако они не только не приобретают у него крайнего выражения, но в ряде случаев сочетаются с проповедью своего рода аскезы самоограничения, в чем обнаруживается известная внутренняя противоречивость гедонической доктрины Ян Чжу.

В принципе Ян Чжу считал высшим этическим идеалом наслаждение жизнью и счастье индивидуума. Умение его достичь мыслитель объявлял истинной мудростью. «Следует наслаждаться при жизни, а не тревожиться о том, что будет после смерти», — учил он. Философ призывал радоваться земной жизни, не уповать на богов и духов, разумно удовлетворять свои потребности и желания. Смерти не миновать, а при жизни каждый должен сам позаботиться о собственном благополучии.

Этическое учение Ян Чжу исходило из положения о необходимости сохранения и раскрытия врожденных жизненных свойств каждого индивидуума. «Совершенномудрый, глубоко анализируя вещи и явления в Поднебесной, приходит к выводу, что самой ценной на свете является жизнь», — заявлял мыслитель и далее развивал этот тезис. Ценить жизнь — это значит «сохранить природу человека в целости и чистоте, не обременяя её посторонними делами», а «сохранение жизни во всей её полноте» означает «удовлетворение в соответствующей мере шести желаний». Но удовлетворение этих желаний философ

воспринимает как страдание, насилие над природой человека. «Ушам хочется слушать музыку, и мешать им — значит притуплять слух; глазам хочется созерцать красоту, и мешать им — значит притуплять зрение; носу хочется вдыхать ароматы и мешать ему — значит притуплять обоняние; устам хочется рассуждать об истинном и ложном, и мешать им — значит притуплять ум; телу хочется наслаждаться, и мешать ему — значит лишить его радости чувств; мысли хочется свободы, и мешать ей — значит подавлять природу». Если даже человек проживет целый век, то ему и тогда выпадет лишь какой-нибудь десяток лет без горестей и бедствий, — считает мыслитель. «Надо дать жизни свободное течение и больше ничего. Ничему не противодействовать. Ничего не подавлять», — постулирует свое этическое кредо философ, что предполагает свободу от абстрактных принципов и идеалов. Однако, заявляя, что «нужно осуществлять то, что желают наши органы чувств, нужно действовать так, как хочет наша душа», Ян Чжу предполагал разумное удовлетворение потребностей, умеренность в наслаждении и утверждал, что поощрение чрезмерных желаний вредит природе человека. «Мудрый ограничивает свои желания, не подчиняется вещам, а овладевает вещами для сохранения своей природы в целости». Учение Ян Чжу о «сохранении жизни во всей полноте» приобретает в его доктрине определенную социально-этическую окраску. Так, Ян Чжу говорит: «Чего еще домогаться во внешнем тому человеку, который обладает богатым домом, прекрасными одеждами, лучшими яствами и красивыми женщинами? Если человек, обладая всем этим, еще чего-то во внешнем домогается, то характер у него ненасытный. Ненасытный характер [точит,] как моль, [как силы] жары и холода... [У такого человека] справедливости не хватит, чтобы приносить пользу другим, [но] хватит [алчности], чтобы подвергнуть опасности свое тело, повредить [собственной] жизни». Имея доступ к красивым вещам, вкусной пище, развлечениям, богатые и знатные люди «требуют [всего этого] днем и ночью. Получив желаемое, они становятся неудержимыми. Разве может безудержное удовлетворение [своих желаний] не повредить природе [человека]? Это похоже на то, как если бы десять тысяч человек выпускали из луков стрелы в одну и ту же мишень — цель [тогда] обязательно будет поражена». Такие пресыщенные излишествами люди нарушают

«гармонию с [собственной] природой» («лучше было бы им быть бедными и незнатными», — считает Ян Чжу); им философ противопоставляет того, кто «не кичится знатностью», кто «не стремится к власти», кто «не жаждет богатства и денег». «Такого назову соответствующим человеческой [природе]», — заявляет мыслитель и приводит в пример «человека полей». По мысли Ян Чжу, именно жизнь простых людей составляет гармонию человека с внешней средой. «В Поднебесной превыше всего то, в чем находит покой человек полей, то, чем наслаждается человек полей». В этом высказывании социальная позиция философа выступает вполне определенно, но предельно четко она звучит в извлеченной им из арсенала народной мудрости («мудрость гласит», — говорит он) утопии будущего, когда «не будет слуг, не будет государей», в чем, конечно, ощущаются даосские идеи.

Провозглашаемый Ян Чжу идеал «ценности жизни» — в отказе от активного действия (даосском отрицании «излишнего действия») и утверждении безмятежности духа и невозмутимого покоя. «Чем отличается от пленного в оковах тот, кто не способен на миг беспечности!?» — восклицал мудрец. В этот идеал, безусловно, входило признание необходимости для жизни человека естественных наслаждений, что никак не укладывалось в систему даосского мировоззрения.

В своем постулировании единства бытия Ян Чжу исходил из материальной субстанции *ци*, продолжая традиции древнекитайской натурфилософии. Философ считал, что физическое и духовное состояние человека зависит от правильного функционирования в его организме тончайших частиц *ци*, являющихся источником жизненной энергии. Лишь познание и соблюдение естественных законов жизни (*дао*), поддержание гармоничного взаимодействия частиц *ци* (в частности, путем постоянных физических упражнений: «Когда тело человека не находится в движении, тогда и его *ци* не циркулируют», — считал Ян Чжу), с учетом противостояния сил *инь* и *ян*, может обеспечить человеку здоровье, долгую жизнь и хорошее, беззаботное настроение. Никакие сверхъестественные силы не помогут людям обрести долголетие и счастье. Напрасны упования на милость богов, бесполезны обращения к знахарям и прорицателям, бессмысленны жертвоприношения духам. «От этого болезней становится всё больше, — утверждал Ян Чжу. — Это

напоминает стрелка, который от своего неумения не может попасть в цель и начинает чинить свой лук [или поправлять мишень]». Между тем, уверял Ян Чжу, организм и сам может быть в состоянии избавиться от различных болезней и недугов при условии, что человек будет соблюдать, а не нарушать естественные законы жизни, в то время как «знахари лечат лишь внешние признаки болезней». В этой своей части учение Ян Чжу, дошедшее до нас в передаче литературно-философского памятника III в. до н. э. «Люйши чуньцю», напоминает медицинский трактат, свидетельствуя и о естественно-научных истоках материалистического мировоззрения Ян Чжу. Так, в «Люйши чуньцю» мы читаем: «Проточная вода не портится, дверной стержень не истачивается червецом-древоточцем. Это от того, что они постоянно находятся в движении. Так и с телом человека и его *ци*. Когда тело человека не движется, тогда не циркулируют и его *ци*. Когда не циркулируют тончайшие частицы (*ци*), тогда из них образуются комочки. Образование таких комочков в голове вызывает опухоли и головные боли, появление их в ушах вызывает болезнь “цзюй” и глухоту, в глазах — болезнь “ме” и слепоту, в носу — болезнь “цю” и закупорку, в животе — болезнь “чжан” и колики, появление комочков в ногах вызывает болезнь “вэй” и судороги».

Согласно учению Ян Чжу, жизнь и благополучие человека зависят не только от него самого, но также и от тех, кто стоит у власти в государстве. Во многих суждениях Ян Чжу звучит протест против социальной несправедливости. «Того, кто ныне приобрел имя, почитают и прославляют; того, кто не составил имени, унижают и презирают. Почёт и славословия приносят беспечность и наслаждение, унижение и презрение приносят страдание и муки. Страдания и муки попирают [человеческую] природу, беспечность и наслаждения соответствуют [человеческой] природе, и это уже связано с сущностью... Разве дело не в том, что удел одних — праздность и наслаждения, [а других] — страдания и муки?!» — заявляет мыслитель, ссылаясь на Лаоцзы. Ян Чжу и его последователи считали, что и правитель, и назначенные им чиновники вместо того, чтобы заботиться о «сохранении целостности природы человека», в чем и состоит их прямой долг, делают все во вред природе человека. «Это похоже на то, — говорил Ян Чжу, — как если бы войско, первоначально созданное для защиты от разбойников, в наше время

стали использовать для нападения друг на друга. Это значит, что истинный смысл создания войска утрачен».

Ян Чжу восставал против традиционных, общепризнанных норм морали, против навязанных человеку стереотипов поведения, стесняющих его природное развитие. Иерархическому принципу конфуцианской «гуманности», этической и социальной градации людей, сковывающим регламентам законов всесильного государства легизма, моистской религиозной морали и «пристрастию к действию» моизма Ян Чжу противопоставлял свое учение о свободной независимой личности, подчиненной лишь собственной природе и следующей своим естественным влечениям. Идея независимой личности проходит лейтмотивом всего мировоззрения Ян Чжу. Его постулат о «сохранении природы [человека] во всей ее полноте, не обременяя ее посторонними делами», имел исходным пунктом и непременным условием личную свободу индивидуума. Для того человека, о «сохранении природы» которого столь ревностно заботился Ян Чжу, для него «подчиняться чужой воле и терпеть позор» — было «худшим из зол», и эту участь, видимо, философ полностью исключал для него. «Лучше умереть, чем жить под гнетом», — таков девиз свободной личности у Ян Чжу.

Гуманизм социоэтических взглядов Ян Чжу раскрывается в осуждении им насилия, социальной несправедливости, лицемерия властей, в его сочувствии к обездоленным, готовности «дать отдохнуть усталому, накормить голодного, обогреть замерзшего». Философ выступал и против бедности и против чрезмерного богатства, в равной мере угнетающего природу человека. Мыслитель требовал создать людям такие жизненно необходимые условия, которые обеспечат возможность нормального развития свободной человеческой личности, в чем виден известный демократизм этики Ян Чжу.

Философия Ян Чжу в принципе носит жизнеутверждающий характер, определяя как цель и смысл жизни стремление человека к счастью, которое состоит в удовлетворении и полном развитии физической и духовной сущности человека. При этом философ допускает известную возможность активного вмешательства человека в дело достижения им этой жизненной задачи, называя ее «овладением вещами, а не подчинением им», и имея в виду, в частности, то, что человек волен сам выбирать из вещей то, что полезно его природе, и отбрасывать

то, что ей вредно, «направляя полезные свойства различных вещей на служение жизни человека» («Люйши чуньцю»).

Важнейшими препятствиями на пути достижения человеком действительного смысла и гармонии жизни Ян Чжу считал безмерную жажду славы и возвышения в обществе, неуемное стремление к обогащению. Осознание того, что в современном ему обществе эти препятствия непреодолимы (что собственно и породило социальную психологию янчжуизма и присущий ей тип внутренне свободной личности), что морально-этические «общепризнанные основы» неодолимо подавляют индивидуальность и стесняют свободу личности, предопределило известные черты социального пессимизма в учении Ян Чжу. Ян Чжу считал бесполезными всякие попытки «помочь миру» личными усилиями отдельного индивидуума. Не в этом ли смысле следует понимать его знаменитый афоризм «Миру не помочь одним волоском», сказанный им в ответ на вопрос: «Выдернул ли бы он у себя хоть один волосок, чтобы помочь миру?» Мэнцзы обвинил Ян Чжу в крайнем эгоизме, коль скоро он «не выдернул бы у себя и одного волоска ради пользы Поднебесной». Для конфуцианского «апостола» Мэнцзы это послужило поводом, чтобы заклеймить учение Ян Чжу как антигосударственное. «Омерзительный принцип» Ян Чжу «для себя» означает «отрицание государя», заявлял Мэнцзы. «Учение Ян Чжу наводит смуту, предает забвению путь древних царей», — вторят ему позднеханьские конфуцианские ортодоксы. Злополучный сюжет о «волоске» вызывает спорные мнения исследователей. Многие его однозначно воспринимают в духе Мэнцзы, и именно из-за него объявляют Ян Чжу приспособленцем и эгоцентристом, фаталистом и беспринципным себялюбцем, вульгарным материалистом, феноменом асоциального индивида. Но есть мнения, что Ян Чжу имел в виду в данном случае тот смысл, что спасение мира (по конфуцианским понятиям — неотъемлемое от приобретения царского трона) не стоит потери даже одного волоска на теле человека. То, что Мо Ди обличал как эгоизм Ян Чжу, скорее всего было возвышенным отречением от честолюбивых мыслей и мирских соблазнов. Созвучен сюжет о «волоске», как и другие положения этики Ян Чжу о «ценности жизни», стоическому учению об атараксии и индивидуалистическому идеалу уклонения от страданий древнегреческого современника Ян

Чжу — Эпикура (341—270 гг. до н. э.). Лучшим средством избежания страданий обоим философам представлялось самоустранение от каких бы то ни было общественных и государственных дел, достижение абсолютной независимости от внешних условий. Показательна в этом отношении ссылка Ян Чжу на притчу о Высокосовершенном (Бочэн Цзыгао)[10], который «никому не помогал и волоском, отказался от царства и в уединении пахал землю». Далее философ разъясняет: «Древний человек не согласился бы утратить волосок, чтобы принести пользу Поднебесной; если же всю Поднебесную подносили ему одному, [он] не брал» и заключает: «[Если бы] никто не жертвовал волоском, [если бы] никто не приносил пользу Поднебесной, в Поднебесной воцарился бы мир».

Весь данный фрагмент скорее всего осмысливается в русле даосских представлений о «недеянии» как этическом принципе жизни, отказе от какого бы то ни было вмешательства в природную «естественность», при котором индивидуальный и общественный идеал выступают как жизнь по законам «самоестества». И весь фрагмент так же, как и приведенный выше афоризм Ян Чжу о «волоске», полностью вписывается в его морально-этический постулат о «сохранении природы человека во всей ее полноте». Продаосский характер всего отрывка в целом выявляется и в его заключительной части, где приводится мнение некоего моиста, с которым и полемизировал в данном случае Ян Чжу, заявившего: «Если бы спросили об этих речах Лаоцзы и Стража Границы[11], то [они] признали бы их справедливыми».

Оппоненты обвиняют Ян Чжу во внутренней противоречивости его морально-этической доктрины, призывающей, с одной стороны, к наслаждению, а с другой — к самоограниче-

[10] Высокосовершенный (Бочэн Цзыгао) — персонаж мифологизированной истории, встречается также в притче Чжуанцы о передаче царской власти от Яо к Шуню после того, как от этой власти отказался Бочэн Цзыгао, которому Яо первому предложил занять престол.

[11] Страж Границы — или начальник заставы (иногда воспринимается как имя собственное Гуань Инь), по одной из версий, чиновник из царства Цинь , являвшийся начальником заставы Каньгуань, которому якобы, согласно легенде, Лаоцзы, проезжая через эту заставу во время своего знаменитого путешествия на Запад к Владычице-хозяйке Запада Сиванму, оставил свое произведение «Даодэцзин» в 5000 слов.

нию, отрешению от благ внешнего мира, к своего рода аскезе. Но в наслаждении Ян Чжу призывает к разумному самоограничению и объявляет порочным незнание меры: «Ненасытный характер точит как моль».

Этико-философской теории Ян Чжу было свойственно натуралистическое истолкование требований морали, самоестественное понимание нравственности, согласно которому нравственность выводилась и объяснялась, исходя не из общественных условий, а из неизменности природы человека как таковой. Ян Чжу отрицал сверхъестественные источники морали, выступая против общепринятых общественных устоев и нормативных государственных порядков, препятствующих самовыражению «естественной природы человека», ее «сохранению в целости и чистоте», заботясь о ненарушении гармонии человека с внешней средой. В своей этической доктрине Ян Чжу пытался опереться в определенной мере и на данные естественно-научных знаний его эпохи.

В целом общественная позиция Ян Чжу противостояла как конфуцианскому этическому рационализму, так и легистскому этатизму и моистскому конформизму с его диктатом общественного мнения. Не стыковалась она во многом и с даосским мировоззрением. Отсюда известны и нападки на Ян Чжу со стороны Чжуанцзы вплоть до его требования «зажать рот Ян Чжу». Некоторые исследователи, критикуя Ян Чжу за крайний гедонизм, называют его позицию асоциальной, не усматривая гуманистической основы учения мыслителя. Можно, как представляется, и не без основания, полагать, что и конфуцианцы, и легисты, и моисты с охотой подписались бы под известным изречением Аристотеля о том, что «человек — есть политическое животное». Но ни ранние даосы, ни Ян Чжу с их аполитичностью (но отнюдь все же не ассоциальностью в собственном смысле слова) не приняли бы апологии государства как единственно мыслимой формы общественного устройства.

В кризисную эпоху «Борющихся царств» выдвинутый Ян Чжу индивидуалистический идеал утверждения разумного наслаждения и избавления от страданий выступает как этический принцип нравственности определенных слоев правящего класса, прославших крайними и опасными вольнодумцами; будучи противниками существующего политического режима, они не видели путей изменения общественных отношений к

лучшему. Одни из них по идейным соображениям самоустранились от участия в делах правления, иные, вступив на стезю государственной деятельности, разочаровались в ней, иные не преуспели в ней. Все они оказались в стороне от ожесточенной общественно-политической борьбы, призывая придерживаться определенного образа жизни с тем, чтобы достичь высочайшего из благ — духовной свободы и независимости от общества. Вместе с тем в столь ярко выраженном в учении Ян Чжу и его последователей чувстве глубокой неудовлетворенности социальной действительностью совершенно очевидно получило известное отражение недовольство и критические настроения широких общинных масс, что может подтверждаться самим фактом распространенности учения Ян Чжу по всей Поднебесной.

Чжаньгоская эпоха «ста школ» с ее поразительной духовной толерантностью — неповторимый историко-культурный феномен древнекитайской цивилизации. Это было время широкой и свободной состязательности социо-этико-политических идей, противоборствующих мировоззрений, разнопорядковых философских направлений, проходившей под девизом «пусть соперничают все ученые» и фактически не стесняемой еще никакой официальной идеологической догмой.

С возникновением в 221 г. до н. э. огромной древнекитайской империи Цинь, охватившей территории Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, ситуация коренным образом изменилась. Идейная борьба приобрела совершенно иной характер. Одним из первых государственных актов новоявленной имперской власти был эдикт 213 г. до н. э., запрещающий под страхом смертной казни какие бы то ни было дискуссии и споры и повелевающий «изъять песни и предания, изречения всех учителей», пресечь «рассуждения о древности», запретить «порочить современность». Вне закона были объявлены все частные школы, кроме легистской школы «фацзя», учение которой было провозглашено официальной государственной идеологией. Истреблению подлежали все «писания», кроме тех, которые относились к естественным знаниям и гадательной практике. И хотя эти гонения на гуманитарные дисциплины и вся так называемая «книжная катастрофа» 213 г. до н. э. были в дальнейшем чрезмерно преувеличены конфуциан-

цами, они знаменовали собой начало новой «идеологической эры» — борьбы государства с инакомыслием.

Эпоха Чжаньго, создавшая социально-психологические, культурно-идеологические и морально-этические предпосылки для формирования нового типа личности, была важной вехой в развитии древнекитайской литературы. Именно в это время появляются произведения индивидуального литературного творчества. Притчи сыграли важную роль в развитии художественной прозы, основанной на авторском замысле. Первые произведения индивидуального творчества появляются в это время и в области поэзии.

Источником древнекитайской литературы являлось устное народное творчество, прежде всего мифы, содержащие богатейшую сокровищницу сюжетов и образов, служивших материалом для литературы и искусства. Литература началась с народной песни, связанной с первобытной магией, действами-обрядами, и особенно — с трудовым процессом, образцы ее сохранились в древнем фольклорном своде «Книга песен» («Шицзин»). Индивидуальная лирика долго сохраняла связь с произведениями устной словесности.

Связь с устным народным творчеством явственно прослеживается в творчестве первого поэта Китая — «феникса заоблачных высот» Цюй Юаня.

Цюй Юань (340—278 гг. до н. э.) стоит в главном ряду гениев китайской и мировой поэзии. Он считается родоначальником авторской поэзии Китая. В своих произведениях Цюй Юань выступает не только поэтом, но и философом и моралистом. «Цюй Юань писал стихи, с помощью которых надеялся исправить зло, добиться справедливости», — отмечал Сыма Цянь и, оплакивая поэта, восклицал: «Это был Человек!»

Цюй Юань происходил из знатнейшего царского рода южнокитайского государства Чу, был одним из приближенных советников чуского правителя Хуай-вана. Из-за придворных интриг Цюй Юань попал в опалу и в изгнании покончил с собой. Поводом для отставки Цюй Юаня стал его совет крепить союз с царством Ци, направленный против агрессии царства Цинь, в то время как Хуай-ван решил пойти на разрыв с Ци по наущению вероломного циньского дипломата Чжан И, действовавшего вкупе с продажными цискими сановниками, о которых Цюй Юань писал в оде «Скорбь отлученного» («Лисао»):

Бездарные, всегда к коварству склонны,
Они скрывают черные дела,
Всегда идут окольными путями,
Увертливость — единый их закон!

Над придворной «сворой деревенских псов», обладающих «подлым свойством людей ничтожных ... чернить людей, талантом одаренных», поэт возвышается, по его словам, как «сокол, что не летает в стае».

Цюй Юань, писал Сыма Цянь, «обладал обширными познаниями и несгибаемой волей, прекрасно разбирался в делах государственного управления», понимал весь трагизм для его родной страны разрыва с царством Ци, возглавлявшем антициньскую коалицию, и добивался казни инициатора прociньского союза Чжан И. Но тот хитростью избежал кары, и все настояния Цюй Юаня на разрыве союза с Цинь были отвергнуты Хуай-ваном, и по навету придворной «своры» поэт был изгнан из столицы.

В произведении «Прорицатель» содержатся раздумья Цюй Юаня о своем предназначении перед угрозой смертельной для него опалы: «Мне быть ли искренне-искренним, честно-открытым, с простым и преданным сердцем? Иль мне отойти в суету и заботы мирские, чтоб этим нужду прекратить?.. чтобы имя составить себе? Мне стоит ли словом прямым говорить, без утайки и за это опять подвергаться беде? Или надо идти за пошлым богатством и чином?.. Мне стоит ли ... правду свою в себе уберечь? Или мне говорить “да” и “так”, льстя другим: “хи-хи-хи”, “хе-хе-хе”?.. Мне нужно ли честным быть, чистым, прямым и негнущимся мужем?.. Иль нужно всегда извиваться, скользить и крутиться, как жир помады, как гладкий ремень, чтоб обвить, округлить все углы и уступы..?»

Этот же вопрос вопросов задает себе поэт и в оде «Скорбь отлученного»:

Я путь свой, каюсь, прежде не продумал,
Остановлюсь, не возвратиться ль мне?
Но здесь же дает и ответ на него:
Я прошлое и будущее вижу,
Все чаянья людские предо мной,
О, можно ли родине служить без чести
И этим уваженье заслужить?

И если смерть сама грозить мне станет,
Я не раскаюсь в помыслах моих.
За прямоту свою и справедливость
Платили древле жизнью мудрецы.

Образ Цюй Юаня — поэта возвышенной души и свободолюбивого духа, жаждущего исчерпать себя в огромном патриотическом подвиге и потерпевшего от бренного мира зла, «изгнанный и преследуемый», но не изменивший своим убеждениям — навсегда остался жить и в литературе, и в памяти народов всего Дальнего Востока. «Поскольку стремления Цюй Юаня чисты, то все вещи, о которых он говорит, благоухают. Поскольку деяния его были бескорыстны, то он предпочел смерть изгнанию. Его хотели втоптать в грязь, но он отряхнулся и вспорхнул над прахом, как мотылек. Никакая грязь не пристала к нему», — пишет Сыма Цянь, преклонявшийся перед нравственным величием поэта.

Трагическая судьба Цюй Юаня была отголоском великой трагедии чжоуско-чжаньгоского Китая — краха идеалов государственных деятелей, придерживавшихся традиционной внешнеполитической ориентации и мечтавших о создании межгосударственной лиги независимых дружественных царств, что в тех условиях было утопией. Весь ход исторического развития Древнего Китая объективно и неуклонно вел к насильственному объединению всей Поднебесной наисильнейшим из царств, каковым при жизни Цюй Юаня все более и более заявляло себя царство Цинь, которое высокородный потомственный аристократ Цюй Юань, ведший свое происхождение от мифического первопредка Чжуаньсюя (Небесного владыки Севера), относил к миру варваров и называл не иначе как «страна волков и тигров». Свою личную судьбу Цюй Юань не отделял от трагической участи своего царства и народа своей родной страны. В «Скорби отлученного» он признавался:

Но разве о самом себе горюю?
Династии меня страшит конец...
Дышать мне тяжко, я скрываю слезы,
О горестях народа я скорблю.

Ода «Скорбь отлученного» считается вершиной творчества Цюй Юаня. В ней отразились все его страдания и переживания в личной жизни и на политическом поприще, его возвы-

шенная любовь к родине — чуской земле, его глубокие душевные переживания, изысканная красота его интимных чувств, гордое сознание чистоты своих помыслов, готовность самопожертвования во имя справедливости, пронзительная боль одиночества, и скорбь предчувствия трагического исхода.

Разнообразие и богатство художественных образов оды совершенно исключительно. Положительные герои Цюй Юаня связаны с конфуцианской системой образов, с легендой о «золотом веке» прошлого. «Скорбь отлученного» представлена в форме увещания, обращенного поэтом к изгнавшему его царю, который «внял клевете и гневом воспылал»:

Твой дикий нрав, властитель, порицаю,
Души народа ты не постигал.

Поэтическая исповедь «Скорбь отлученного» написана Цюй Юанем в изгнании. Ее отличает душевная раскованность и буйный полет фантазии, как бы запечатлевающий путешествие поэта в потусторонний мир. В ней поэт воспаряет в небеса, подальше от скверной земли, где так страдал от несправедливости и подлости людской, где «он ли не радел о благе общем ... взрастил благоухающие травы... но никаких похвал не услыхал», друзьями «предан был» и «без конца лил слезы скорби», стремясь уйти от мира, где «все, как безумные, стремятся к власти, но не она меня прельщает, нет!»

В стяжательстве друг с другом состязаясь,
Все ненавистны в помыслах своих,
Себя прощают, прочих судят строго,
И вечно зависть гложет их сердца.

Но поэта все тянет и тянет в отчие края. Он не хочет терять надежду на лучшее будущее: «Линфэнь (прорицательница) мне счастье в жизни предсказала», — уповает он.

Цюй Юань и начинает оду верой в свое счастливое предназначенье:

В седьмой день года я на свет явился,
Сей день всех дней счастливее в году.

И вот поэт спускается с «неба на землю ... с орхидеями в руке», но снова ужасается:

Как грязен мир, как слеп и неразборчив,
Там губят правду, почитают зло.

Однако и на небе поэт не видит справедливости, восклицая:

Увы! И в небе честных не найти!

Не переставая твердить себе «мир грязен» и удивляясь самому себе («Кто может чувства наши объяснить?»), поэт продолжает неотступно «думать о родных местах», вдали от которых не мыслит жизни: «Взлечу и вновь опушусь к своей судьбе». Цюй Юань переносит читателя то в светлые Небесные чертоги, то в земной «грязный мир». Гениальной кистью описывает поэт свои странствия по поднебесью на колеснице, запряженной восьмеркой драконов. В мгновение ока он облетает Вселенную — от одной священной вершины к другой, сопровождаемый мифическими птицами-фениксами, богами ветра и грома. Поэт как властелин мира повелевает Вознице Солнца замедлить бег светила и освещать ему путь, отряхивает с него пыль веткой священного дерева, привязывает коня-дракона к стволу мифической Шелковицы Фу — обители десяти солнц и затем, «солнце веткою прикрыв волшебной», отправляется «средь облаков бродить». Во время странствий по поднебесью поэт горько жалуется Небу и Предкам на несправедливость опалы, мучительную тоску одиночества:

В душе моей — печаль, досада, горечь,
Несу один невзгоды этих дней ...
Мне некому свои поведать чувства,
И с этим никогда не примирюсь.

После мучительных раздумий поэт соглашается наконец покинуть землю:

На феникса сажусь, дракон в упряжке,
Над бренным миром я взмываю ввысь.

Прорицательница Линфэнь одаряет его «бессмертья ветвью», и поэт отправляется в путь «трудный и далекий». Вот он уже приблизился «к свету неба», но бросил взгляд на землю... «и под собою родину узрел». Почувствовав смятение седока, конь-дракон «на месте замер, дальше не идет».

И здесь поэт решает свою участь:

«Все кончено!» — в смятенье восклицаю.
Не понят я в отечестве моем, -
Зачем же я о нем скорблю безмерно?

Моих высоких дум не признают,
В обители Пэн Сяня[12] скроюсь...

Так мыслью о самоубийстве Цюй Юань кончает свою исповедь. По преданию, узнав о захвате циньскими войсками чуской столицы, поэт бросился «с камнем в объятиях» в воды реки Мило.

Существует довольно распространенная версия, согласно которой ода «Скорбь отлученного» представляет собой поэтическое воспроизведение ритуального «путешествия» шамана в потусторонний мир, обязательного в практике камлания.

Большинство произведений Цюй Юаня затрагивают те же автобиографические сюжеты, что и ода «Скорбь отлученного». Среди них «Плачу по столице Ин», «Жаль мне минувших дней», «Ода к мандариновому дереву», «Вопросы Небу» и последнее его произведение «С камнем в объятиях». Кисти Цюй Юаня принадлежат также гимны, исполнявшиеся во время жертвоприношений. Наиболее известен цикл «Девять гимнов» (или «Девять напевов»). По общему мнению, поэт в данном случае обработал народный оригинал, бытовавший в чуском царстве, где народ верил в духов и поклонялся им. Впоследствии, по-видимому, эти обработанные Цюй Юанем напевы снова вернулись к народным исполнителям, став песнями *юэфу*.

Никто из поэтов Китая не пользуется любовью народа большей, чем Цюй Юань. Именно ему, единственному из всех китайских поэтов, вот уже более двух тысячелетий народ посвящает в день его гибели красочный праздник лодок-драконов. Тогда жители городов и селений Китая выезжают в лодках на реки и озера и кидают в воду рис, завернутый в листья лотоса, чтобы продлить жизнь души поэта.

Цюй Юань — лирик и трагик. Стихи его славятся изысканностью формы и глубиной содержания, их отличает несравненное богатство мифологических образов. Разнообразные ритмы его стихов неотрывны от мелодии. Рифма для стихов Цюй Юаня является уже правилом. Поэт создал крупную форму в лиро-эпическом жанре. Ода «Скорбь отлученного» насчитывает почти четыреста строк. Творения Цюй Юаня заложили основу песенного жанра крупной формы *фу*, лирических и

[12] Пэн Сянь — легендарный персонаж, мудрый сановник одного из правителей Китая династии Инь. По преданию, Пэн Сянь утопился, когда его советы были отвергнуты правителем.

лиро-эпических од с прозаическим вступлением, получившим развитие у поэтов последующего времени.

Начиная с Цюй Юаня индивидуальное авторство в поэзии Китая стало нормой. В истории китайской словесности творчество Цюй Юаня знаменует рождение литературы нового типа, и прежде всего появление лирического героя, подобного которому до того в китайской литературе не было.

«После смерти Цюй Юаня в царстве Чу жили поэты Сун Юй, Тан Лэ, Цзин Ча. Все они унаследовали свободную поэтическую форму, созданную Цюй Юанем и прославились замечательными стихами. Однако никто из них не осмелился так открыто поучать своего правителя, как это делал Цюй Юань», — писал Сыма Цянь.

Из перечисленных Сыма Цянем поэтов выдающийся вклад в развитие одической поэзии внес Сун Юй (290—223 гг. до н. э.).

Сун Юю принадлежит более десяти произведений в жанре *фу*. Творчество поэта находилось под огромным влиянием Цюй Юаня, однако их мироззренческая позиция была различной. В отличие от скорбно-пессимистических стихов Цюй Юаня, впитавших многое из южнокитайской культурной традиции, унаследовавшей черты шаманистских верований, лирика Сун Юя напоена радостью жизни, здесь он — наследник Ян Чжу. Сун Юй считается первым в Китае певцом любви и женской красоты. Поэзией любовного томления отмечены его оды «Горы высокие Тан», «Ода о бессмертной», «Распутный Дэнту». В последней поэт воспевает красоту девушки из простонародья, жившей в одной с ним деревне:

Самые красивые девушки в мире живут в чуском царстве,
Красивейшие в Чу проживают в родной деревне Сун Юя,
А первая из красавиц — это дочь его ближайшего соседа...
Будь она на волос выше — была бы слишком высока,
Будь она на волос ниже — была бы слишком уж мала.
От одной крупиночки белил она стала бы слишком бледной,
От одной крупиночки румян сделалась бы слишком румяной ...
Стоит улыбнуться ей — сведет с ума всех в городе Янчэн,
Потеряют голову все как один и в городе Сяцай.

Этот портрет «соседки» Сун Юя стал своего рода типовым приемом описания красавицы в древнекитайской индивидуальной авторской лирической поэзии.

Гимном женской красоте предстает «Ода о бессмертной», где Сун Юй впервые в древнекитайской литературе рисует

женский образ, детально описывая лицо, фигуру, наряды богини, воспевая любовь с первого взгляда и верность ей до последнего вздоха.

Мифические персонажи как в этом, так и в других творениях Сун Юя выступают как своего рода художественные изобразительные средства. Своеобразным подобием «аркадской» лирики можно считать оду «Горы высокие Тан», где проходит сюжет о внезапной любви и встрече на лоне природы. Название оды стало символом любовной встречи. Хотя любовная лирика Сун Юя не выступает в ее «чистом виде», всё же может говорить о зарождении в обществе зачатков нового отношения к чувству любви, свидетельствуя о достигнутом к этому времени прогрессе в развитии самосознания человеческой личности.

В индивидуальной лирической поэзии того времени новшеством явилось описание Сун Юем природы и пейзажа как такового, хотя пока еще нигде в его произведениях пейзаж не является самоцелью. Характерный для его творческой манеры прием контрастов и аллегорий доведен им (в частности, в «Оде о ветре», «Горах высоких Тан», «Девяти изменениях») до высокого художественного мастерства. Поэма Сун Юя «Думы» ввела в китайскую поэзию образ осени, «осеннего ветра», сочетающийся с эмоциями скорби, думами о старости:

Унылый осенний ветер
Качает деревья и травы.
И, достигая неба,
Тучи кружатся в вихре.

В системе образов и художественных средствах произведений Сун Юя, в самом посвящении цикла природе, описаниях ее расцвета и увядания — смены времен года и их отражении в настроениях человека — чувствуется близость философии автора к даосизму.

Сун Юю принадлежит поэма «Призыв к душе» («Чжао хунь»)[13], отличающаяся живой разговорной речью чуского диалекта. Есть мнение, что в ней Сян Юй обращался к душе Цюй

[13] «Чжао хунь» запечатлевает обряд призывания души умершего вернуться из загробного мира назад в свое тело. По анимистическим верованиям того времени, у человека было две души: духовная душа *хунь* — порождение светлого начала *ян* и телесная душа *по* — порождение темного начала *инь*. После смерти человека *хунь* возносилась на небо, а *по* уходила в землю. В данном произведении речь идет о призывании души *хунь*.

Юаня (хотя иногда авторство приписывают Цюй Юаню). Сун Юй дает в этой поэме, так же как и Цюй Юань в своих гимнах, литературную обработку народных культовых песен, в данном случае — плача-заклинания. В «Призыве к душе» подробно воспроизводится магический обряд призыва души умершего (умирающего) войти во «Врата исцеления» и вернуться на землю — в «Прежнюю обитель».

Поэма «Призыв к душе» делится на две части-действа (возможно, театрализованные): изображение загробных мучений — в первой и воспевание земных радостей — во второй части.

В первой части поэмы душу уговаривают вернуться на землю:

Душа, не торопись взойти на небо...
Там великаны хищные живут
И душами питаются людскими;
Там десять солнц всплывают в небесах
И расплавляют руды и каменья ...
Там человечину приносят в жертву
И стряпают похлебку из костей...
Девятиглавцы рыщут в небесах,
В день вырывая девять тысяч елей...
Трехглазые, с тигриной головой,
И тело их с быком могучим схоже,
И человечину они едят...
Душа! вернись, душа, приди обратно...
В жилище прежнее своё!
Устрашают адскими муками под землей:
Удавы в той стране девятиглавы....
Чтоб пожирать людей себе на радость.
Там тигры ждут у девяти застав,
Они грызут людей, с земли пришедших.

Трагическим странствиям души среди чудищ потустороннего мира противопоставлялась во второй части поэмы полная наслаждений мирская жизнь. Поэт не щадит красок для описания пышных колесничных охот, роскошных пиршеств, благоухающих садов, дивных дворцовых покоев с киноварными балконами, темно-оливковыми стропилами, украшенными резными драконами и фениксами, с шелковыми, затканными жемчугом, покрывалами на мягком ложе. Душа искушается плотскими соблазнами:

Шестнадцать молодых служанок
Придут, чтоб угождать тебе,
Наскучат — замени другими, —
Немало есть невинных дев
Подобных тем, которых иньский
Когда-то Чжоу Синь[14] любил!

Каждая строфа песни сопровождалась призывом: «Вернись душа!»

В «Призыве к душе» сочетались, с одной стороны, гедонические настроения в духе Ян Чжу, а с другой — трагедийное начало, идущее еще от древних народных песен (особенно обрядовых, связанных с человеческими жертвоприношениями, каковыми и устрашает душу вещунья), которое можно усмотреть в описании страстей, ожидающих душу в потустороннем мире[15].

«Никто не сумел сравниться с Цюй Юанем и Сян Юем в изображении скорбных чувств и невыносимого горя», — отмечает раннесредневековый литературовед Лю Се, усматривавший в трагедийном поэтическое достоинство произведения. Исследованием проблемы трагического в китайской литературе специально занималась известный литературовед Л. Д. Позднеева. По ее мнению, теоретическое осмысление философской и эстетической категории «трагического», как важного этапа в процессе нравственного самосознания личности, впервые было предосознано в древнекитайской словесности Сыма Цянем, причем именно на примере Цюй Юаня, в творениях которого Сыма Цянь видел воплощение идеи возвышенного, величия человеческой личности, проявившегося в самом ее страдании. В своем знаменитом письме-исповеди Жэнь Шаоцину Сыма Цянь обращал особое внимание на этот «парадокс трагического» и приводил ряд примеров, доказывающих, что лучшие мысли и песни самых выдающихся мужей появлялись именно тогда, когда они были объяты горем, не

[14] Чжоу Синь — последний царь династии Инь. По преданию, забросил государственные дела и всю жизнь проводил в удовольствиях и наслаждениях, питая особенную страсть к вину и женщинам.

[15] Из этого описания можно заключить, что древние традиционные верования в «девять желтых источников», где сходились души умерших, в это время стали постепенно уступать место иным оформляющимся религиозным представлениям о загробном мире.

находили правды жизни, но бросали вызов судьбе, не примиряясь с ней даже в своем поражении: «Вэнь-ван был утеснен [заточен в тюрьме Юли] и там развил текст “Чжоу и” (“Книги перемен”); Конфуций, оказавшись в опасности, сочинил летопись «Чуньцю» (“Вёсны и осени”); Цюй Юань, изгнанный и преследуемый, воспел Лисао” («Скорбь отлученного»); Цзо Цю потерял зрение — и возник трактат “Гоюй” (“Речи царств”), “Шицзин” (“Книга поэзии”) во всех трехстах произведениях, вообще говоря, составлена мудрыми и [даже] совершенными людьми в порыве горестного чувства. Все эти люди имели в своих умах некий узел, некий ком и не имели возможности осуществить свой путь (свою правду). Поэтому они рассказали о прошлом, думая о будущем (о том, что потомки оценят их урок)».

Таким образом, Цюй Юань был первым действительным индивидуальным автором, постигая творчество которого Сыма Цянь подошел к пониманию и объяснению «парадокса трагического». Это, по мнению Л. Д. Позднеевой, дает основание полагать, что Сыма Цянь в своей трактовке воздействия на духовную жизнь людей художественного произведения, созданного человеком трагической судьбы, был близок к представлению об очищении души от страстей, аналогичному «катарсису» Аристотеля. Приведенная разработка проблемы трагедийного начала в произведениях Цюй Юаня позволяет высказать мнение, что древнекитайская философская мысль разрабатывала понятие трагического как философско-эстетической категории, вопреки сложившемуся взгляду на древневосточную эстетическую мысль, как неспособную в принципе выработать это понятие.

В период Чжаньго были заложены основы для выделения литературы в самостоятельный вид искусства, и тем самым был сделан шаг к преодолению синкретического этапа в развитии культуры Древнего Китая.

В культурной истории Древнего Китая «осевая эпоха» знаменовала собой серьезный перелом как в области идеологии, так и социальной психологии.

Возникновение в Китае в это «осевое время» собственно философии, появление индивидуальных литературных произведений, становление авторского начала в других областях художественного творчества — все эти историко-культурные

достижения были бы невозможны без существенного преодоления стереотипов архаического мышления, трансформации традиционного мировоззрения, сдвигов в идейно-эмоциональной сфере. Распространение конфуцианства, даосизма, моизма, легизма и других идеологических учений было связано и с различными субъективными факторами, в том числе с позицией правящих верхов, но в конечном счете оно определялось возможностью восприятия пропагандируемых идей, а это зависело прежде всего от того, насколько эти идеи отвечали психологическим и эмоциональным потребностям массового потребителя.

«Успех» или «неуспех» соперничавших между собой школ, их большая или меньшая популярность и жизнеспособность могут объясняться не только в конкретных условиях места и времени и не столько эффективностью их соперничества и борьбы с традиционной идеологией, сколько возможностью сосуществования и взаимодействия с ней, учитывая живучесть в коллективном общественном сознании мифологических представлений и их пережитков — фактора народно-мифологического мировосприятия.

Показательны в этом отношении судьбы конфуцианства и легизма (*фацзя*). Поражающий воображение взлет легизма, добившегося официального признания в империи Цинь, а затем его молниеносный крах вместе с крушением циньской империи объясняются, пожалуй, не только общественно-экономическими и внутриполитическими причинами, но также и социально-эмоциональным фактором. Сама по себе установка циньских властей на провозглашение определенного учения (и конкретно — легизма) государственной идеологией в принципе отвечала объективно-исторической потребности идеологического укрепления авторитарно-бюрократического строя. Весьма показательно, что в империи Хань легизм оказался востребованным, хотя далеко не сразу. После падения циньской династии исторически сложившаяся в государстве и обществе социально-психологическая ситуация была чрезвычайно неблагоприятной для легизма; катастрофическим для легизма оказалось психологическое неприятие его идеологии на уровне народного восприятия — здесь сыграл свою роль принципиальный разрыв легизма с традицией во всех ее проявлениях. Кстати, и в падении общественного престижа

моизма также немалое значение имел его антитрадиционализм.

В противоположность этому конфуцианство с самого начала не только не противопоставляло себя традиции, но всячески подчеркивало свою неразрывную связь с обычаями и нравами старины, призывало к подражанию древности. «Я не создаю, а передаю, я почитаю древность и опираюсь на нее», — провозглашал Конфуций. Этот принцип лег в основу пропагандируемого Конфуцием института школьного обучения, которое таким образом отвечало удовлетворению инстинктивных потребностей психики к подражанию, что представлялось важным фактором воздействия моральных идей конфуцианства на эмоциональную сферу. Конфуцианство, воспринявшее культ предков и другие архаические верования, получало тем самым широкий выход к низовому массовому сознанию. Правда, здесь ему с самого начала составляло, казалось бы, серьезную конкуренцию учение Мо Ди, ориентированное в несравненно бóльшей степени, чем любое другое учение эпохи Чжаньго, на религиозную сферу. Однако ни моизм, ни раннее конфуцианство (в какой-то мере и из-за ожесточеннейшей взаимной борьбы) ни в одном из «Борющихся царств» не приобрели политического престижа, также как не добилось тогда ни то ни другое учение общепризнанного авторитета в народной среде. Но если в дальнейшем моизм не сумел перестроиться и постепенно стал сходить на нет, то реформированное ханьское конфуцианство, учитывая и используя отрицательный опыт легизма, сумело приспособиться и к запросам правящих имперских кругов и к массовым идейно-эмоциональным и социально-психологическим потребностям низов, причем чем больше конфуцианство становилось догматическим вероучением, т. е. удовлетворяющим эмоциональную потребность масс к подчинению непререкаемым авторитетам, тем скорее оно могло рассчитывать на широкий общественный отклик.

Конфуцианство всегда принимало в расчет нравственно-эмоциональный фактор и социальную психологию. Гарантируя определенную социальную стабильность, хотя и жестко регламентированную в сословно-классовом отношении, исходя из принципа подражательности в конфуцианской системе обучения и проповедуя идею беспрекословного пови-

новения, конфуцианство своими заповедями существенным образом воздействовало на обыденную общественную мораль, обеспечивая условия для его распространения в народной среде и превращения в идеологию. Дальнейшая трансформация конфуцианства, усиление в нем религиозных черт сделало его пригодным для роли официальной идеологии древнекитайской империи Хань.

С возникновением в 221 г. до н. э. древнекитайской империи, сначала кратковременной циньской и с 206 г. — долговременной ханьской, общество Древнего Китая вступает в принципиально новую историческую эпоху — имперскую эпоху поздней древности. Подосновой ее были общецивилизационные ценности, уходившие корнями далеко в «доосевое» время и являвшиеся результатом более чем двухтысячелетнего непрерывного историко-культурного развития страны в целом.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Л. Д. Позднеева

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО КИТАЯ. ЭПОХА ХАНЬСКОЙ ИМПЕРИИ

Стремление к обобщению и объективные возможности для него в Китае, как и в Греции эпохи эллинизма, в Риме — периода империи, были вызваны объединением и последовавшим затем экономическим подъемом. Они обусловили обращение значительного числа людей к работе в области культуры, а также необходимую материальную поддержку правителей. Однако эти общие предпосылки принимали в Китае особые формы политической и идеологической борьбы, в которой старые традиции приобретали новые черты.

Легистские реформы, проводившиеся в середине IV в. до н. э. в царстве Цинь, привели к образованию светской власти. При этом Цинь настолько усилилось, что сумело завоевать все остальные царства. Однако распространение на всю страну тех же реформ (централизация государственного аппарата с назначением сверху должностных лиц при введении административно-территориального деления и управления, единых законов, монеты, мер и весов, начертания иероглифов и др.) натолкнулось на ожесточенное сопротивление старой знати с ее идеологами-конфуцианцами. Против сепаратистов в борьбе за молодое государство пришлось принять ряд решительных мер: конфисковать оружие, переселить более сотни тысяч самых сильных семей в столицу и, наконец, «изъять песни и предания, изречения всех учителей» (эдикт 213 г.), чтобы пресечь «рассуждения о древности», которые давали возможность «порочить современность», школьное же дело передать простым писцам.

Однако за немногие годы царствования Циней (221—207 гг. до н. э.) сломить наследственную аристократию не удалось.

Сразу после смерти Цинь Шихуанди (210 г.) она примкнула к одному восстанию, к другому, а затем сумела снова прийти к власти и восстановить древнюю теократию, приспособив ее к новым условиям. В дальнейшем, вследствие почти непрерывного господства конфуцианцев, настоящая картина царствования Циней и прогрессивных мероприятий легистов оказалась искаженной. Пострадавшими при них объявлялись только конфуцианцы, несмотря на то что «изъятию» подлежали «изречения всех учителей», при сохранении всего, относившегося к естественным знаниям (по земледелию, садоводству, медицине, фармакопее, включая и гадание). Хотя записи уничтожались царями и раньше, казни «за хранение книг» совершались и позже. Цинь Шихуанди обвинялся в «истреблении конфуцианцев» вопреки фактам: оба древних историографа — и Сыма Цянь, и Бань Гу — сообщали о том, что не менее тридцати конфуцианцев продолжают благополучно служить при циньском дворе (см., например, жизнеописание самого видного из них — Шусунь Туна). Шусунь Тун занимался с сотней учеников вплоть до воцарения династии Хань. И при новой династии он сумел оказаться в чести, пристроить на хорошие должности своих учеников и добиться награждения других конфуцианцев. Лишь умолчание об этих фактах позволило веками раздувать обвинение Циней, прозвучавшее наиболее резко в докладе на высочайшее имя (ок. 140 г. до н. э.) нового пророка, основателя конфуцианской теологии Дун Чжуншу. Утверждая, что «Цини ввергли народ Поднебесной в небывалую Смуту», что «остатки циньского яда в народных обычаях и поныне еще не искоренены», он прославлял Ханей, и особенно императора Уди, за его «благоволение к конфуцианцам». По словам историографа Бань Гу, Дун Чжуншу добился «возвышения конфуцианцев и изгнания сотни (всех остальных) школ». Так хранители старых обычаев — конфуцианцы — сумели одержать верх над легистами и предавать их «анафеме» вместе с первым императором Цинь Шихуанди на протяжении веков.

Однако среди передовых людей и в народе хранилась память о Цинь Шихуанди как первом объединителе Китая. Его имя продолжало жить, например, в легенде о государственной печати с чудесами при ее исчезновении и каждом новом появлении в произведениях, созданных на основе народного твор-

чества. Эта нефритовая печать, вырезанная при основателе империи Цинь Шихуанди, изображалась как символ власти — преемственного права на трон для Ханей и других династий. Но для правящих кругов это имя всегда звучало как крамола. «Называл Цинь Шихуанди первым императором за тысячу лет», — так звучал один из пунктов обвинительного заключения по делу просветителя Да Чжи (погиб в 1602 г.).

Эдикт 213 г. конфуцианская школа сумела использовать не только для расправы с инакомыслящими. Еще большую роль он сыграл при оформлении конфуцианской религии — при соединении с культом предков культа Конфуция. «Сожжение книг» придало самому Конфуцию «ореол святости», его последователям — «мученический венец», а его учению — непререкаемый авторитет «священного писания».

С объединением страны все больше давала себя чувствовать атмосфера монархии. Аристократия, отстраненная от политической деятельности, предавалась жизненным наслаждениям. Одним из любимых ее занятий становилась литература. Уже в первой половине II в. до н. э. крупнейшие представители новой знати — члены императорской фамилии — стали собирать вокруг себя мыслителей и поэтов, знатоков древних песен, преданий и истории. Наиболее известными меценатами были Люй Бувэй при Цинь (см. трактат «Весна и осень Люя») и князь Хуайнань (Лю Ань, 178(?)—122 гг. до н. э.) при Хань, который прославился как знаток поэзии, философии, игры на цине. Он собрал вокруг себя многих талантливых людей, и итогом творчества его кружка стал трактат под названием «Хуайнаньцзы». Позднее императоры сами стали заниматься литературой, собирая вокруг себя поэтов и ученых, направлять их творчество на прославление величия самодержца.

Характерной чертой литературы эпохи явилось дальнейшее развитие жанров, созданных еще Цюй Юанем. Естественно, что поэты обращались за опытом к своему предшественнику. Причем, собираясь со всех концов страны, они воспринимали чуские напевы и диалект. Однако популярность, которую приобрело в то время их творчество, имела политические причины. Сначала в южных мелодиях выражался протест против империи, созданной северо-западным царством Цинь, а затем — поддержка свергнувшей Циней династии Хань, стремившейся противопоставить свое царствование первому

императору Цинь Шихуанди, несмотря на то что практически она наследовала его империю. Этим и объясняется, что в сборник «Чуских од» (II в. н. э.) вошли произведения не только Чу, но и уроженцев других мест.

Разорившиеся аристократы или малоимущие образованные люди поступали в свиту богатого, влиятельного человека. Одних, уже прославившихся поэтов, меценаты приглашали сами. Другие добивались приглашения оригинальными средствами, например сочиняя для себя так называемые «саморекомендации». Наибольшую известность в этом отношении приобрел Дунфан Шо (161?—87 гг. до н. э.). В докладе императору, полном самовосхваления, он изображал себя готовым служить в высокой должности на любом поприще — гражданском или военном: «Ваш слуга Шо рано потерял отца и мать, воспитывался старшим братом и его женой. В одиннадцать дет начал учиться, за три зимы овладел грамотой и историей; в четырнадцать лет выучился фехтовать; в пятнадцать лет изучил песни и предания, могу пересказать наизусть двести двадцать тысяч слов. В восемнадцать лет изучил военное деле по Суньцзы и Уцзы... также могу пересказать наизусть двести двадцать тысяч слов... Ныне мне двадцать один год. Рост у меня девять *чи* и три *цуня*, глаза — словно жемчуг, зубы ровные, точно раковины, отважен я как... быстр в движениях как... скромен как.., предан как... Такой, как я, может служить Сыну Неба сановником. Возможно, я заслуживаю смерти, но надеюсь, что меня выслушают».

Позже Дунфан Шо жаловался императору на то, что получает содержание, одинаковое с придворным шутом («мешок проса и двести сорок монет»). Он просил увеличить жалованье, мотивируя это не возвышенностью поэтического труда, а своим огромным ростом («карлик умирает от пресыщения, а ваш слуга Шо — от голода»). Судя по большому количеству анекдотов, приписываемых Дунфан Шо, он, вероятно, и играл при дворе роль забавника-шута.

Были примеры и иного отношения между покровительствуемыми и покровителями. Так, поэт Май Шэн (?—141 г.) жил сначала у князя У, однако ушел от своего мецената, когда тот не послушался его совета — отказаться от участия в мятеже. Покинул он под предлогом болезни и императорский двор, тяготясь поручавшимися ему административными делами.

Лишь перед смертью Мэй Шэн принял новое приглашение императора, но так и не доехал до столицы. Его творчество осталось связанным с князем Лян.

Во дворце этого мецената, видимо, царила наиболее благоприятная для развития поэзии атмосфера. Так, известно, что там устраивались состязания в стихах. Победителей награждали кусками лучшего шелка, а побежденным подносили штрафные чарки. В соревновании одна из лучших од с описанием дворца приписывалась Мэй Шэну.

Наиболее прославился Мэй Шэн как певец природы в своих «Семи описаниях в поучение», изложенных в форме диалога гостя и больного хозяина, наследника князя Чу. В пространных монологах гость раскрывал свои взгляды на вредное для здоровья (излишества в еде, в наслаждениях) и полезное для него (радость, приносимая музыкой, красками). Одно из таких развлечений — умение наслаждаться природой. И, как пример его, Мэй Шэн создал свою знаменитую картину — описание прибоя в Гуанлине при впадении Янцзы в море.

Приемы Мэй Шэна в описаниях природы — это развернутые уподобления и сравнения, нагроможденные со все возрастающей силой и пафосом. Вал прибоя, пену его гребня, надвигающегося на скалы, он сравнивает с «белыми цаплями, что, паря, опускаются вниз»; рядами «колесниц под белым балдахином»; брызги разлетевшегося вала — с облаками, с наступлением трех армий; отхлынувшую от берега волну — с длинной цепью белой радуги, с колесницей бога реки, запряженной шестеркой драконов. В заключении же он рисует развернутую картину идущей на штурм армии, которая «бьет и снизу вверх, и сверху вниз», «отважных бойцов, в ярости штурмующих стену», которые «мчатся через реку вброд, занимая все впадины, все извилины, придавая смерти бегущих, рубя каждого, кто встанет на пути...».

Остальные произведения, приписываемые Мэй Шэну, оспариваются.

Из большой плеяды поэтов эпохи Хань наиболее выдающимися были Цзя И и Сыма Сянжу.

Цзя И чаще всего сравнивали с Цюй Юанем. Как и Цюй Юань, Цзя И, прославившись своими обширными познаниями и незаурядным умом, испытал печальную участь непризнанного таланта. Оклеветанный придворными, он подвергся

опале и рано умер, осознав тщетность своих усилий в политической жизни империи. Черты сходства обоим поэтам придавала одна и та же жизненная трагедия. Их биографии у Сыма Цяня помещались рядом. Содержание произведений у обоих в основном философское, дидактическое, и жанр, в котором они писали, один и тот же. Однако на этом сходство их кончалось, так как и в условиях жизни, и во взглядах между ними наблюдалось существенное различие.

Цюй Юань жил накануне объединения Китая и был сторонником аристократии, пытавшейся вернуть утрачиваемое ею влияние. Цзя И родился в начале объединения страны династией Хань, отвоевавшей империю у Циней, и всей своей деятельностью стремился усилить центральную власть в интересах народа. Он предлагал конкретные меры для ограничения военной и экономической силы аристократии, ее землевладения, для ослабления порабощения бедняков. Различие в политических взглядах сопровождалось и различием в философских: Цзя И тяготел к даосской школе.

Жанр *фу* Цзя И унаследовал от Цюй Юаня, сохраняя при этом связь и с народным творчеством. Так, элегия «Плач по Цюй Юаню» написана как обрядовая песня. По обычаю свой плач, начертанный на свитке белого шелка, он бросает в реку там, где погиб Цюй Юань. В этой элегии, созданной им на пути в изгнание, Цзя И скорбит о безвременной кончине своего предшественника и посылает проклятия сгубившему его грязному миру. Однако Цзя И не оправдывает его самоубийства и говорит: «И все же виноват он!» Цзя И полемизирует с Цюй Юанем как деятель единой огромной империи со сторонником областного сепаратизма. Цзя И не принимает его привязанности к одному из мелких государств («к чему же тосковать о той столице!») и полагает, что Цюй Юань должен был «уйти далеко» и отыскать «иной приют». Узости политического горизонта поэта («коль заарканили, взнуздали скакуна, уже потерял отличье от барана и от пса») Цзи И противопоставляет гигантскую птицу, взирающую на мир с заоблачных высот. В заключение же, признавая гений Цюй Юаня равным «глотающему суда киту», он выносит приговор его врагам как «муравьям», которые расправляются с гигантом, когда тот попадает на мель. Выразив в этом произведении конфликт между Цюй Юанем и обществом, Цзя И изобразил в нем и свою судьбу,

горько высмеяв самого себя за мечту принести пользу народу. Свой отказ от нее он излагает в «Оде к сове», созданной также во время изгнания.

Но у Цзя И все же вспыхивает надежда еще раз, когда его возвращают в столицу и назначают наставником наследника. Он надеется воспитать правителя, отвечающего его идеалам. Однако и тут его настигает беда. Нежно любимый им воспитанник разбивается, упав с коня, Цзя И тоскует о нем и через год умирает. В «Оде к сове», таким образом, представлен как бы итог его деятельности и идейного развития.

И содержание, и форма этого произведения раскрывают восприятие его автором философской концепции древнего даосизма. Он мыслит, как и Лаоцзы, антонимами, и в отдельных строках прямо прибегает к наречениям Лаоцзы, лишь слегка их перефразируя:

Беда — так значит радость жди.
Удача — значит жди невзгод.
И счастья и несчастья дни
Толпятся у одних ворот.

(Ср. с Лаоцзы: «О несчастье! Оно основа, на которой держится счастье. О счастье! В нем заключено несчастье»).

Цзя И развивает и гиперболические образы Чжуанцзы, например изображая творческие силы природы в виде огромного плавильного котла:

Ведь небо и земля — плавильный чан,
Созданье, переплавка — ход труда.
Углем здесь служат холод и жара.
Все сущее — лишь медная руда...

Но вместо отдельных фрагментов учения, изложенных в форме афоризма или ответа на вопрос, в оде Цзя И представлено стройное изложение многих проблем, поднимавшихся в древности. Как все в природе находится в непрерывном движении («пары, поднявшись облаком, дождем падут»), расцвете и увядании, так и в жизни человека за началом следует конец. Мудрость заключается в познании законов природы и их соблюдении. Тогда жизнь будет «подобна плаванью [по водам], а смерть — отдыху». Человек не должен обременять себя мелочами, растрачивать силы и чувства в погоне за богатством, славой, наслаждениями, ему следует скромно, с достоинством

жить и спокойно умереть, чтобы через тление превратиться в другое вещество.

Мотивируя создание оды в прозаическом введении, Цзя И рассказывает следующий эпизод. Во время изгнания к нему влетела сова, а прилет в дом дикой птицы, по народному поверью, означает, что жилище покинет душа хозяина. Поэтический диалог, который следует далее, традиционен для ораторского искусства. Однако, ведя его с немым собеседником — с птицей, — Цзя И произносит как бы внутренний монолог и выдерживает до конца этот необычный для древнего автора художественный прием. Цзя И нашел новую композицию для изложения своих взглядов, сохранив при этом особенности стиля древних диалектиков, — неожиданные повороты мысли, характеристики каждого предмета и явления в контрастах, богатство и красочность языка. Таким образом, стройное изложение стихийно-материалистического миропонимания в этом произведении соединилось с совершенством его поэтической формы.

Сыма Сянжу происходил из аристократического, но обедневшего рода в Чэнду, с малых лет «любил учиться и фехтовать». Для него был приобретен один из первых чинов — *лан*.

Сначала Сыма Сянжу служил у императора Вэньди, не любившего поэзии. Когда же ко двору приехал князь Лян, собравшийся вокруг него кружок поэтов увлек Сыма Сянжу. Поэтическое дарование открыло ему доступ к этому известному меценату. Вскоре после его смерти Сыма Сянжу был приглашен ко двору Уди, царствование которого (140—87 гг. до н. э.) явилось периодом высшего процветания государства в Древнем Китае. В это время Сыма Сянжу занимался поэзией и государственными делами. Сохранились сведения о его хождении послом «в земли Южных племен» и доклад на высочайшее имя о политике империи на окраинах.

Биография Сыма Сянжу — единственная в Древнем Китае, в которой сохранилась не только ее официальная сторона, но и житейская, интимная история его любви и женитьба. Это можно объяснить, по-видимому, особенностью эпохи — усилением интереса к личному, индивидуальному.

Романтическая история с поэтом произошла между очередным падением и взлетом в его карьере. После смерти князя Лян Сыма Сянжу пришлось расстаться с близким ему круж-

ком поэтов и отправиться к себе на родину. Здесь он оказался в крайней бедности, но все-таки нашел себе покровителя — начальника уезда, который приглашал его к себе и возил в гости к именитым людям.

Так, однажды Сыма Сянжу попал на пир к местному богачу, у которого была рано овдовевшая дочь Чхжо Вэньцзюнь. Юная красота этой затворницы вдохновила поэта, и он стал импровизировать, аккомпанируя себе на цине, вложив в песню свое чувство к ней. От этой песни пошел жанр тяоцинь, сходный по значению с испанской серенадой.

Изысканная внешность Сыма Сенжу, манеры придворного, его песня очаровали Чжо Вэньцзюнь, и она бежала с поэтом из отцовского дома. А отец Чжо Вэньцзюнь, как сообщает Сыма Цянь, в гневе пообещал убить ее и «не дать ей ни гроша».

Жизнь «в четырех голых стенах» в родном доме Сыма Сянжу заставила Чжо Вэньцзюнь пойти на хитрость. Супруги вернулись в Линьцюн, продали коня и колесницу Сыма Сянжу и открыли на эти деньги кабачок. Чжо Вэньцзюнь стала хозяйничать у жаровни, а Сыма Сянжу в одной набедренной повязке, словно раб, мыть посуду. От такого позора отец Чжо Вэньцзюнь не смел «показаться на улицу» и в конце концов дал дочери в приданое «сто рабов и миллион монет», а когда Сыма Сянжу стал сановником, «выделил ей в наследство долю, равную с сыновьями».

Сохранился еще один эпизод из личной биографии поэта, который говорит о его легкомысленном характере: увлечение Чжо Вэньцзюнь не было последним.

Уже стариком он захотел взять себе наложницу и, как полагалось, сообщил об этом своей первой жене. По обычаю Чжо Вэньцзюнь не имела права возражать против новой женитьбы мужа. Однако она это сделала, нарушив все устои, как свидетельствовала сложенная ею, но принимаемая некоторыми китайскими комментаторами за народную песня «Плач о сединах»:

Белы вы, словно снег в горах,
Седы, что месяц в облаках.
Любовью новой смущены.
Ну, что же, расстаться мы должны...

Чжо Вэньцзюнь напоминала мужу, что они выбрали друг друга сами, не через сватов, и поэтому должны вместе пройти

всю жизнь. Она объявляла изменой желание Сыма Сянжу ввести в семью еще одну жену, мириться с соперницей она не намерена и, введя сравнение с рекой, показала: их пути разойдутся так же, как поток делится на два рукава. И такова была сила этой песни, гласило предание, что Сыма Сянжу отказался от второго брака.

Песня прозвучала как осуждение многоженства, запрещения второго замужества вдов, обычая заключать брак через сватов (до свадьбы супруги даже не имели права видеть друг друга) и как требование права для женщины решать самой вопрос о своем личном счастье. Эта песня сыграла значительную роль и в дальнейшем. Ведя полемику вокруг выдвинутых в ней проблем, целый ряд поэтов Средних веков и эпохи Возрождения создавали стихотворения «против» «Плача о сединах» и «за» него. Передовые писатели эпохи Просвещения и позже прибегали к образу Чжо Вэньцзюнь, что требовало немалого гражданского мужества: уже в одном ее имени официальная критика усматривала крамолу.

Переход к индивидуальной лирике, близкой к анакреонтическому стиху, наблюдавшийся в творчестве Сун Юя, еще в большей мере свойственен Сыма Сянжу в оде «Красавица». В ней Сыма Сянжу продолжает жанр, начатый Сун Юем в «Оде о бессмертной». Он также изображает любовь с первого взгляда, неожиданную встречу с красавицей, но в местах, похожих на «обитель богов». Любовь у Сыма Сянжу более земная, иная у нее и развязка. Поэт расстается с красавицей не оттого, что она исчезает, словно прекрасное видение, а оттого, что сам он стал стар и «красота его поблекла». В этот жанр Сыма Сянжу вносит оттенок пессимизма (мысли об угрозе старости, изменчивости надежд). Мотивы наслаждения, радости и горести у него развиты очень сильно.

Поэзии любовного томления посвящена ода «Там, где длинные ворота», созданная, как гласит предисловие к ней, по просьбе опальной императрицы (ее заточили в отдаленном дворце «Длинные ворота» за ревность к фаворитке). Как Сун Юй и Мэй Шэн, Сыма Сянжу в этой оде предстает мастером в описании пейзажа, но природа и человек у него сливаются в единое целое. Поэт вводит патетику любовной страсти в изображение чувства тоски и одиночества Облака представляются покинутой женщине тяжелыми тучами, строения дворца —

темными громадами. Будущее кажется неясным, словно деревья в предрассветном тумане; проблеск надежды ослепляет, точно яркая роспись дворца в лучах солнца. В этом скорбном монологе об утраченной любви поэт передает настроение женщины то стоном осиротевшего журавля, то печальным мотивом песни. Покинутая осуждает себя сама за свершенные ошибки. Слезы, струящиеся по лицу, прикрытому длинным рукавом, переходят в рыдания. Они сменяются забытьем, несущим краткую радость воспоминания. Но пробуждение ввергает ее в еще более сильное горе: «И тянется-тянется ночь словно год». Говоря от лица героини, Сыма Сянжу замечательно передает гамму ее настроений и их смену — от взрыва бури к тончайшим оттенкам скорби. Ода, полная страсти, трагического пафоса, заставляет верить легенде о том, что сила стиха вернула императрице утраченную любовь. Героиня этой оды уже не богиня, а человек, и, воспевая ее, Сыма Сянжу внес большой вклад в изображение земных человеческих чувств, в светскую поэзию.

В предисловии к этой оде дошло до нас и известие о первом в истории китайской литературы гонораре, конечно, в своеобразной форме. Императрица прислала жене Сыма Сянжу сотню цзиней золота, чтобы поэт мог найти «вдохновение в вине».

В других одах Сыма Сянжу — «О Пустослове (Цзысюе)», «Об императорской охоте», «О великом человеке» — им уже в значительной мере утрачена близость к народной песне, ее непосредственность. Элементы дидактики сохранены им открыто лишь в концовках, сатира же дается намеком: преувеличенным воспеванием пышности двора обличается расточительность монарха.

В оде «О Пустослове» воображается спор представителей двух царств — Чу и Ци. Приехавший в Ци чусец Пустослов после участия в царской охоте высмеивает несоответствие между пышностью приготовлений и незначительностью добычи. Затем он принимается описывать красоты своего царства — не только богатое снаряжение охотников, но и массу дичи, особенно же редких зверей и птиц, которую приносит облава. Для большей издевки над цисцами он оговаривается, что описывает далеко не все царство Чу, а лишь одно из семи озер, которыми оно славится.

Однако Небылицын (Ую), патриот царства Ци, противник Пустослова, сумел сразу уничтожить впечатление, произведенное прославлением царства Чу. В речи Цзысюя прозвучала хвала озеру, а не высоким достоинствам чуского царя, славились лишь его излишества и разврат. Небылицын прямо насмехался и над гостем: если в Чу так хорошо, зачем было его покидать и ехать в Ци.

Преувеличенный пафос в воспевании природы родных мест каждым из героев подчеркивает ироническое отношение к ним автора, высказанное уже в их прзвищах: Пустолов и Небылицын. Показывая, как чусец и цисец спорят о пустяках, о частных интересах царьков, забывая о главном — стране в целом и ее народе, Сыма Сянжу развенчивает приверженцев старых царств, еще устраивавших заговоры против объединенного Китая.

По сведениям Сыма Цяня, именно этой одой поэту удалось привлечь внимание императора. Когда же его представили ко двору и Уди похвалил «Пустослова», Сыма Сянжу ответил, что в оде говорится о мелких царьках, а для императора она недостаточно хороша, и на поданной тут же дощечке для письма начертал новую оду — «Об императорской охоте». По теме и стилю она так близка к «Пустослову», что их часто принимают за одно произведение.

Речь здесь держит другой персонаж — Небывалый (Ушигун). От имени правителя единого государства, который «не себе ищет пользы», он выносит приговор мелким царькам и их апологетам, защищающим излишества, беззакония своих хозяев. Для того же, чтобы затмить хвалу чуским и циским землям, Небывалый с еще большим пафосом, часто прибегая к междометиям, все пространнее воспевает красоты и богатства страны. Он противопоставляет одной местности все земли, одному озеру — течение восьми рек от истоков в горах, через равнины к озерам и морям. В поэтическом монологе Небывалого звучит прославление всей империи. С таким же нагромождением, как и Пустослов, перечисляет он все те же богатства флоры, фауны и недр, но в еще более сильном риторически-декламационном стиле. Небывалый осуждает роскошь и расточительство не только в прошлом, но и в империи. В конце оды он изображает императора образумившимся, прекратившим пиры, охоту и заботящимся о благе народа. У Ци в Чу «земли не превышали

тысячи ли, девятьсот из них — царские заповедники... народу же нечего было есть!». Поэтому Небывалый славит императора, исполняющего свой долг, защищая народ — от расточительности царей, которых «народ осудил». Их своеволию положит конец только император объединенной страны, который «откроет двери амбаров, чтоб воспрянула беднота... чтобы меньше стало осужденных (порабощаемых. — *Л. П.*)...».

В оде «Об императорской охоте», как и в «Пустослове», Сыма Сянжу предстал крупным художником, мастером любого пейзажа, сумевшим с большой силой воспеть красоту всей страны в плавном и звучном стихе. Правда, Сыма Сянжу, как и многие древние поэты, в произведениях крупной формы не выработал стройной композиции. Перегруженность оды патетическими сценами, повторение эффектных частей наносили ущерб художественной целостности произведения. И все же с помощью метких прозвищ Сыма Сянжу развенчал советников и послов царей, представив их простыми хвастунами. Высокий пафос прославления страны в целом, как того требовали интересы империи в противоположность местничеству аристократии, Сыма Сянжу сумел соединить с откровенной сатирой на расточительство царьков, а также с намеком, смешанным с лестью, на стремление императорского двора к излишествам. В этих двух одах Сыма Сянжу проявил себя также мастером иносказания.

Следующая ода Сыма Сянжу — «О великом человеке», несмотря на вступление, говорящее о ее герое как о бессмертном неземном существе, представляет собой панегирик в честь самодержца Воинственного (Уди).

Воспевая великого человека, поэт не находит ему равных ни на земле, ни в небесах. В сравнении с теми наслаждениями, которыми полна жизнь великого, бледнеет даже бессмертие Матери — Царицы Запада (богини Сиванму): «Проживи она так десятки тысяч лет, все без радости». В описании путешествия великого Сыма Сянжу часто заимствует образы и приемы своих предшественников. Как в «Скорби отлученного» Цюй Юаня великий человек стремительно преодолевает любые пространства, летает в колеснице, запряженной драконами. Его сопровождают бессмертные и боги. Однако в оде нет ни тени пессимизма. Гимн всемогуществу императора звучит в ней полемическим отрицанием «скорби» Цюй Юаня. Самодер-

жец распоряжается и «хвостом кометы» (от направления которого зависела победа в бою), и «радугой» (от которой зависели и засуха, и наводнение); перед ним раскрываются врата небес и горы тьмы. Чуть ли не все предки китайского народа — герои легенды о «золотом веке» — принимают великого и признают его своим преемником — земным владыкой. В этой оде Сыма Сянжу предстает также зачинателем светского тожественно-панегирического стиля — певцом мощной объединенной китайской империи.

Этот высокий одический стиль, созданный рядом поэтов — от Цюй Юаня до Сыма Сянжу — продолжается в творчестве других деятелей. Наиболее известны оды, посвященные западной и восточной столицам, историографа Бань Гу (I в.) и астронома Чжан Хэна (I—II вв.). Наследуют этот жанр и более поздние литераторы, но чаще всего обращаются к темам и образам античных мастеров слова эпохи Возрождения (VIII—XII вв.).

В империи при блестящем дворе властителей наряду со светской поэзией развивалось и искусство. О новых явлениях в нем говорили дошедшие до нас барельефы, резьба по камню и некоторые письменные источники.

В это время небывало возрастает пышность и театральность обрядов, например «Большого изгнания» (заклинание «нечистой силы»), входившего в «покойницкую игру», а также праздничный обряд своеобразного «очищения» в канун Нового года, в конце весны и осенью.

Вечером в столице перед дворцом собиралась торжественная процессия: двенадцать вооруженных мечами и кинжалами ряженых в звериных шкурах и масках с рогами, которые изображали драконов, тигров и других священных животных. За ними с большими барабанами следовали 120 мальчиков одиннадцати-двенадцати лет в черных штанах и красных шапках, шествие замыкали толпы придворных. Пролагал путь во дворец и возглавлял процессию маг с мечом и щитом в маске с четырьмя золотыми главами, в пурпурной одежде и накинутой на плечи медвежьей шкуре. Тысяча всадников оставалась наготове у ворот дворца, а другая тысяча — у городских ворот.

В полночь ко дворцу на колеснице подъезжали высшие сановники и подавали знак к началу обряда. В этот момент исполнялся заговор, в котором «нечистой силе» угрожали всевозможными карами, если она не поспешит спастись бегством.

Петь начинали маг и ряженые, мальчики им подтягивали и били в барабаны. С песней и пляской, устрашающе размахивая оружием — «очищая от нечисти» дворец, процессия обходила его территорию. Так «очищалась» и вся страна от повальных болезней и стихийных и тому подобных бедствий. Затем все зажигали факелы и гнали нечисть к выходу, где передавали факелы всадникам, а ворота запирали. С этими факелами первая тысяча всадников неслась к городским воротам, а следующая тысяча, приняв огненную эстафету, скакала прямо к реке и кидала факелы в воду. Как видно, конница уже заменила колесницы не только в армии, но и в обряде.

О всенародном характере религиозного обряда говорили отдельные его детали, практическое назначение и большое число участников, особенно карнавала, после «изгнания нечисти». Он сохранился в городах и деревнях Китая вплоть до нашего времени, став в основном уже светским шествием «праздника фонарей» на Новый год и в других случаях.

Свидетельства о светских зрелищах сохранялись на барельефах. На них изображены сцены джигитовки, хождения по канату, акробатики и представлений, которые давал один артист или группа их, например жонглер и певица, под аккомпанемент трех музыкантов. В изображениях встречалась и передвижная сценическая площадка — колесница, украшенная лентами, запряженная четверкой коней-драконов (в чешуе, с рогами и крыльями). В самой колеснице помещались музыканты — флейтисты, барабанщик и др. Акробатический номер исполнялся над колесницей, например, мальчиком, ходившим вверх ногами на площадке, высоко поднятой на бамбуковых шестах. Описание праздничной процессии после массовой ритуальной охоты и пиршества в самом начале зимы дал в своей «Оде о Западной столице» Чжан Хэн.

Данные о светском искусстве встречались в литературных источниках и ранее. Страстный лирический монолог вместо славословия богам в гимнах Цюй Юаня, упоминания о придворных танцах и пантомимах в песнях Сун Юя (290—223 гг. до н. э.), чисто зрелищные эффекты в его заклинаниях («Призыв к душе») позволили предположить, что такие произведения индивидуальных поэтов, облеченные в форму обрядовой песни, могли исполняться как самостоятельные театрализованные постановки. Но драматургии в собственном смысле

слова в Китае тогда еще не было. Она появилась только в XIII в. Следовательно, в отличие от народов Греции, Рима и Индии китайский народ в древности еще не дошел до создания драмы как рода литературы. Однако развитое священнодействие и выделение из него отдельных элементов светского карнавального искусства уже явились теми предпосылками, которые привели к самостоятельному развитию в Китае театра и драматургии.

О том же говорят и редкие, но очень интересные факты роста техники сценического искусства, которая применялась магами и заговорщиками для совершения «знамений» и «чудес». Причем, несмотря на религиозно-мистический эффект, они преследовали чисто светские цели.

В «Речах царств» еще в VII в. упоминается актер, профессиональные функции которого остаются неясными, ибо ставит он спектакль не на сцене, а в жизни как режиссер одной из придворных интриг с довольно сложным сюжетом и сценической техникой. Советуя фаворитке, как извести законного наследника, чтобы обеспечить трон своему сыну, он создает трагедию в трех действиях. Первый акт происходит ночью, когда фаворитка, якобы пробудившись от кошмара, рассказывает царю свой «вещий сон» о его убийстве, которое готовит наследник. Второй акт разыгрывается во время пира. Свидетельствуя о грядущем «злодеянии», земля становится дыбом перед наследником, подносящим царю жертвенное мясо и вино, заранее отравленные фавориткой. Она же в третьем акте кидает мясо псу, поит из кубка раба и торжествует при виде бездыханных тел, публично уличив наследника как «отравителя отца». Наследник, поняв все коварство фаворитки, кончает с собой.

Постановщиком другого «спектакля» во II в. до н. э. явился маг, который «волшебными средствами» вызвал душу умершей красавицы-фаворитки для оплакивавшего ее императора. Маг зажег свечи, натянул прозрачный занавес, за которым и заставил императора долго ждать появления его любимой. Император уже отчаялся, когда за экраном наконец промелькнула женская фигура. Не сумев ее разглядеть, он сложил стих:

Была иль нет?
Так долго ждал я.
О, почему так поздно ты прошла
Своей походкой плавной?

Из этого эпизода видно, что техника театра теней была уже известна в Древнем Китае, но не широкой публике и даже не императору, а лишь посвященным особам — жрецам и магам.

Сведения о светском кукольном театре сохранились в довольно ранней притче — в речи V в. В ней Ленцзы доказывал, что «человек своим искусством может добиться тех же успехов, что и природа». Механический «артист» в человеческий рост «шагал, поднимал и опускал голову... запел... стал танцевать...». Царь принял его за «настоящего человека» и даже приревновал к нему свою жену, когда тот ей «подмигнул». Мастер, сделавший куклу, спасся от казни, лишь разобрав артиста и объяснив, что «сделан он был из кожи, дерева, клея, лака и [раскрашен] белым, черным, красным и синим».

Таким образом, к концу древнего периода в Китае существовали многие виды театрализованных зрелищ — песни, пантомима, танцы (в костюмах и масках, перешедших затем в грим), цирк, театр кукол и театр теней. С этого же времени музыка, танцы и пение стали одним из занятий рабов. Артистов относили к низшей касте и отводили для них особый «веселый квартал». Профессия эта была наследственной уже во II в до н. э. Например, Ли Яньнянь — известный музыкант, певец и танцор — служил в тюрьме для рабов и сам был рабом, происходил из семьи потомственных артистов.

Организация зрелищ в империи Хань входила в систему государственного управления, а ее задачи полнее всего раскрылись в деятельности Музыкальной палаты. Основание ее (II в. до н. э.) было вызвано необходимостью привлечь талантливых поэтов к проведению активной религиозной политики, например к созданию гимнов Небу и Земле при жертвоприношении. Поддержка этих общекитайских культов в противовес аристократическим культам проводилась Ханями якобы как защитниками интересов всего народа, а кроме того, придавала династии черты законности — венчание ее на царство согласно «воле Неба». Создание палаты объяснялось также необходимостью восстановить обычай «древних царей» — сбор песен «для обозрения народных нравов». Эта легенда делала Ханей наследниками «праведных царей» древности, т.е. придавала династии и черты преемственности.

Благодаря деятельности этой палаты вплоть до VIII в. н. э. в Китае сохранилась богатая сокровищница песенного твор-

чества конца древнего периода. Она свидетельствовала о развитии светской песни, что, видимо, объяснялось ее отбором и составлением свода «Юэ фу» в XI в. — в эпоху Возрождения. Огромная роль палаты для китайской поэзии отражалась уже в тех значениях, которые приобрело само слово «Юэ фу». Сначала «Юэ фу» служило названием Музыкальной палаты, затем так стали называться собранные в ней народные песни, далее — многотомный свод этих песен и, наконец, стихотворения поэтов, написанные в «подражание» или «на мотив» «Юэ фу».

Такие произведения, начиная с III в. н. э., создавались почти всеми крупными мастерами слова (Чао Чжи, Тао Цянем, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюйи, Юань Чжэнем и др.). Черпая в песнях «Юэ фу» и мотив, и содержание, передовые поэты в своем творчестве не отрывались от народных истоков. Этой особенностью развития индивидуальной лирики, как и сохранением преемственности, был в значительной мере обусловлен ранний расцвет поэзии в Китае.

Конечно, не все в собрании «Юэ фу» было народным. Гимны, которые писали по заказу, отличались напыщенностью и торжественностью. В них уже не было наивности и непосредственности, свойственных древним обрядовым песнопениям.

В светской индивидуальной лирике, вошедшей в сборник «Юэ фу», часто отражались подлинные чувства и трагедии, разыгрывавшиеся во дворце. Прочесть и понять такое лаконичное произведение помогали сведения о вызвавшем его переживании или событии из жизни автора. Так, судьба фаворитки Лю Бана, основателя династии Хань, нашла свое выражение в песнях «Сын мой князь, а я рабыня», «Дикий гусь летит высоко». Первая из них — ее плач о своей горькой доле, вторая — по отравленному сыну.

Другие произведения, создававшиеся в начале царствования Ханей, также близки к народному творчеству простотой нравов и откровенностью. Такова, например, песенка самого Лю Бана — выходца из народа и вождя восстания. Мелодия в ней заимствована из чуских народных песен. В ней Лю Бан хвастается своей победой и призывает сподвижников не расходиться по своим общинам, а взять на себя новую задачу — охрану государства.

Из произведений, созданных во времена расцвета империи, широкую известность получила песня первого деятеля Музыкальной палаты Ли Яньняня:

Ах, что за девушка на севере живет!
На свете первая красавица она.
Посмотрит раз — и город вмиг падет.
Посмотрит вновь — страна покорена!
Побеждены ее красою все кругом.
Она же как будто и не ведает о том.

Узнав, что Ли Яньнянь воспел красоту своей сестры, император Уди пожелал ее увидеть, а затем сделал своей фавориткой. Сила его любви к ней вылилась в приведенном выше четверостишии «Была иль нет?».

Этот стих имеет в истории китайской литературы особое значение. Пояснение к нему (Уди «велел композитору положить его на музыку») говорит о выделении из песенно-поэтического творчества искусства слова — поэзии. Вместе с появлением светских зрелищ это свидетельствует о том, что в Китае на рубеже нашей эры, на высшей стадии развития первой классовой формации — рабовладельческой, завершается в основном процесс расчленения синкретического искусства.

В сборнике «Юэ фу» древних народных песен немного. Трудовая песня в полном смысле слова в сборнике только одна («Собираем лотосы в Цзяннани»), но в некоторых других воспеваются и труд, и мастерицы труда.

Из песен «Юэ фу» мы узнаем о тяжелой доле простого человека. «Песня сироты» — это рассказ мальчика о том, как с детства он остался без отца и без матери, как им помыкала жена старшего брата, какой тяжелый труд он выполнял, как ходил он грязным, вшивым и даже не смел пожаловаться на свою участь. Горькой судьбы для своих детей страшится мать (песня «Жена, болея много лет»), которая перед смертью умоляет своего мужа не бить их, не бросать голодными. Чтобы прокормить голодных сыновей («Мечом семье своей добуду пищу!»), отец вынужден разбойничать (песня «Выхожу из восточных ворот»).

Тема любви также представлена в сборнике. Здесь и клятва в верности на всю жизнь («О, Небо!»), и горе жены, которой изменил муж («О ком тоскую я»). С наибольшей же силой выразилась в песнях трагедия любящих супругов, раз-

лученных злой свекровью. В них раскрывалась полная зависимость молодых от старшего в роде даже после брака. Для тех, кто подчинился воле старших, развод означал муку на всю жизнь. Немногие слова, которыми супруги обменивались во время случайной встречи, говорили о глубине их тоски. Из слов жены чувствовалось, что ее угнетала не только память о позорном разводе, муж же признавался, что второй жене не по силам заставить его забыть первую, любимую. В другом плане решалась та же проблема в более поздней песне «Разлетелись павлины на юг, на восток». Молодые, которых разлучила властная свекровь, кончали самоубийством. Трагическая развязка в ней выражала еще более резкий протест против конфуцианского домостроя.

В упомянутых выше песнях раскрывались картины труда и быта, жизни семьи и отдельного человека. В «Юэ фу» сохранились и произведения, отражающие основные общественные проблемы того времени, — дидактические песни. Их появление связывалось с завоевательными войнами, изнурявшими народ, и распрями среди правившей верхушки в I—II вв. н. э.

Воин, который ушел из дома отроком, а вернулся восьмидесятилетним старцем, не находит в живых ни родных, ни друзей. Образ старика у могил, который смотрит лишь «на восток... где столько лет сгубил», в песне «В пятнадцать лет уйдя в поход» — это укор полководцам, разорявшим свою страну ради покорения чужих далеких народов.

Описание поля битвы, мертвых тел, кружащихся над ними ворóн, коня, напрасно призывающего своего всадника («К югу от города после сраженья»), заключается назиданием тем, кому нужны «дома» на юге и на севере, кто не думает об урожае, и в погоне за славой не заботится даже о самом себе:

Ведь коли утром он в поход
Сбирается идти,
То вечером ему домой,
Быть может, нет пути!

Протест против внутренней смуты, охватившей страну к концу II в. н. э., с наибольшей силой выражен в «Песне о скорби», которая приписывалась ее героине Цай Янь, но представляла собой, видимо, народный вариант ее повествования на ту же тему.

Эта песня — развитое эпическое произведение средней формы — отражает историческую действительность. Повествование в ней развертывается стройно и последовательно вокруг основного сюжета — эпизода из жизни женщины, которая находится в плену у гуннов двенадцать (вар. двадцать) лет. В зачине определяются время и место действия: мятеж полководца Дун Чжо (189 г.) и борьба с ним защитников династии Хань; нашествие варваров, которым междоусобная борьба открывает границу, и разорение ими «цветущего Китая»; убийство мужчин и увод в плен женщин. В экспозиции среди многих пленниц выделяется одна, от лица которой и ведется рассказ.

Основная часть песни — это повествование героини о своей жизни в плену. Переживания ее переданы с возрастающим напряжением и силой — это и одиночество после запрещения общаться с соотечественниками, брань и побои, лишающие ее человеческого облика, ожидание смерти как избавления от мук, воспоминания о родине и близких, и как контраст к ним — морозы и вьюги сурового севера.

Радостная весть о том, что ее выкупили из плена, создает ненадолго иллюзию благополучного завершения эпопеи. Но трагедия рабства сменяется трагедией матери. Наложница варвара должна навсегда покинуть своих сыновей.

Кульминационный пункт в песне совпадает с исходом. Возвращение приносит героине новые испытания. Она с еще большей силой оплакивает свою разоренную, опустошенную родину и свою судьбу:

Парией стала, в предместье брожу.
Снова, страшусь я, вернется беда.

Законченный сюжет и стройная композиция песни еще больше усиливает важность поднятой в ней проблемы — необходимость создания единого государства, осуждение смуты, которая приносит народу неисчислимые бедствия. Эта проблема наиболее резко выражена в зачине и исходе песни. В основной ее части перед героиней встает другая проблема в виде альтернативы — семья или родина, но это лишь часть общей проблемы. И решение ею этого вопроса с ясным осознанием, что детей своих она больше не увидит, учит подчинять личное родине. Так песня отражает борьбу китайского народа за воссоздание своего государства.

В Древнем Китае народ не только поучал своих правителей. В I и II вв. н. э. поднимались мощные восстания рабов и свободных бедняков («Краснобровых», «Желтых повязок»), которые свергали одних императоров и возводили на трон других. И если в ознаменование победы над повстанцами у столицы была сложена высокая башня из сотен тысяч отрубленных голов, то в народном творчестве от этих восстаний дошла до нас песня, называемая по ее припеву «Шанлютянь»:

Зачем на свете люди не равны?
Ест вдоволь рис и просо богатей,
А бедный ест бурду из отрубей.
Чем плох бедняк? Иль раб господ глупей?
Судьба и счастье Небом нам даны,
Так с кем же, горемыка, завтра ждешь войны?

Комментаторы-схоласты, правда, приписали ее авторство Цао Пи (III в.), императору, сыну одного из усмирителей восстания — Цао Цао. Но в 30-х гг. XX в. передовые литераторы сумели выявить эту ошибку. И действительно, в немногих строках этой песни выразились и мечты народа о равных правах на счастье, и прямой призыв переходить от вздохов над своей судьбой к борьбе с богачами и знатью. Она и осталась единственным песенным памятником народных движений, знаменовавших распад империи и конец рабовладельческого строя в Китае.

Последние века до нашей эры и первые века нашей эры — более чем четырехсотвековое объединение страны — характеризуются новым пониманием патриотизма — общенародного, в противовес прежнему, местному в отдельных царствах; стремлением обобщить все достигнутое в различных областях науки и культуры. Этот процесс получил свое выражение в возникновении историографии. Если у индийцев осознание своего прошлого выражается в эпопеях «Махабхарата» и «Рамаяна», то для китайцев такой эпопеей можно назвать первую сводную историю Китая — «Исторические записки» Сыма Цяня (151—81 гг. до н. э.).

Возможность появления подобного свода дает создание мощной империи, но подготавливается он веками в процессе, о котором свидетельствует ряд памятников различного характера. Каждый вид записи в них знаменует шаг вперед в разви-

тии письменности, а вместе с тем вносит свой вклад в становление прозы и одновременно летописного стиля.

В своем изложении Сыма Цянь использовал уже сложившиеся приемы летописания. Один стиль — перечисление событий в хронологическом порядке (летописи «Вёсна и осени») — лег в основу глав, посвященных правлению царей; другой стиль — последовательное изложение одного события («Комментария Цзо») — применялся им в основном в «Жизнеописаниях». Соединение этих стилей — лаконизма летописи и многословия ораторов — было поднято в «Исторических записках» на новую ступень. Этому способствовал и блестящий литературный стиль первого историографа, свойственное ему органическое соединение обычного повествования с монологами и диалогами, живых сцен и дискуссий с трагической исповедью поэта или торжественной одой в честь правителя. Перенос художественных и языковых богатств красноречия в письменное творчество, как ранее в поэзию Цюй Юаня, Сун Юя и др., обусловил такое совершенство форм, что произведения Сыма Цяня восхищают и поныне своим мастерством.

Приступая к своему труду, Сыма Цянь воспринял не только «Комментарий Цзо», его источник «Речи царств», но и их продолжение — «Речи борющихся царств». Кроме этих памятников историограф знал еще многие другие своды философского, военного, экономического красноречия. Ему стали известны в письменной фиксации и ранние памятники ораторского искусства, и поздние — «Весна и осень Люя», «Хань Фэйцзы», «Хуайнаньцзы»; творчество ряда крупных поэтов — Цюй Юаня, Цзя И, Сыма Сянжу и др., которые создали выдающиеся произведения и прожили богатую событиями жизнь. Благодаря этому Сыма Цянь сумел совершить еще одну революцию в стиле летописи — ввести в нее раздел «жизнеописаний» выдающихся людей (*лечжуань*).

В этом труде в целом в связи с формированием китайской народности сказалось стремление установить исторические рамки существования народа, государства, а также подлинность происходивших ранее событий. В нем, как и в других памятниках того времени, отразились попытки осмысления мифического, легендарного и песенного творчества народа, причем многому, подлежащему, с нашей точки зрения, изучению как мифотворчество, придавались черты реальной достоверности.

Сыма Цянь, по собственному признанию, выполнял свой труд как завет, переданный ему отцом, придворным астрологом. Но перед тем как приступить к этой задаче, он прошел суровую школу: с детства познал труд земледельца, изучал древние памятники, многие из них знал наизусть уже к десяти годам. В двадцать дет он отправился в первое путешествие на юг, объехал области, связанные с легендарным Юем. Затем он поехал на север и посетил столицы древних царств, места, связанные с жизнью древних философов. Прослужив некоторое время в охране императора, он принял участие в юго-западном походе. Так, объездив необъятные пространства своей родины, он сумел соединить в своем творчестве научные знания своего времени с большим жизненным опытом.

Назначенный после смерти отца придворным историографом, Сыма Цянь получил доступ к государственным архивам, т. е. ко всем письменным источникам. Однако работа его протекала в неблагоприятных условиях. Сыма Цянь навлек на себя гнев императора Уди и подвергся позорному наказанию — кастрации. От самоубийства его удержала лишь необходимость завершить дело всей своей жизни.

Причину, навлекшую на историографа немилость, часто видели в его выступлении в защиту опального друга, но она послужила очевидно лишь внешним предлогом. По существу же, вся его книга была пронизана оппозиционными настроениями, обусловленными его даосским мировоззрением. Как сообщал сам Сыма Цянь, при создании «Записок» им руководило «желанье... исследовать все то, что среди неба и земли, проникнуть в сущность перемен, имевших место как сейчас, так и в дни древности далекой». Поставленные им перед собой задачи характерны для даосской философии с ее стихийным материализмом и диалектикой: во-первых, стремление к познанию природы и ее законов (например, в очерках по астрономии и музыке, в жизнеописаниях врача и математика); во-вторых, изучение политической жизни и ее «переменах».

Этим объясняется и широта кругозора Сыма Цяня. Не ограничиваясь одним Китаем, он посвятил описанию соседних стран и народов отдельные главы, остающиеся и поныне единственным письменным источником для изучения их прошлого. Но Сыма Цянь являлся не простым собирателем введений, а ученым, который нередко делал новые выводы. В конце

описания Парфии, например, основываясь на сообщениях знаменитого землепроходца Чжан Цяня (II—I вв.), он приходил к следующему заключению: «Историограф (я) скажет: после хождения Чжан Цяня послом в Дася (Бактрию) он дошел до истоков реки (Хуанхэ). Но разве обнаружил он гору Кунлунь, за которой поочередно скрываются солнце и луна... Поэтому-то я и не смею верить чудесам, о которых говорится... в "Каталоге гор и морей!". Так Сыма Цянь использовал современные ему географические открытия для критики религиозно-мифологического миросозерцания.

Такие концовки (резюме) Сыма Цянь присоединял ко многим главам «Исторических записок». Будто только в них и выражая собственное мнение, он пытался придать всему повествованию объективный характер. Но несмотря на этот прием, его оппозиционные настроения сказывались в самом изложении, в подборе материала, который часто говорил о трагедии отдельных людей, о тяжелой жизни народа, его угнетении, свидетельствуя против власть имущих, особенно против все более крепнувшего господства конфуцианцев. Протест историографа против деспотизма проявлялся и более открыто. В его биографиях рядом с верноподданными сановниками и полководцами помещались и вожди народных восстаний, и так называемые мстители, представители вольницы с их подвигами — удачными или неудачными покушениями на тиранов.

Современному исследователю необходимо учитывать долгую жизнь и проблему сохранности текста, прожившего около тринадцати веков в рукописных списках, по косвенным свидетельствам — изданного не позднее XII в.).

Проблема редакции «Исторических записок» еще изучена недостаточно, и в дальнейшем исследования могут показать более значительное вторжение в авторский текст и тем самым снять вывод об эклектичности мировоззрения Сыма Цяня, к которому приходят некоторые синологи Ведь в исключительном внимании к школе даосов Сыма Цяня обвинял уже следующий придворный историограф Бань Гу (см. мнение Бань Гу в Предисловии к «Историческим запискам» со сводным комментарием: «Сильно извращал (учение) мудрецов (по комментарию: Чжоу-гуна и Конфуция»). На первое место он поставил Цинь Ши Хуанди и Лаоцзы, а потом уже поместил «Шесть канонов».

Для конфуцианца Бань Гу, считавшего еретическими даже «Чуские оды», появление Конфуция в качестве ученика Лаоцзы, отнесение конфуцианства и его канона на второй план явились несомненным свидетельством ереси Сыма Цяня. По этой причине так называемые династийные, т.е. официальные, «Истории» начинались с летописи Бань Гу. Книга же его предшественника-новатора, послужившая основой для Бань Гу и всех последующих историографов, не была удостоена этого почетного звания. Дополнительный свет на вопрос о расхождении Сыма Цяня с придворными кругами проливают его собственные признания в «Ответе Жэнь Шао-цину», который можно принять за исповедь. В ней просматривается также намек на то, что подлинный его труд сокрыт от людей недостойных: «...И я действительно закончил эту книгу, и сохранил ее в горе известной нашей. Ее читал я настоящим людям, но и распространял средь городских, столичных. И если так, то, значит, я плачу свой долг за прежний срам, и если бы даже я десятки тысяч раз бывал казнен, я разве стал бы каяться, жалеть? Но, впрочем, это все поведать можно разве тем, кто мудр, умен. А обывателям, толпе об этом говорить я б затруднялся, право. Да, кроме этого, в ярме жить нелегко, а подлые слои людей всегда клевещут, осуждают...»

В этом «Ответе» раскрывается и представление Сыма Цяня о творчестве — о том, что создателем настоящего произведения может быть лишь человек, пострадавший за свои убеждения: «... Цюй Юань был изгнан и бежал, и после этого он произвел поэму о том, "Как в беду он впал". Изо Цю очей свет потерял — и вот он произвел "Гю юй"... Мыслитель Сунь, когда ему царь ноги отрубил, свои "Военные законы" написал... Бу-вэй был сослан в Шу, а в мире распространены "Заметки Люя обо всем". Хань Фэй сидел в тюрьме у Цинь — и вот "Как трудно поучать" и "Одинокая досада" явились также в свет. И "Ши"... был создан вообще людьми ума и мудрости сверхчеловеческой, особой, когда они бывали в горестном порыве! Все эти люди были переполнены с клубившимся в них чувством, но не могли в жизнь провести ту правду, что в их душе жила...»

Отнеся к таким пережившим трагедию лицам и себя, Сыма Цянь соединил с той же правдой те «прошедшие дела», о которых поведал сам. Поэтому со времен Сыма Цяня в народной традиции и остался образ летописца — хранителя правды,

передающего эту правду вопреки всем преградам и козням со стороны злых и завистливых придворных, несмотря на то что поздние династийные истории составлялись официально назначенной комиссией, состоявшей из ортодоксальных конфуцианцев.

Явно антиконфуцианский характер нередко носит у Сыма Цяня и сам материал и выводы, особенно его теоретические обобщения, в которых он, хотя и прибегая к маскировке, нарушает положения Конфуция, поддержанные основателем конфуцианской теологии Дун Чжуншу (II в. до н. э.), а также «Книгойи обрядов», ставшей уже священным каноном. Таковыми являются, в частности, теоретические обобщения Сыма Цяня в области эстетических категорий — комического и трагического.

Так, в свой труд он вводит главу «Жизнеописание шутов», хотя, по его собственному свидетельству, вольное поведение и острое словцо осуждались Конфуцием и подводились под высшую меру наказания. «Простолюдинов, которые морочат правителей, следует казнить за преступление» — так Конфуций потребовал предать смерти шутов, хотя их выступление при дворе паря Ци входило в число обычных развлечений. Наставления Конфуция, признанного позже «непогрешимым», дали основание и конфуцианской религии пресекать подобное искусство. В «Книге обрядов» («Ли цзи»), вошедшей в священное «Пятикнижие» (II в. до н. э.) осуждались песни не одного, а четырех царств (Чжэн, Вэй, Сун, Ци), как «причиняющие вред добродетели». Под осуждение же шутов в ней подводились формальные основания: нарушение ими конфуцианских заповедей и главной из них — «сыновней почтительности». Подобные формулировки ставили шутов по существу, «вне закона». Нетерпимость конфуцианцев в этой области проявлялась с исключительным постоянством. Поскольку же развитие литературы уходило все дальше от ранних «песен Чжэн» и анекдотов, передавших старое свое название всей прозе (*сяошо* — «малое» или «вульгарное» слово), то в понятие такой презираемой в целом «плебейской» литературы включались в дальнейшем все новые роды и жанры — драма, повесть, роман. Эти произведения подпадали под «запрещение и сожжение» во многих указах, а их авторы и исполнители — актеры и рассказчики, как древние шуты, объявлялись почти вне закона.

Официальное осуждение двух важнейших родов литературы — эпического и драматического — свидетельствовало о борьбе в Китае двух культур — официальной, конфуцианской, против демократической и особенно народно-смеховой, как наиболее «крамольной» и близкой к светскому искусству. Поэтому и попытки определения комического предпринимались лишь неортодоксальными авторами, принадлежащими в основном к последователям ранней даосской философии.

Такие условия делают понятной всю смелость главы о шутах в труде Сыма Цяня, писавшего уже после их осуждения в «Книге обрядов» и победы Дун Чжуншу, которая ознаменовала «возвышение конфуцианцев и изгнание сотни [всех остальных] школ». Из предосторожности Сыма Цянь и начал главу «Жизнеописание шутов» с речи Конфуция о значении канонов, т. е. признал «великое», чтобы перейти к «малому».

Для главы историограф отобрал немногих лиц и немногие эпизоды: один шут сумел отговорить царя от чрезмерных наслаждений, другой — от пышных похорон любимого коня, третий — от лакировки Великой стены и т. д. Сыма Цянь не останавливался на уродливой от природы внешности карликов, на знаках позора у шутов из помилованных членов царского рода — особой одежде, обнаженном плече, бритой голове (что отразилось, кстати, в имени Кунь, что значит «обритый»). Однако он дал высокую оценку уму этих героев, чуть перефразировав слова Лаоцзы о мудреце, который «одет в рубище, но хранит за пазухой нефрит», смелости и успеху их выступлений: «Чунь-юй Обритый... [ответил] громким хохотом на самодурство царя...». Карлик Ю-мэн, писал В. М. Алексеев, «был невероятно остер на язык и постоянно направлял свои шутки, как стрелы, для уязвления зарвавшегося государя, что, конечно, было сопряжено с очень большим риском...». В процессе повествования о подобных «поучениях» тому, что было названо «малым», Сыма Цянь придавал прямо противоположное значение, которое еще усилило параллельное началу главы («Разве небо не великое») восклицание «Разве в этом нет величия!» после первых трех биографий. Так, признав в остром словце большое поучительное значение, а в его мастере — наставника самого царя, Сыма Цянь опроверг официальное осуждение остроумия и профессии комика. Не случайно и следующий автор Лю Се (V—VI вв.), стремившийся осмыслить комическое, отвел для него в своем

трактате отдельную главу — «Шутки и загадки». Лю Се поддержал Сыма Цяня своей оценкой поучительной роли шутки — она могла «служить предостережением» выступлений шутов. Оправдывая свое обращение к комическому, Лю Се прибег к иному, чем Сыма Цянь, приему: он противопоставил мнению Конфуция приписанное ему же «священное писание» — примеры из «Книги песен», «Книги обрядов», «Цзо чжуани».

Некоторые изречения Конфуция, например «Песнь Гуань-цзюй выражает... печаль, не переходящую в сокрушение», трактовались как запрет, наложенный на «сокрушение» (*тан* — ранить), в смысле произведения трагического характера. Видимо, поэтому осмысление трагического и комического в Китае пошло несколько иными путями, чем в других странах древней культуры. В Греции разработку этих категорий взяли на себя философы, а в Китае — историограф Сыма Цянь. Попытка такого обобщения встречалась в его исповеди «Письмо к Жэнь Шаоцину».

Сыма Цянь как историк пишет о трагическом конфликте между личностью и обществом в реальной истории. Но поскольку в его представление об истории входят и миф, и легенда, а в его жизнеописание — и поэты, и другие авторы, постольку и его обобщения носят эстетический характер, а в некоторых моментах сближаются с учением о трагедии Аристотеля. Так, трагические герои у Сыма Цяня — лучшие люди, действие — важное, при котором человек переходит от счастья к несчастью, при этом оно происходит также по вероятности или необходимости: состоя «при царской колеснице более двадцати лет», сам Сыма Цянь в своей жизни придворного, как и любой другой, «должен был ожидать [обвинения] в преступлении», чаще всего — наветов клеветника. Последний этап трагедии — это «страдание ... всякого рода смерть», которая, по Сыма Цяню, может быть «легкой или тяжкой». В первом случае страдание облегчается самоубийством невинного (но тогда он не имеет возможности оправдаться); во втором — страдание отягощается перенесением физической «кары», сопровождающейся и моральной — «позором». «Решение [на чьей стороне правда] приходит в основном после смерти»; приговор, следовательно, выносит история.

Древний закон чести, гласивший — «наказания не поднимаются до великого мужа (*дайфу*)», означал безнаказанность

аристократии, но его обходили, лишая обвиняемого титула и ранга, а обвиняемый, чтобы избежать наказания, кончал с собой. Так, Цюй Юань «вошел в реку, обняв камень». В отличие от него Сыма Цянь испил полную чашу позора, подвергшись оскоплению. Позорным считалось и любое другое наказание («особая одежда», «бритая голова», «оковы», «клеймение», «отрубание ног»), ибо в древнем идеале человека исключалась физическая неполноценность — «тело не целостно, человек не совершенен». Этот идеал продолжал действовать в общественном мнении. Человек, не сумевший уйти из жизни — от наказания, становился хуже раба и рабыни, которые «умели вызвать смерть». Но Сыма Цянь отрицал требование конфуцианской этики — самоубийства как ухода от наказания и позора во имя сохранения почестей при погребении и в загробной жизни. Он приводил случаи из далекого прошлого, когда «кары» вершились над людьми достойными, начиная с Царя Прекрасного, который «был заточен в Юли», и кончая министром Ли Сы, подвергшемся «всем пяти казням». Наиболее выдающиеся из таких же, как и Сыма Цянь, незаслуженно опозоренных, но не пожелавших покончить с собой авторов, сумели создать замечательные произведения. «У Суня ноги отрубили, и стройно изложил он “Военные законы”, «Цзоцю очей свет потерял, и появились “Речи царств”», Цюй Юань был изгнан и сложил «Скорбь отлученного». Они, как и Сыма Цянь, закончив свою книгу, сумели «излить свой гнев» и повлиять в том же направлении и на читателя. Воздействие произведения, созданного человеком трагической судьбы, близко к представлению об «очищении» от аффектов (катарсиса) у Аристотеля.

Об объеме своей работы Сыма Цянь писал: «Составил десять я таблиц, двенадцать основных анналов, трактатов обозрений — восемь, наследственных родов — фамилий — тридцать, отдельных монографий — семьдесят, а итого сто тридцать в общем глав». В «Исторических записках» излагались события за огромный период жизни Китая с древнейших времен и до конца II в. до н. э. В них содержались сведения не только о политике и экономике, но и о достижениях науки и культуры. Словом, «Исторические записки» явились энциклопедией жизни Древнего Китая.

Конечно, Сыма Цянь, как и другие древние историографы, считал, что все им излагаемое — объективно реальное, исто-

рически свершившееся, а поэтому часто примешивал к были и небылицы. Так, например, он отнес к историческому периоду героев мифов, начиная с Хуанди (согласно традиции, начиная с середины III тыс. до н. э.). В оценке того или иного деятеля он передал в основном точку зрения даосской школы, но старался объективно изложить и содержание других философских направлений. Таким образом, говоря о мифических, легендарных и исторических героях, он оттенял не столько те их черты, которые были, сколько те, которые должны были быть у них, давая им положительную или отрицательную характеристику как историческую, тогда как она складывалась с более или менее значительной долей вымысла. Но вместе с тем Сыма Цянь добился исключительно детального описания китайского общества в отдельных лицах, поэтому его «Исторические записки» представляли богатейшую сокровищницу, из которой писатели в дальнейшем щедро черпали сюжеты. Так, одно из рассказанных Сыма Цянем событий легло в основу драмы «Сирота из рода Чжао» (XIII в. н. э.), а затем и «Китайского сироты» Вольтера.

В биографиях государственных деятелей, философов, поэтов, ученых он рассказывал об их родословной, о том, у кого они учились, чьи взгляды разделяли, об их служебной карьере, иногда даже частной жизни, воспроизводил речи политических ораторов и дипломатов при дворах, встречи идейных противников (например, Лаоцзы и Конфуция), приводил отдельные места из писем и художественных произведений, а некоторые помещал даже целиком.

В своих «Жизнеописаниях» Сыма Цянь, как и историографы других стран эпохи Античности (например, Плутарх), создает форму художественного повествования об отдельном герое, сочетая ее с публицистической. Иногда, нарушая хронологическую последовательность, он соединяет несколько жизнеописаний подряд, вынося устами последующего героя, например Цзя И, оценку герою предшествующему, Цюй Юаню, как поэту и государственному деятелю. Сходный же жизненный путь обоих поэтов служит еще одним подтверждением вывода самого историографа; руководствуясь своими философскими взглядами, он пытается осмыслить исторический процесс — выяснить причины возвышения и упадка царств. Вместе с тем он — впервые в Китае — создает литературный

портрет, определенную композицию и приемы прозаического повествования, которые еще многие века спустя будут служить основой для новеллистов, драматургов, романистов.

Впитав в себя все достижения науки и культуры, народного творчества, ораторского искусства и письменности, Сыма Цянь сумел гениально обобщить все, что было создано китайской мыслью к концу I тыс. до н. э. Его труд «Исторические записки», несмотря на последующую редакцию, стал ценнейшим источником для изучения истории, науки, философии и литературы Древнего Китая и послужил образцом для династийных историй не только в самом Китае, но и в Корее, Вьетнаме, Японии.

Изучение конфуцианского «Пятикнижия» позволяет раскрыть процесс соединения произведений устного народного творчества и творчества ораторов с записью. Ко времени записи утрачивается представление о песнях, преданиях и обрядах как созданиях народного творчества, прошедшего через долгое устное бытование и шлифовку материала. Уже на устной, точнее — на ораторской стадии развития эти народные памятники используются одной школой — конфуцианской. Каждый из них принимает форму свода, в значительной части уже соединенного с комментариями этой школы. Стихийное переплетение в сводах разнохарактерных элементов различных эпох исследователи нередко принимают за результат позднейшей фальсификации, тогда как эта многослойность показывает, что отдельные произведения записывались много времени спустя после их возникновения, когда их части (отдельные песни, монологи и диалоги), созданные в различные времена и подвергшиеся процессу естественного изменения и классового отбора, воспринимались как единое целое. Многослойность не позволяет отнести их к какой-либо одной дате, а иногда даже определить относительную хронологию различных слоев и частей. Если рассматривать песни «Подорожник» и «В седьмой луне» по их содержанию: собирательство в первой и развитое земледелие — во второй, то между ними могли пройти тысячелетия. Многие века могли пройти и между созданием заговоров-заклинаний «Белый тигр» (простой тотем) и «Единорог» (тотем компилятивный); песни о совместных игрищах юношей и девушек «Сорока на луг бежит» и песни «Стена в колючках» — не размести» о тех же игрищах, ставших запретными.

Вопрос же о фальсификации, вошедший в моду в науке о греко-римской античности, в Китае, в самом начале изучения его древней истории в 20-х гг. XX в., вряд ли можно ставить, поскольку речь шла о памятниках, которые многие знали наизусть. При записи могли иметь место умолчание, пропуск материала, незначительная редакция, например, в названиях песен — не более. Но и такая возможность могла привести к серьезному переосмыслению текста. Так, в «Книге песен» записан целый ряд гимнов, посвященных царям Прекрасному и Воинственному. Обычно в фольклористике считается, что имя в песне указывает лишь на дату ее записи, в китайской же традиции дату создания песни определяют по годам правления названного в ней царя. Если представляется сомнительным, чтобы для каждого царя создавался особый гимн, ибо достаточно было заменить имя, чтобы исполнять его при принесении жертв душе любого предка, то еще более сомнительно, чтобы многие гимны оказались посвящены двум царям (12 из 31!) при пропуске многих других. При известной же тенденции конфуцианцев славить царей-основателей царств и порочить последнего из государей династии, чтобы иметь возможность возвеличить нового основателя, особенно при династии Хань, при не менее известной тенденции этой школы возвеличивать преимущественно царей Прекрасного и Воинственного династии Чжоу, совершенно очевидно, что при записи или редактировании текста произошла замена только одного знака — имени царя. Особенно ясно это в примитивных кратких гимнах, значительно более древних, чем развитее, прославляющих тех же царей.

Запись этих сводов изображалась как чудесное спасение трудов Конфуция, которому приписывалось либо создание памятников (летописи «Вёсна и осени»), либо их сбор и редактирование (например, отбор трехсот песен из трех тысяч; ста двадцати глав преданий из трех с лишним тысяч, полученных им якобы в «записях» от XXIV до VII в. до н. э.). Эти легенды, обраставшие в ходе сбора памятников новыми деталями (вокруг фрагментов, найденных в стенах домов, в могилах; записи со слов людей, знавших их наизусть; расхождений в вариантах), способствовали оформлению конфуцианской догмы в единый канон.

Так, песни, изучавшиеся в четырех школах различных царств, ко второй половине II в. до н. э. сохранились лишь в

одном варианте. Свод был записан в передаче школы Мао, от которой и получил свое название — «Песни Мао» («Мао ши»); современное название «Ши цзин» («Книга песен») было принято лишь в XII в. н. э.

Памятник в целом приписывался Мао в следующем составе: триста пять песен; краткие введения к каждой из них, которые назывались «Малые предисловия»; развернутое введение к первой песне, получившее название «Большое предисловие», а также комментарии после отдельных строк и строф.

В «Малых предисловиях» давались такие оценки: песня «О ты, Единорог!» раскрывает «достойное поведение царских сыновей»; в песне «Воркует голубь с горлицей» (свадебная величальная) славится «добродетель государыня», в песне «Как саранча» (обрядовая песня по случаю рождения сына) — многочисленное потомство царицы, у которой, «как у саранчи, нет ревности» (отсутствие ревности — одна из женских добродетелей. — *Л.П.*); в «Подорожнике» (трудовая песня) говорится о «красоте государыни, мирных временах, когда женщины радуются сыновьям»; из признаний девушки в песне «Слива уже опадает в саду» явствует, что «юноши и девицы под благотворным влиянием царя Прекрасного ... получили возможность своевременно вступать в брак», в песне юноши о своей милой («Тихая девушка») обличается безнравственный царь Вэй и его недобродетельная жена»; в женской жалобе на свою судьбу («Ты юношей простым») порицается правление вэйского царя Сюаньгуна (VIII в.).

Явное противоречие между оценкой и художественным материалом показывало, что автор «Малых предисловий», которому было уже чуждо народное творчество, не опирался на изучение конкретных литературных фактов. Он мог превращать песню о встрече влюбленных по одному ее зачину («Где десять му») в «обличение» такого «уменьшения царства, что народу негде жить», ибо рассматривал песни как материал для цитат, оснащающих речь намеком, иносказанием. Подобные оценки песен делали «Малые предисловия» похожими на пособие по риторике. В нем раскрывалось то, что ораторский прием — «ссылаясь на прошлое, обличать (или славить) современное» — привел к пониманию самих песен только как иносказаний. Изучение же в дальнейшем этого «скрытого» смысла

песен и породило аллегорическое направление в толковании народного творчества.

Забвение истинного характера этого творчества в «Малых предисловиях» раскрывается также в попытках назвать «авторов» песен, связав их с определенными событиями и лицами, хотя имена собственные в них, за редким исключением, отсутствуют.

Иногда это просто свободный человек (возможно, из народа), прозванный по месту рождения, чжэнец, аллегорически славящий своего царя под видом хвалы его наряду («В черном платье») или обличающий наследника царства — в величании невесты («Девушка вместе со мной в колеснице»); вэец, который порицает одного царя в плаче жены, провожающей мужа в дальний путь («Как пестрый фазан»), или другого своего царя — в укорах наложницы своим соперникам («Стена в колючках») и др. Значительно чаще это авторы из знати. Призыв к мужу вернуться домой («Гулко грохочет гром») якобы сложила супруга полководца царства Шао; плач брошенной жены («Ветер все дует») — супруга вэйского царя Чжуана (VIII в.); под видом девушки, жаждущей встречи с милым («Кто скажет: река широка!»), выступала мать сунского царя Сингуна (VII в.); создателем жалобы бедняка («Зачем мы ничтожны!») оказался советник царя Ли; скорби по упадку своего царства («Там просо склонилось») — чжоуский полководец; а в плаче молодой жены о своей горькой доле («Сплелась конопля») скрыл свое обличение царя Пинвана (VIII в.) член его же рода.

В этих оценках «Малых предисловий» утверждалось, что песни слагались певцами и простыми, и знатными, но посвящались лишь немногим избранным. Этот тезис вместе со значением произведений (восхваление высшей добродетели, порицание порока либо скорбь о печальной участи — следствие утраты добродетели) говорил о том, что основой для аллегорического толкования народного творчества, этого догматического направления в китайской поэтике, послужила социально-этическая школа конфуцианства.

В именах лиц, которые прославлялись или обличались, раскрывалась также вся тенденциозность отбора и толкования произведений. Осуждение многих царей как виновников войн и упадка возвышало ханьских императоров как победителей смуты. Апологетика же в честь немногих государей — основа-

телей царств прямо переносилась на основателей династии Хань. Такая модернизация песен дала возможность трактовать Ханей как преемников прославленных царей Чжоу и Лу. Из имен авторов, названных в «Малых предисловиях», вытекало также понимание безымянного творчества в значительной мере как индивидуального и придворного. Связь же с определенными событиями, лицами, названиями мест превращала все песни в исторические с довольно точной датировкой и сближала их с регистрацией событий в хронике. Это вызвало и историко-географический принцип в расположении песен внутри частей свода.

За песней в этом своде признавалась общественная роль как «поучения для исправления нравов, отношений между мужем и женой». Познавательное и эстетическое значение поэзии в нем не затрагивалось. Следовательно, в «Малых предисловиях» утверждалась лишь дидактическая роль художественного творчества, ему не придавалось самостоятельного значения, и все проблемы эстетики, как у конфуцианцев вообще, сводились исключительно к этическим вопросам.

Другое введение к своду, называемое «Большое предисловие», носит иной характер. Одни его разделы — описательные — посвящены собственно поэтике, попытке определить различные жанры и стили песенно-поэтического творчества, другие — затрагивали некоторые вопросы эстетики.

Классификация песен в нем называлась «шесть искусств». Три из них относились к стилю, а три — к жанрам. Под стилем понимались приемы изложения: прямое (*фу*), с помощью сравнений (*би*) и со скрытым смыслом (*син* — аллегорией). Следовательно, в «Большом предисловии» аллегория не признавалась единственным приёмом и занимала третье место в числе других. В дальнейшем же необходимость «скрывать» смысл отмечалась лишь для обличения. Китайская классификация здесь перекликалась с индийской, в поэтике которой в передаче смысла отмечались также три приема — прямой, переносный и подразумеваемый (намек), с тем различием, что в Индии украшения поэтической речи относились к словам. В Китае же эти приемы прилагались к строке или песне в целом. Таким образом, китайская поэтика не дошла до выделения тропа.

Классификация песен по жанрам, послужившая для разделения свода на четыре части, в основном уже встречалась

в традиции. В «Большом предисловии» жанры определялись практическим назначением произведений. Они представляли собой шаг вперед по сравнению с оценками «Малых предисловий», но все же показывали, что в поэтике Древнего Китая не было выработано такого разделения литературы на роды и жанры, которое известно уже в древности у греков.

Первая часть свода — «Нравы царств» — состоит из пятнадцати разделов (по царствам). О жанре «нравы» (*фын*) в «Большом предисловии» говорится, что это «песни о делах одного царства, связанных с основой [жизни] отдельного человека». Такое определение позволяет понять термин *фын* как обозначение всех народных песен, включая исторические и культовые.

Вторая и третья части свода называются «оды» (*я*). В целом они определяются как произведения, которые «повествуют о событиях во всей Поднебесной... причинах подъема и упадка правления... формируют нравы во всех царствах». Поскольку же «в правлении бывают дела малые и великие, то и оды делятся на «малые» (вторая часть свода. — *Л.П.*) и «великие» (третья часть — *Л.П.*). Данному определению соответствуют песни эпические — исторические и пиршественные (по поводу охоты, похода, провозглашения наследника и др.), хотя в этих частях обнаруживаются еще любовные, сиротские и другие песни.

В «гимнах» (*сун*) — четвертой части свода — «докладывали богам о прекрасной совершенной добродетели, о ее победах». Данному определению отвечали помещенные в этой части плач и славословия в честь предков, сопровождавшие жертвоприношения, хотя некоторые из них попали в другие части свода.

В «Малых» и «Большом» предисловиях наблюдаются некоторые общие черты, идущие от традиции (оба трактата в значительной мере представляют собой компиляцию), но «Большое предисловие» отличается от «Малых» уже своей классификацией. Следующие же разделы «Большого предисловия» показывают еще большие расхождения между этими двумя памятниками. Наиболее показательно для них различное понимание народа и знати.

В «Малых предисловиях» термин «люди царств» расшифровывался и как «простой народ», и как «военачальник», т. е. благородный. Чаще же всего авторами песен оказывались

представители знати. В «Большом предисловии» все общество делилось на «высших» и «низших». Но воспитателями народа назывались лишь добродетельные «ранние государи» (без имен), под которыми подразумевались герои далекого прошлого — мифов и легенд. За другими царями, после так называемого распада страны на царства (когда «путь царей пришел в упадок... утратились правление и обучение...»), автор трактата не признавал таких достоинств. Песни слагались позже, говорил он, ибо «изливать свои чувства [в песне] в характере [природе] народа». Таким образом, в этом трактате сохранилось представление о своде как о памятнике народного творчества.

Большое число обличений, обнаруженных в оценках «Малых предисловий», должно было означать, что песни распевало все «население и сел, и столиц». В «Большом предисловии» же песни, с помощью которых учили «ранние цари», резко отличались от обличений, которые исходили только от народа. Здесь трактат напоминал о тех далеких временах, когда «слушателю [высшему] было достаточно [песни] для исправления, а певцу [обличение] не вменялось в преступление». Признание дидактической роли народной песни, ее большого общественного значения звучало в этом трактате не как апологетика новой императорской власти, а как призыв вернуть певцу древнее право на обличение, которого он уже был лишен.

Эти расхождения показывали, что «Большое предисловие» в известной мере явилось возражением на оценки «Малых предисловий». Хотя автор «Большого» не называл имен, в ряде его положений видна внутренняя полемика против тезисов автора «Малых». Отчасти между ними продолжался спор даосов с конфуцианцами, например, по поводу значения песен целого царства — спор, перешедший и в Средние века. Еще Конфуций советовал своему ученику «отбросить песни Чжэн», называл их «ненавистными», позже к ним как к «распутным» добавили и песни Вэй. Эту традицию передавали «Малые предисловия», для автора которых народные «песни и танцы на площади и у колодца» (комментарий к песне «Там вязы растут у восточных ворот») являлись признаком «распутства». Песне «Там, где Чжэнь и Вэй», полной веселья юношей и девушек на празднике сбора орхидей, давалась такая оценка: «... раз-

врат широко распространился. Нет им спасения!». Защита этих песен с даосской точки зрения сохранилась у Цзи Кана (III в. н. э.). «В песнях царства Чжэн — самые красивые мелодии, самые прекрасные, которые воодушевляют и трогают людей. А человека ненастоящего, который погрязает в наслаждениях красотой, музыкой и вином, пока не потеряет разума... никто не сумеет защитить!» Разделяя это суждение, великий Лу Синь в наше время добавил: «Принять чжэнские песни за развратные» способен лишь «человек с нечистыми помыслами». Сторонником даосских взглядов в какой-то мере оказывался и автор «Большого предисловия». Ом признавал песни «излиянием чувств народа», не разделяя царств на достойные и недостойные.

Некоторые положения, отсутствующие в «Малых предисловиях», являются особенно важными в «Большом предисловии». Автор его рассматривает песни как материал для понимания прошлого («По этим следам побед и поражений, страданий от нарушения человеческих отношений, плача о жестокости правления и наказаний, воспевания подлинных чувств для обличения правящих историографы страны проникают в события»), т. е. признает познавательное значение песенно-поэтического творчества, однако он не ставит знак равенства между хроникой и песней. В последней чувства лишь помогают познанию «следов» событий. То же видно из другого раздела, тесно связанного с предшествующим: «Мелодии во времена порядка спокойны, выражают радость, правление тогда мирное; мелодии времен смуты полны ропота, выражают гнев, в правлении тогда идет разлад; мелодии гибнущего царства печальны, выражают тяжкие страдания, тогда народ бедствует». Находя причину выраженных в песне чувств — радости, горя, гнева — в событиях политической жизни, автор пытается показать и отражение действительности в песенно-поэтическом творчестве, хотя таких даосских положений, как отражение, подражание природе у него не встречается.

Подобное значение приобретает не каждое произведение, а лишь то, которому присуще подлинное мастерство. Звуки «навивают мелодией», когда они «искусны», говорит автор, или: «главное — искусство скрыть укор». Это еще одно из основных положений свода, относящихся уже к эстетическому значению произведения. С самого начала автор делает

попытку определить художественное творчество как особую область человеческой деятельности, не отделяя еще создание песни от ее исполнения, а искусство слова — от мелодии, жеста, танца: «Песня появляется от мысли. В сердце она — мысль, изливаясь в словах, становится песней», «чувство появляется внутри, а оформляется в словах. «Не хватает слов начинает вздыхать, не хватает вздохов — начинает петь, не хватает пения — руки начинают бессознательно делать жесты, а ноги — танцевать». Предельно простое и естественное объяснение процесса творчества «мыслью», «чувством» вместе с реальной жизнью, вызывающей их появление, позволяет говорить о материалистическом понимании искусства в «Большом предисловии», хотя автор остается непоследовательным, ибо признает влияние песни не только на людей, но и на природу, на богов («только песня способна лучше всего выразить победы и поражения, воздействовать на небо и землю, растрогать души предков и богов»).

Традиция, приписавшая свод в целом одной школе, сгладила противоречия между «Большим» и «Малыми» предисловиями и предала забвению поднятые в первом проблемы эстетики (последующие комментарии ограничивались в основном лишь вопросом о «шести искусствах», т.е. жанрах и стилях). Однотипные введения к песням, установление между ними какой-то связи придали своду единую форму. В дальнейшем он стал изучаться как «книга», несмотря на все жанровое разнообразие песен и большое расстояние между ними во времени. Память о народном характере этих произведений и выразившем его «Большом предисловии» возрождалась время от времени лишь среди немногих вольнодумцев. С упрочением господства конфуцианской школы и включением «Пятикнижия» в программу государственных экзаменов песни, обрастая все новыми и новыми комментариями, превратились в составную часть конфуцианского канона.

И все же создание китайской поэтики явилось одним из важнейших итогов сбора и систематизации древнего памятника «Ши цзин». Это была попытка осознать природу и значение художественного творчества, определить его жанры и стили, а также дать их в очень сжатом изложении.

В процессе комментирования данного и других памятников «Пятикнижия» развивалась и наука. Комментарии, которые

давались к отдельным словам, образам и фразеологическим оборотам, названиям растений, животных и другим устаревшим терминам, внесли значительный вклад в развитие текстологии. Такие комментарии к самым различным памятникам, изучение диалектов (в труде Ян Сюна, I в. до н. э. — I в. н. э.) и лексикологии (в словаре «Шо вэнь», I—II вв. н. э.) знаменовали появление в Китае нового раздела науки — филологии.

История записи (или «восстановления») другого памятника — «Книги преданий» — представлялась самой неправдоподобной. Согласно легенде, единственным человеком, который в первой трети II в. до н. э. мог пересказать «предания» наизусть, Считался девяностолетний Фу Шэн. Речь этого беззубого старца понимала лишь его девятилетняя внучка, переводившая ее на другой диалект для литератора, специально посланного императором на поиски «преданий». Запись такого перевода, якобы спасшего «священную книгу» от забвения, казалась настоящим чудом, за которым последовало и еще одно — находка в стене, при сносе дома Конфуция (как бы предвидевшего «гонения»), записей тех же преданий вместе с другими памятниками, причем выполнены они были в древнейших начертаниях иероглифов. Вопреки сходству текстов в этих записях и попыткам свести их воедино, предисловие к «Книге преданий», приписываемое также Конфуцию, показало значительное расхождение с содержанием найденных вариантов как по количеству глав, так и по их названиям. Главными же были признаны различия в начертаниях иероглифов, которые и привели к образованию двух школ — сторонников «нового (или современного) текста», записанного со слов Фу Шэна, и «древнего текста», найденного в стене. Полемика между ними, начавшаяся при Ханях, продолжалась вплоть до нашего времени. Так, известные деятели XIX—XX вв. — реформатор Кан Ювэй (1858—1927) и один из «отцов» революции 1911 г. Чжан Тайянь (1869—1936) принадлежали к различным школам. Первый был сторонником «нового текста», второй — «древнего текста». Сторонники «древнего текста», начиная с Ханей, считая его материалом о прошлом своей страны, трудились над историозацией мифов и легенд. Сторонники же «нового текста», еще больше идеализируя старину, считали эти «священные книги» руководством к действию. Конфуций, как писал Дун Чжуншу, «исследовал древность для суждения

о современности», т. е. обо всех последующих временах. Это учение, возведенное в непререкаемую догму, Дун Чжуншу подробно обосновывал на тексте летописи «Вёсна и осени», знатоком которой он был признан в комментарии Гунъяна. Всю беспомощность такой аллегорически-дидактической трактовки летописи, еще более явную, чем в древних песнях, прекрасно раскрыл ее исследователь и переводчик Н. Монастырев в 1876 г. Характеризуя летопись в целом, он писал: «Смутное и грустное впечатление остается в голове по прочтении “Чуньцю” и ее комментаторов. Войны, убийства, усобицы, всевозможного рода подлости, придворные интриги, вероломство, клятвопреступление... Среди этой бесплодной пустыни нет ни одного лица, пред которым можно бы остановиться с любовию; мало таких событий, которые не носили бы на себе печати подлости и интриги. И “Чуньцю” считается произведением гения, законом царей и обыкновенных смертных?!.. но китайцы восхищаются ею».

Затем Н. Монастырев пересказывал объяснение подобной аллегории: «Главная цель “Чуньцю”, по мнению китайских ученых, состоит в том, чтобы произвести суд над деятелями и событиями. Для этой цели Конфуций употребил различные выражения, долженствующие устрашить негодяев, озарить путь Государей и привести всякого человека к исполнению своего долга...» Примеры таких выражений также приводились у Н. Монастырева: «Об одном лице, например, говорится: “прибыл” (в похвалу), о другом: “явился” или “прибежал” (в порицание); или: “скончался”, “умер”; в одном случае известное лицо называется по имени (в порицание), в другом случае — по имени и фамилии (в похвалу) и, наконец, по имени, фамилии и чину (высшая похвала) и т.п.». Именно такой «глубокий и сокрытый смысл» утвердился за данным памятником, особенно со времен Дун Чжуншу, считавшим, что “Чуньцю” — это кодекс церемоний и истины».

Летопись использовалась Дун Чжуншу и для утверждения других конфуцианских догм. В ней закреплялось учение о божественной природе царской власти, поскольку император мог взойти на трон лишь согласно «воле Неба»; о «чудесных знамениях» как «награда» или «каре Небес» за любое земное «деяние»; указывались и «знатоки» этих «знамений» — толкователи «священных книг». Эти догмы дали возможность кон-

фуцианцам направлять политику двора в желательном для них направлении, объявлять любое лицо угодным иди неугодным Небу. Особенно часто они использовались против передовых деятелей в виде уже сложившихся формул, например против одного из поздних легистов (казнен во II в. до н. э.): «сварить Сан Хунъяна и пойдет дождь»; или против реформатора XI в.: «засуха появилась из-за Ван Аньши, стоит его удалить и пойдет дождь» (те же формулы соединялись с затмениями, наводнениями, обвалами и прочими стихийными бедствиями).

Для подготовки же знатоков «священного писания» — «Пятикнижия» и выборов из них лучших «эрудитов» тот же Дун Чжуншу добился учреждения школ, введения экзаменов и присвоения «ученых званий» (136 г. до н. э.) вместе с целым рядом привилегий. Поскольку же такое образование церковной иерархии при оформлении культа Конфуция совпало со становлением иерархии в государственном аппарате, то обе эти системы и слились в одну — в одном «ученом сословии».

«Религия ученых отличается от всех известных в мире религий тем, — писал Н. Я. Бичурин, — что она не определяет особенного сословия, которому бы исключительно было предоставлено исполнение религиозных обрядов, почему нет и одеяния, которым отличались бы при исполнении религиозных обрядов от обыкновенного одеяния. Начиная с государя до последнего чиновника жертвоприношение по должности совершают в церемониальном одеянии».

Церемониальное одеяние в Китае и оказывалось ритуальным. В этой теократической системе светская власть в лице всех ее представителей от низших на местах до императора включительно настолько слилась с духовной — в образовании, администрации и суде, — что «преступление» и «грех» здесь считались синонимами. Так, отнюдь не все дела «Книге обрядов», подлежащие решению Ведающего уголовными делами, относились к уголовным. В пятой ее главе, составленной, согласно комментарию, эрудитами во II в. до н. э., первыми назывались следующие самые тяжкие преступления: «Казнить тех, кто, перевирая слова, извращает закон; искажая названия, меняет утвержденное; придерживаясь неверного учения, вносит смуту в правление. Казнить тех, кто вводит народ в заблуждение, создавая распутные песни, диковинную одежду, нео-

быкновенные инструменты и утварь. Казнить тех, кто вводит народ в заблуждение, упорствуя в ложных поступках, красноречиво отстаивая ложные речи, изучая ложное, им проникается, следуя ложному, его распространяет. Казнить тех, кто вводит народ в заблуждение, искажая [волю] предков и богов, [значение] счастливых и несчастливых дней, гаданий на панцире: черепахи и стебле пупавки. Предавать казни за эти четыре вида [преступлений], не заслушивая [дела в суде]».

Практика казней без судебного разбирательства, вместе с формулой — «обряды не опускаются до простолюдинов, наказания не поднимаются до начальников» — свидетельствовала о возвращении к старому произволу: к тайне обрядов, к неподсудности как привилегии знати, теперь — «ученого сословия». Тем самым конфуцианцы сумели отменить порядки, введенные легистами: знание закона всеми, включая простолюдинов («поэтому все чиновники и весь народ в Поднебесной будут знать законы... и тогда чиновники не посмеют обращаться с народом беззаконно, а сам народ не посмеет нарушать законы»); равенство всех перед законом («единые [для всех] наказания означают, что для определения наказаний нет рангов: [любой человек], начиная от царского советника, полководца и до начальника и простолюдина, ослушавшийся приказа царя, нарушивший государственный запрет, внесший смуту, подлежит казни без снисхождения»). Легистские положения, приведенные здесь из «Книги Шан Яна», вместе с другими — о ведении суда назначенными царем чиновниками, как светской власти, — были заменены конфуцианскими положениями о суде, отнесенном к религиозному ритуалу, судя по цитированной выше «Книге обрядов», вошедшей в число «священных канонов». Все это также говорило о соединении светской и духовной власти в одних руках, большая же часть приведенных выше «четырех видов [преступлений] свидетельствовала, кроме того, о суде церкви над инакомыслящими. В первом пункте (о законах) это были легисты; во втором (о «распутных песнях» и пр.) — участники народных празднеств; в третьем (о «ложном» в речах и т. п.) — еретики вообще (тогда это могли быть даосы, моисты и другие течения в китайской мысли); в четвертом же (о толковании воли предков, богов, как и воли Неба, т. е. о монопольной области конфуцианцев) — подразумевались отклонения от только что

нарождавшейся ортодоксии. Меры столь же суровые, как и в отношении к инакомыслящим, применявшиеся здесь к конфуцианцам других толков, говорили о том, что ортодоксы видели и в них для себя большую опасность.

Такая борьба внутри конфуцианства, видимо, сказалась в судьбе памятников, например в пропаже трех из четырех вариантов «Книги песен», в расхождении между Предисловием к «Книге преданий» и самими преданиями, в сокращении ста глав «Изречений» Конфуция до двадцати. Она проявлялась и при выдвижении кандидатур различных лиц для присвоения звания «эрудита»: одни были вынуждены уходить в отставку, другие даже находили «смерть в тюрьме». О разногласиях свидетельствовали также Соборы (I в. до н. э. — I в. н. э.). Споры на них велись месяцами, в основном о «старом» и «новом» текстах, ибо каждая школа добивалась признания своих взглядов ортодоксальными; с последним словом выступал император как глава церкви — его вердикт считался непогрешимым. На последнем Соборе — «В заде Белого тигра» — был поднят вопрос и об апокрифах — книгах-дополнениях к каноническим, — также приписывавшихся Конфуцию. Оставшиеся от них фрагменты позволили судить о большом разнообразии этой обширной литературы. К ней были отнесены записи древних преданий (например, о предках-богах), не вошедших в «Пятикнижие»; естественнонаучные данные (о явлениях природы, космографии, например о величине диаметра Солнца, о движении Земли), принадлежавшихе другим школам; легенды явно позднего происхождения, в которых рождение и смерть Конфуция окружались чудесами, предсказывавшими расцвет его учения при династии Хань и т. п. Все они равно выдавались за древние благодаря вошедшему в моду интересу к старине со стороны меценатов и императоров, поощрявших крупными вознаграждениями за любые находки в области текстов. Эту литературу, признанную «ложной» на Соборе I в. н. э., еще продолжали использовать для толкования «Пятикнижия», но в Средние века ее все больше осуждали: в V в. подвергли запрещению, а в начале VII в. — сожжению, причем за ее хранение предавали казни.

Вокруг сводов, ставших каноническими, продолжалась работа, которая привела к огромному росту комментаторской литературы. Эти толкования мелким почерком (позд-

нее — мелким шрифтом) окружали не только каждый раздел, каждую фразу, но зачастую и отдельное слово текста. Комментаторы старались «пролить свет» на любое неясно записанное или ставшее непонятным выражение, пытались примирить все противоречия, переосмысляя при этом на средневековый лад памятники, отражавшие жизнь в древнем обществе. В этих кропотливых замечаниях — «писаниях о писаниях» — проходила и борьба мнений, и развитие конфуцианской догмы, но они — достояние истории религии. Лишь такие значительные изменения в догме господствующей церкви, как «обновление конфуцианства» в XI—XIII вв., вызвали необходимость их освещения в истории литературы.

Новым жанром, повлиявшим на развитие литературы, явились своеобразные «жития святых», свидетельствовавшие об идеологическом закреплении власти в империи соответственно иерархии, установленной конфуцианской церковью: старший в каждом роде — глава отдельного культа предков. Сын Неба — император, глава общекитайского культа Неба и Земли, а также культа привилегированного сословия — Конфуция. Согласно этой иерархии и стали вырабатываться критерии для всех поступков — государственных и семейно-бытовых. Добродетель «сыновняя почтительность» означала «беспрекословное подчинение главе рода; добродетель «верность высшему» — неукоснительное несение службы — обязанностей, связанных с привилегиями «ученого сословия» (сдача очередных экзаменов, занятие должности, посещение богослужения Конфуцию и т. п.). На тождестве добродетелей «почтительного сына» и «подданного», «отца» и «государя» строился конфуцианский идеал государства, в котором отношение между правителем и народом равнялись отношению между отцом и сыновьями, а воспитание послушных сыновей представляло основную нравственную, религиозную, а следовательно, и политическую задачу. Особое внимание стало уделяться канону «О сыновнем благочестии», состоявшему из бесед Конфуция со своим учеником. Этот канон также окружен легендами. Рассказывали, как прятали его во время «сожжения книг», как нашли его вариант в стене дома Конфуция, как он снова неоднократно терялся и восстанавливался. Вопреки всем сомнениям в его подлинности памятник почитался, и число его толкователей возрастало. Параллельно ему стали

возникать жизнеописания «благочестивых сыновей», которым надлежало «освятить эту заповедь древностью».

Существенный пробел конфуцианского учения, игнорировавшего женщин, впервые восполняет Бань Чжао (I—II вв. н. э.), сестра и соавтор историографа Бань Гу, прославившаяся также как «праведница». В своем «Поучении» Бань Чжао объявляет главным назначением женщины служение мужу, продление рода, усердие в труде. Для жены «муж — это Небо», т. е. божество. Брак для женщин заключается «на всю жизнь», ибо даже после смерти мужа или жениха она «не имеет права служить второму...». Для того чтобы хорошо служить мужу, Бань Чжао вменяет в обязанность жене умение «обрести благосклонность» свекра со свекровью, всех деверей с золовками, угодить всем членам семьи мужа. Поэтому Бань Чжао отрицает все то, что воспевали поэты древности (например, Сун Юй) в женском образе. От женщины «не требуется выделяться ни талантами, ни умом, ни красноречием, ни остроумием; от нее не требуется ни привлекательности, ни красоты, ни превосходства над другими в работе. Главная ее добродетель — «унижение и смирение». Так было положено начало религиозно-аскетическому идеалу смиренной и униженной жены, невестки, который в дальнейшем развивался в прославлении «праведниц», «мучениц», кончавших с собой после смерти мужа или жениха, чтобы лечь с ним в одну могилу.

Оформление идеала сопровождалось практическим его воспеванием. Той же Бань Чжао приписывается «Продолжение» утерянного «Жизнеописания праведниц». В конце XIV в. оно вместе с дополнениями вошло в новый свод, классификация подвигов в котором отражала феодальную иерархию. Праведницы, соответственно чинам и рангам отцов и мужей, строго делились по томам: в первом — жены царей и императоров, во втором — знатные женщины, в третьем — простолюдинки. «Заповеди» Бань Чжао, как и подражания им, поддержали основатели неоконфуцианства в XI—XIII вв. Конец же XVI в., когда вышло «высочайше утвержденное» издание «Четверокнижия для женщин», объявленного заповедью «на десять тысяч поколений», можно считать датой окончательного оформления этого важнейшего раздела китайского домостроя. Об этой системе в целом В. М. Алексеев писал: «Все это незыблемо, нерушимо и не подлежит критике».

Эти заповеди в догматике, комментариях к «священному писанию» вновь и вновь толковались в свете «человеколюбия» и «справедливости», но в практической жизни признание их «нерушимости» привело к их закреплению в законах. Отступление от них, как «преступление наитягчайшее», каралось смертью. Однако в проповеди своего учения конфуцианская церковь прибегала не только к карам, но и к наградам — канонизации за тот или иной добродетельный поступок. Причисление к «лику святых», соответственно рангам, совершалось по указу императора, присваивавшего герою право на «соусла-ждение жертвам» и на жертвоприношения храме, воздвигнутом в честь Конфуция, или на сооружение триумфальных ворот в доме с начертанным на них славословием. Канонизация производилась после смерти и порождала большое число «ученых мужей», обладателей посмертных титулов, «мучеников», погибших на посту или покончивших с собой. Количество таких «подвижников» и «подвижниц» было очень велико. В. П. Васильев писал «о сотнях тех лиц, которые удостоены жертвоприношения в храме Конфуция», т. е. о святых высшего ранга. «Последнее возмущение», — сообщал он о тайпинском восстании XIX в., — доставило такую массу преданных слуг, что давно уже из одного списка их имен составились целые тома». Они, убив своих жен, детей и себя, удостаивались низшей степени святости — «почетного славословия». Число избранных за свое благочестие непрерывно возрастало и занимало все большее место в конфуцианской проповеди. Из славословий и описаний подвигов во имя «сыновнего послушания» и «преданности высшему» составлялись все новые «жития», над которыми трудились многочисленные компиляторы.

Житийная литература конфуцианского толка широко распространялась даже в XIX—XX вв. для назидательного чтения, начиная с детства. Наиболее показательна книга «Двадцать четыре портрета почтительных сыновей и дочерей» (XIII—XIV вв.), иллюстрированные издания которой выходили вплоть до последнего времени не только в Китае, но и в Японии. В своих воспоминаниях Лу Синь писал о подвигах героев, на которых воспитывали человека в Китае. Это Лу, который так любил свою мать, что, возвращаясь из гостей, принес ей за пазухой апельсины; Мын, плакавший в роще зимой до тех пор, пока не выросли ростки бамбука — любимое кушанье

его матери; Ван, вымаливавший карпа для мачехи, лежа на льду; Лао Лай, который в семьдесят лет изображал младенца в пестром платьице, чтобы позабавить своих родителей. Здесь прославлялась и четырнадцатилетняя Цао Э. Семь дней она бродила вдоль реки, горька плача по утонувшему отцу, затем сама бросилась в воду и всплыла мертвой, обнимая тело родителя. Древнего «мученика» Го спасло лишь «чудо». От бедности он не мог прокормить всю семью, и ради своей матери решил закопать сына в землю живым. Но как только Го начал рыть яму, он наткнулся на котел с золотом. Так небо наградило отца за готовность принести младенца в жертву бабушке. О почитании Го за его «сыновнее благочестие» как святого писал в начале XX в. В. М. Алексеев: «Го приносятся жертвы, гробница превращена в храм...».

По мнению Лу Синя, цель подобных проповедей — воспитать «покорных» и «плачущих». Он резко критиковал извращение в них сыновней любви. Анализируя эти «нравоучения», Лу Синь приходил к печальному выводу: они уродовали психику ребенка — учили воровству, притворству, лицемерию, вере в чудеса; запугивали детей бедняков, требовали бессмысленных жертв — самоубийства лишь ради «достойного погребения» старшего в роде. Конфуцианские заповеди требовали подчинения всей жизни на земле культу предков, т.е. загробной жизни. Ради этого юность приносили в жертву старости, будущее — прошлому. Такова была своеобразная форма конфуцианского аскетизма.

В своих воспоминаниях Лу Синь раскрывает сущность характеристик-схем «послушного сына» и «примерной дочери»: в них герои либо прославлялись в духе конфуцианских идеалов, либо, за несоответствие с ними, осуждались. Порождались эти схемы идеализацией прошлого, которое преподносилось как нечто «подлинное»; идеализацией конфуцианской догмы, считавшейся незыблемой «истиной». Жизнь человека сама по себе для таких «житий» интереса не представляла. Из нее отбиралось лишь то, что отвечало нормативу; при этом фиксировалось главным образом не то, что было, а то, что должно было быть, что могло служить иллюстрацией для подтверждения «истинности» заповедей, частным случаем в применении догмы. Эти особенности свойственны любой религиозной литературе, в конфуцианской же они выступали наиболее резко, ибо

для духовенства и знати, слитых в одном «ученом сословии», религиозный идеал в житиях почти не отличался от светского идеала в летописи. Об этом говорит, во-первых, создание произведений житийной литературы по образцу «жизнеописаний» летописи с тем же названием (единственное отличие — в «жития» допускались простолюдины); во-вторых, введение «житий» в летописи под рубриками «послушных» и «преданных», начиная с «Истории поздних Ханей» (V в.); в-третьих, привлечение к написанию летописей (официальных династийных историй) лишь «ученых мужей», конфуцианских ортодоксов; в-четвертых, авторство и летописи и житий нередко принадлежало одним и тем же лицам. Последнее уже раскрывалось на примере Бань Чжао, но и ее брат Бань Гу, известный летописец, составил «Неофициальное жизнеописание ханьского императора Воинственного (Уди)», посвященное его встрече с богиней и другим чудесам. Слияние светского и религиозного идеалов было вызвано, следовательно, не только идейной, но и организационной общностью в служебном назначении того и другого жанра. Поэтому при выработке средств изображения героев истории Китая вполне естественно летописные приемы совмещались с приемами житийной литературы. Они отвечали конфуцианским идеалам и описывали каждого согласно занимаемой им ступени иерархии общественной и религиозной одновременно. В задачу автора входил лишь выбор того или иного трафарета, той или иной схемы для характеристики действующего лица — императора и «ученых мужей» всех рангов.

Конфуцианской житийной литературе, приспособленной к задачам укрепления государственности, противостояла даосская житийная литература. Ее основной мотив — отречение от мира и полное равнодушие к мирским делам и мирскому благополучию. «Только отшельник, ушедший от всякого земного соблазна и сосредоточивший в себе силу духа», способен достичь вечного блаженства. «Для этого надо уединиться в горах, стать подвижником, читать даосские священные книги, приготовиться к восприятию великого дао. Тогда явится учитель, а вместе с ним и откровение, и белый аист-небожитель вознесет блаженного на небо».

Как и конфуцианцы, даосы стремились найти своих праведников в далекой древности. Так появились легенды о Пэнцзу, Гуан Чэнцзы, которому уже во время мифического Жел-

того предка было 1200 лет, а тела его не коснулась старость. Ему был открыт простор всей Вселенной, он парил между солнцем, луной и звездами и был вечен, как небо и земля. Всего этого он достиг благодаря тому, что, по даосским правилам, «заткнул уши, закрыл глаза, хранил дух в чистоте и спокойствии», иными словами, забыл о внешнем мире и занялся воспитанием духа.

В первые века нашей эры примечательна попытка представить основоположников даосской философии в качестве первоучителей даосской религии. Появляются «биографии» Лаоцзы, Лецзы, Чжуанцзы, которые еще очень лаконичны и представляют собой выдержки из произведений ранних философов. В них подчеркивается замкнутый образ жизни первоучителей, их довольство малым, отказ от службы у правителей. В характеристиках героев эти черты уже трансформируются в отшельничество.

К IV—VI вв. относятся более развитые сказания со всеми признаками жанра жития, например о патриархе Чжан Даолине, жившем в I в. н. э. Чжан Даолин разошелся с конфуцианским учением, не найдя удовлетворения в его каноне, и обратился к поискам бессмертия. Он укреплял свой дух, закалял волю, и однажды к нему с небес явились посланцы, которые открыли ему секрет врачевания. С тех пор число его учеников возросло до многих тысяч, и все они зажили вместе, почитая Чжан Даолина как учителя. Жизнь этой колонии преподносилась как образец мудро управляемого общества, каждый член которого вносил свою лепту в общий труд. В этом сказании встречалось обычное для жития описание искушений, которым подвергается обращенный. Он оставался равнодушным к золоту, красоте. Омерзительный вид нищих, просящих подаяние, не вызывал у него отвращения. Он преодолевал все испытания, переносил унижение, лживые обвинения в бесчестности, страх смерти. Все сказание, пронизанное чудесами, заканчивалось вознесением среди бела дня главных учеников Чжан Даолина, последовавших за учителем.

С даосскими памятниками дело обстояло сначала более благополучно — уже с III в. до н. э. известны крупные своды в письменной форме («Весна и осень Люя» и др.), но несмотря на это их чаще всего относили к «фальсификации» (знак *вэй* с древним значением «ложный», позже «поддельный»). Так,

«Лецзы» нередко объявлялся «подделкой» IV в. н. э., тогда как о редакции его записей Лю Сяном (I в. до н. э.), всеми признанным первым библиографом, имелись вполне достоверные сведения, так же как о записи «Чжуанцзы» — в жизнеописаниях Сыма Цяня. Начиная с предисловия Лю Сяна к «Лецзы», сохранились и свидетельства о том, что в двух главах этого памятника содержались выступления Ян Чжу. Отрицание же наследия Ян Чжу, объявленного «еретиком» еще Мэнцзы (IV—III в. до н. э.), свидетельствовало о тенденциозном отношении «эрудитов» к даосским памятникам в целом. Немалую роль в этом сыграли и преследования в середине и в конце XIII в., когда книги даосского канона частично или целиком сжигались как «ложные».

История всех ранних памятников, как было отмечено выше, представлялась очень сложной, но все же она характерна для произведений, длительное время бытовавших в устной передаче. История конфуцианского «Пятикнижия», как считалось, закончилась созданием «государственного экземпляра» — высеченного на камне текста (II в. н. э.). Но поскольку ни этот «экземпляр», ни другие ранние рукописные своды почти не сохранились вследствие пожаров и других бедствий, изучение их велось позднее лишь по печатным изданиям, известным для конфуцианских памятников с середины X в., а для даосских — с начала XI в.

Памятником, завершающим древность в Китае, явился трактат «Критические рассуждения», написанный одним автором — Ван Чуном (I в. н. э.). В нем, как и во всех даосских памятниках, широко представлены проблемы натурфилософии и теории познания, этики, религии и общественной жизни, а также полемика — в основном против поздних конфуцианцев (Дун Чжуншу). В трактате Ван Чуна зафиксирован уже качественно новый этап критики религиозно-мифологического миропонимания, например в опровержении мифа о мироздании с помощью естественнонаучных знаний своего времени. О своем сочинении сам автор писал, что оно состояло из ста глав, но из них сохранилось лишь восемьдесят четыре. Заголовки в них, как и в «Хуайнаньцзы», единообразные, каждый — из двух знаков («О небе», «О солнце», «О естественности», «О действительном знании», «О познании действительности» и др.). Таковы же заголовки и полемических глав («Вопросы Конфуцию», «Порицание Хань [Фэйцзы]», «Обличение Мэнцзы» и др.). Названия глав, довольно равномерных по объему,

отвечали их содержанию. Стиль изложения у Ван Чуна значительно приближен к научной прозе. И все же в «Критических рассуждениях», как и во всех древних памятниках, еще царила стихия живой речи, свойственное ей эпическое раздолье, что видно уже по их большому объему (в самом кратком — «Дао дэ цзине» — 5 тысяч знаков, в «Чжуанцзы» — 60 тысяч, а в «Весне и осени Люя» и «Критических рассуждениях» Ван Чуна — более двухсот тысяч в каждом). Сопоставление их с трактатами Цзи Кана и других философов даосского направления III в. н. э. показывало, что лишь со Средних веков в небольших по объему произведениях (от восьмисот до тысячи с небольшим знаков) начиналась эпоха книжной учености. Памятники же времен первой империи знаменовали лишь переходный этап к собственно письменному творчеству: приемы устного выступления в них зачастую только переносились на письменную форму. Такое же явление знакомо и древнегреческой литературе, в которой в виде речей написаны многие научные, исторические и философские произведения. И в Греции, и в Китае этому способствовала одна и та же причина — устная речь, столь продолжительное время пользовавшаяся непререкаемым авторитетом, сохранявшая свою власть и в письменной форме. Так, многие приемы в «Хуайнаньцзы» еще восходили к устной речи. Это прежде всего ритмический строй, ибо именно живой речи свойственно стремление к благозвучию, ритмике, присущей и более ранним памятникам.

Философское направление в даосизме, судя по трактатам Ван Чуна (I в. н. э.), Цзи Кана (III в.) и др., продолжало развиваться в конце древности и в Средние века, но одна из ветвей даосизма трансформировалась в религию, которая в дальнейшем противостояла конфуцианству как ересь. Время ее возникновения определялось по дате жизни первого патриарха Чжан Даолина (I в. н. э.), а первого бунтарского проявления даосской проповеди — по восстанию Желтых повязок (II в. н. э.).

При своем становлении как религии даосизм воспринял немало от более организованной буддийской церкви. Однако с самого начала даосскую религию резко отличали те черты, в которых она противопоставляла себя конфуцианству. Так, характерной особенностью даосских житий являлись не только прижизненные чудеса праведников, но и их смерть, после которой, как правило, не оставалось ни «мощей», ни тела вообще: бессмертные возносились на небеса. В этом продолжался про-

тест ранних даосских мыслителей против похоронной обрядности, с одной стороны, а с другой — против воспринятого конфуцианской церковью культа предков с магической силой, приписывавшейся могилам, с верой в то, что сохранность предков обеспечивала благополучие живым потомкам.

Практика конфуцианства в борьбе с ересью была такой же, как и любой другой господствующей церкви: гонения и казни, запрещение и сожжение, а с XI в. был составлен список запрещенных книг, в котором отсутствовал такой предлог, как «язычество». Исконно китайское конфуцианство преследовало исконно китайский даосизм как «ложное» учение, а позже — буддизм как учение «варваров». Однако добавленный к древнему культу предков культ новых героев, главным образом Конфуция, стал религией лишь привилегированного «ученого сословия», а поэтому, по образному определению В. М. Алексеева, «та же самая Великая стена, которая считалась отдаляющей европейцев от Китая, была не менее грозно воздвигнута между конфуцианцами и китайскими народными массами». Конфуцианской религии привилегированных даосская ересь противопоставила равенство всех перед богами. Даосские произведения, в которых многое было почерпнуто из народного творчества, зачастую распространились также через фольклор. Но ту часть народного наследия, монопольным хранителем которой выступали конфуцианцы, даосы не признавали. Введенному в «Пятикнижие» своду преданий, например, они противопоставляли свой «Каталог гор и морей» — перечень тотемов и священных гор, богов, героев, духов и связанных с ними областей в самом Китае и близких к нему странах. В этом памятнике отразились и реальные познания древних китайцев (о флоре, фауне, недрах гор, особенностях климата), и сказочные — о чудесных островах с бессмертными, о царстве женщин, землях, населенных великанами, пигмеями и другими сказочными существами. В целом же «Каталог» свидетельствовал о попытке даосов противопоставить древнейшие местные верования аристократическим культам, с целью заменить эти культы демократическими.

Однако благодаря интересам идеологов господствующего класса — конфуцианцев — значительная часть общенародного наследия, несмотря на классовый отбор, тенденциозные толкования и какой-то элемент случайности, также была спасена от забвения и дошла до наших дней.

В общем же в результате сбора, записи и систематизации всего созданного к первым векам нашей эры вместе со сводной историей Сыма Цяня оказались сохранены многие произведения устного и письменного творчества. Этот огромный фонд древних памятников обусловил наступление нового этапа — книжной учености — и лег в основу китайской культуры и образованности в последующие века. Он же послужил материалом для «возвращения к древности», предпринимавшегося неоднократно в различное время с различными задачами — консервативными и прогрессивными. В первом случае такое движение опиралось обычно на традиции, идущие от Конфуция; во втором — на другие, склонные к новаторству, течения древней мысли.

Преемственность в таких движениях была очевидна уже оттого, что новаторам противостоял все тот же, но значительно усилившийся враг — конфуцианское «ученое сословие». Так было, например, с одним из важнейших достижений культуры — книгопечатанием. Изобретенное даосами для размножения религиозных листовок в V в., подхваченное буддистами в VII в., оно уже ос IX в. стало светским, а с XI в. перешло в Японию, Корею и другие страны. Однако конфуцианское государственное книгопечатание началось позже светского — с X в., причем против него даже в XI—XII вв. продолжали выступать такие известные конфуцианцы, как Су Дунпо и Чжу Си.

Та же даосская ересь нанесла серьезные удары по авторитету господствующей церкви и вместе с вольнодумием способствовала таким подъемам в борьбе за светское начало против религиозного, которые обозначились как эпохи Возрождения и Просвещения.

Черпая у ранних даосов утопию о счастливом царстве без царей и господ, еретики развивали эту народную мечту и делали ее знаменем крестьянских восстаний. Воспринимая древнейшие обряды, связанные с весенним обновлением, с вольным поведением, они поддерживали празднества карнавального типа. Воплощая в иконах — «народных картинах» образы даосских бессмертных — безумцев или юродивых, полных блаженства и презрения ко всем земным условностям, даосы вводили их в ту «смеховую культуру», которая противоборствовала «серьезной» официальной культуре конфуцианства.

Развивая тезисы Ян Чжу о «человеческой природе», его призывы не идти против «своих естественных желаний»,

положение Чжуанцзы о «свободе естественным чувствам», вольнодумцы — поэты и новеллисты VIII—XII вв. — переходят от дидактических рассуждений, от «высоких» придворных тем к повседневным вопросам частной жизни, к миру интимных переживаний. Призыв к беспечности, без которой человек, по мнению Ян Чжу, не отличается от пленника «в тяжких оковах», слышится у таких бунтарей — певцов наслаждения, — как Ли Бо, Лю Юн, поэтесса Се Тао. Обращение к наследию древних легистов в XI в. приводит в новым попыткам вырвать светскую власть — особенно в области суда — из рук конфуцианцев; создать светские школы — Законоведения и Медицины с фармакологией. Все это вызывало к жизни публицистику и памфлет как прямую форму политической борьбы в литературе. Так в эпоху Возрождения черпался материал у древних мыслителей как основы общественно-культурного движения, объективно означавшего попытки создать новую светскую культуру, которая могла бы противопоставить себя феодально-церковной культуре Средневековья.

Борьбу за отделение светской власти от духовной в законах и образовании на новом этапе продолжили просветители. Отрицание у Чжуанцзы «[деления] на благородных и ничтожных» стало для них опорой при утверждении внесословной ценности человека, концепция того же мыслителя о «естественном» состоянии человека в далеком прошлом, о «естественной свободе» служила основой просветителям при разработке ими своих идеалов и в философских трудах, и в произведениях крупной формы — романа, начиная от раннего — Ли Чжи (XVI—XVII вв.), до наиболее зрелых — У Цзинцзы, Цао Сюэциня, Ли Жучжэня (XVIII—XIX вв.).

Новаторство, к которому приводило такое «возвращение к древности», проявилось не сразу. В авторской новелле, например появившейся вместе с городской повестью в VII—XII вв., в Китае обнаружилась та новая литература, возникшая в Италии и в других странах в эпоху Возрождения. Однако к ее созданию привело решение вольнодумцев лишь «возродить» простой и естественный стиль «жизнеописаний» Сыма Цяня. Так, благодаря иному прочтению древних памятников, наполнению их соответствующим иной эпохе содержанием каждый раз создавался и новый образ китайской древности.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Л. Д. Позднеева

КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Содержание и формы литературы Средних веков в основном обусловливались общественной жизнью и ее противоречиями в эпоху феодализма. Большое влияние на процесс развития литературы оказывали такие факторы, как культура и религия, сформировавшиеся в предшествующий, древний период истории Китая.

Первой сформировалась конфуцианская церковь. Эта религия восприняла часть древнейших верований — культ предков. Предоставив каждой семье отправление ряда служб (жертв предкам перед домашним алтарем, обряды, связанные с рождением ребенка, совершеннолетием, свадьбой, смертью), конфуцианство облекло главу каждого рода духовной властью. При создании же нового пантеона и духовенства оно направило все силы на упрочение своего влияния на господствующий класс и правящую верхушку.

Вместе со сбором и записью «священных книг» конфуцианцы добились введения «ученого звания» для освоивших «Пятикнижие», а затем и экзаменационной системы. Со «званиями» соединялись привилегии знати: освобождение от налогов, воинской и других повинностей, право на службу в государственном аппарате, на безнаказанность (лишь «высочайший указ» о лишении звания давал возможность привлечь «ученого» к суду). Постепенно совершенствуясь (законы «О девяти рангах» в III в., «О запрещении браков с другими сословиями» в V в. и др.), эта система стала формой организации господствующего класса — его иерархией. Вместе с тем она превратила знание конфуцианских канонов в толковании «отцов церкви» в основу образованности.

Создание нового культа — Конфуция — началось в эпоху древности, но продолжалось и в Средние века. О превращении

этого культа в общегосударственный говорят жертвы императора Конфуцию в его родовом храме (со II в. до н. э.), указ о принесении жертв Конфуцию во всех школах (I в. н. э.). В дальнейшем в каждом городе возводились храмы в его честь и в честь его учеников. Участвовать в жертвоприношениях становилось долгом всего «ученого сословия». Поступившие в школу, выдержавшие экзамены считались поклоняющимися Конфуцию, а жрецами культа — все представители власти, от низших на местах до императора включительно. Так конфуцианство, позднее называвшееся «религией ученых», добилось объединения в одних руках светской и духовной власти (теократии). Несмотря на расцвет буддизма, который распространился в Китае в период раннего феодализма (VII—VIII вв.), китайские императоры продолжали жаловать Конфуцию новые титулы (например, Царя, Возвестившего Просвещение в VIII в.). Хотя завоевавшие Китай монголы были ламаистами, а маньчжуры — шаманистами, и первые (в начале XIV в.) и вторые (сер. XVII в.) жаловали Конфуцию почетные титулы. Наиболее известный гласил — Премудрый Первоучитель. В стране насчитывались тысячи храмов Конфуция, богослужения в которых совершались два раза в месяц, а наиболее торжественные — два раза в год. На них приносились в жертву тысячи голов скота, десятки тысяч кусков шелковой ткани. Такая сила конфуцианской религии на протяжении многих веков объяснялась тем, что она надежно подчинила себе систему образования, административный аппарат, а вместе с ними и суд.

Конфуцианской церкви не была свойственна религиозная терпимость. Кроме объявления еретиком Ян Чжу и осуждения Сыма Цяня, еще в древности были зарегистрированы массовые расправы («дело о колдовстве» в I в. до н. э., о даосских еретиках во II в. н. э.). Сохранились свидетельства об отдельных казнях, основанием для которых служило нарушение конфуцианских догм, например о казни писца «за просьбу об отпуске под лживым предлогом болезни матери» (сер. II в.). Формулировка этого приговора гласила: «Ложь высшему означает отсутствие верности, ложь о болезни матери означает отсутствие сыновнего послушания. Нарушение же верности высшему и сыновнего послушания — преступления наитягчайшие». Таковы же казни передовых поэтов Кун Жуна и Цзи Кана в III в. за отрицание учения о «почтительном сыне», посмерт-

ная анафема Ван Аньши за то, что он «впал в буддизм и даосизм» в XII в., преследование Ли Чжи за отрицание «непогрешимости Конфуция» (1602 г.); массовые расправы с сожжением книг, в основном даосских и буддийских, с казнью монахов и разрушением храмов с V по XIII в. Гонения вызвали и списки «запрещенной литературы» с XI в., принявшие огромные масштабы с середины XVII в. во времена «маньчжурской», а по существу, конфуцианской инквизиции. Объединение в одних руках светской и духовной власти привело к сращению в «ученом сословии» духовенства и знати. Китайский аристократ обязывался заниматься только зубрежкой и толкованием «священных текстов», сочинениями на канонические темы. Этим и обусловливалось отсутствие в Китае литературы господствующего класса, которая создавалась бы в особом русле светской культуры, как, например, рыцарская лирика и роман в Европе.

В противовес государственной религии одна из ветвей даосизма с конца древности (I в. н. э.) также трансформировалась в религию, принявшую форму ереси — ту теологическую форму, которую в Средние века принимало любое общественное и политическое движение. О подобной роли даосизма писал В. П. Васильев: «...общая связь всех разнородных систем даосизма заключается в их протесте против конфуцианства, в принятии именно того, что не согласно с этим учением, в соединении под одно знамя всех недовольных».

Религиозный даосизм и буддизм распространялись в основном снизу. В этих религиях духовенство распадалось на два совершенно различных класса. Одна часть — плебейская, к которой относились странствующие или нищенствующие монахи, представляла постоянный горючий материал для бунтарских еретических течений. Она отличалась способностью воспринимать любое откровение — «Небесную книгу» даосской богини, «сошествие Майтрейи-будды» или «светлое царство» манихеев — как лозунг для назревавшего в народе восстания (например, при свержении власти монголов в XIV в.). Другая часть — настоятели монастырей и другие высшие сановники церкви — умела практически приспособить даосское и буддийское учения к конфуцианскому, за которым оставалось главенствующее положение, ибо только оно давало идеологическое обоснование и организационную опору для

власти господствующего класса и Сына Неба — императора и верховного жреца.

Даосизм — как философия и как религия — оставался оппозиционным на протяжении всей истории, несмотря на то что к его представителям власть имущие иногда проявляли благосклонность. Но чтобы обезвредить «опасные мысли», их подвергали религиозной обработке. Так, в Китае «высочайшим указом» оказались причисленными к «лику святых» Лаоцзы (II в.), Лецзы и Чжуанцзы (VIII в.), а памятники, носящие их имена, — возведенными в ранг «истинно-канонических книг». Подобное «возвышение», производившееся зачастую под воздействием открытых выступлений, использовалось, по мнению Лу Синя, как «средство подавления». Вместе с возведением вольнодумцев в ранг «святых» переосмыслялось и их наследие: материалисты толковались в идеалистическом духе. Попытки уничтожить учение ранних даосов, опровергнув его «древность», или переосмыслить его, включив какой-то частью в конфуцианство, прослеживались в неоконфуцианстве (VIII—XII вв.). Изучение развития вольнодумной мысли в литературе, борьбы передовых деятелей и еретиков против конфуцианства на протяжении Средних веков, является непременным условием для переоценки национального наследия и прежде всего — для понимания отражения народных движений в художественном творчестве каждой эпохи.

Идеологическая борьба в Средние века из-за всевластия конфуцианской религии велась уже не в прямой полемике, а в замаскированной форме. Но, несмотря на всю сложность этого процесса, творчество передовых авторов позволяет проследить развитие художественных достижений и эстетических категорий древних философов и поэтов даосского направления.

О принадлежности к нему позволяет судить ряд признаков, которые проявляются и порознь и вместе. Первый из них — борьба с конфуцианством — поддается выявлению с большим трудом. После казней III в. выступления против ортодоксии принимают все более скрытые формы. Они проявляются лишь в намеке, иносказании, частных вопросах — как сомнение в каком-либо из догматов церкви («таинстве» похорон, «непогрешимости» Конфуция и др.), в различном толковании того или иного события, «праведного царя», о которых в «священных книгах» встречаются противоречивые сведения.

Второй признак — утверждение примата естественных наук. Хотя в Средние века естествознание приняло форму алхимии и астрологии, в них накапливался эмпирический материал для развития медицины, фармакологии, химии, астрономии. Они же вызвали и интерес к технике, результатом которого было, например, изобретение книгопечатания. Начало ему положили даосы, к которым присоединились буддисты. Конфуцианцы же встретили это важное изобретение с обычным своим презрением ко всему, исходившему от даосизма, буддизма и от «низкой» (т. е. светской) литературы. Преобладающее место в даосизме заняла религия, но в философской его ветви продолжали развиваться материалистические элементы. Об этом свидетельствовали такие произведения, как «О долголетии» Цзи Кана, «Тело, тень, душа» Тао Юаньмина (IV—V вв.), «О смертности духа» Фань Чжэня (V—VI вв.); появление поэзии и живописи пейзажа как следствие внимания к природе в целом, а также к внутреннему миру человека, начиная с Ван Вэя (VIII в.); возрождение древней теории об искусстве как о «подражании природе» у Лю Цзунъюаня (VIII—IX вв.).

Третий признак — изучение окружающего Китай мира. В противовес конфуцианцам, отрицавшим все некитайское, еще Сыма Цянь описал многие страны. Затем стали создавать «записи» буддисты-паломники в Индию (IV—V вв.), члены посольств. Эту роль взяла на себя и художественная проза, начиная со сказки, новеллы, например о кораблекрушении Ван Се на пути в Аравию (X в.) до романа о плавании Чжэн Хэ к восточным берегам Африки (XV—XVI вв.). Такие произведения расширяли кругозор китайцев, их географические познания.

Четвертый признак — внимание к низам общества. Разбойник из «Чжуанцзы» послужил далеким прообразом героев городских повестей, народных книг о повстанцах («Речные заводи» и др.). «Теория» для восстаний начиналась с отражения народных социально-утопических легенд в памятниках раннедаосской мысли, продолжалась в такой «утопии» раннего средневековья, как «Персиковый источник» Тао Юаньмина. Эта народная мечта о далеких землях с всеобщим благоденствием использовалась в даосских ересях, которые обогащались союзом с буддийскими сектами.

Пятый признак — отказ от покорности власть имущим, от официальной службы вообще во имя углубленного изуче-

ния природы и человека как ее части — встречается наиболее часто и получает название своеобразного «отшельничества», по существу же эпикурейства в духе Ян Чжу. Это стремление развивают Тао Юаньмин, Ли Бо и другие. От него писатели и поэты переходят к воспроизведению внутреннего мира человека, утверждению внесословной его ценности, а также к протесту против деспотизма семьи, к провозглашению права на любовь и брак «без сватов и свадебных подарков» («Лецзы»).

Господствующая религия — конфуцианство — глушила любое проявление живой мысли схоластическими хитросплетениями вокруг высказываний «авторитетов», т. е. «писаниями о писаниях»; в даосском же направлении развивались и материалистические тенденции, несмотря на свой не всегда последовательный характер, на уступки теологии. Материалистические элементы этого учения способствовали развитию естественных наук, распространялись через ереси и фольклор, оплодотворяли и творчество передовых писателей. В эпохи же открытых схваток светского мировоззрения с религиозным вольнодумцы вновь открывали собственную древность — наследие даосов, наполняя его новым содержанием. Такие периоды штурма «диктатуры церкви», подъема антифеодальных настроений и свободомыслия в Китае, как и в других странах, можно назвать эпохами Возрождения (VIII—XII вв.) и Просвещения (XVI—XVIII вв.).

Деятели раннего Возрождения выступали за освобождение человека от феодального произвола, срывали с религии покров «святости». В живописи и скульптуре, в поэзии, новелле и публицистике, так же как и в городской повести, возникшей на живом языке, провозглашался интерес к земному человеку. Эту борьбу продолжили деятели рано начавшегося Просвещения, которое характеризует новое, более решительное наступление на конфуцианскую церковь, обличение ее догм, особенно в области схоластического обучения. Философское обоснование этого течения заложено в трудах раннего просветителя Ли Чжи и его единомышленников (XVI—XVII вв.), идеи которых послужили основанием для составивших эпоху произведений крупной формы (конец XVI в.). В одном из них — о паломниках в Индию У Чэнъэня — в фантастической форме высмеивались все три религии — конфуцианство, буддизм, даосизм. Символом религии, воздвигающей преграды челове-

ческой мысли, здесь выступал «золотой обруч», сжимающий голову главному герою. Избавление от него — от повиновения богам, раскрывавшееся иносказательно в романе, позволит человеку обрести власть над природой, раскроет перед ним весь огромный мир.

Сходная тема на материале семикратных экспедиций Чжэн Хэ (1405—1433 гг.) развивалась в эпопее Ло Маодэна с ее новым героем — «естественным человеком» и своеобразной «робинзонадой». Высшее отражение идеи просвещения в это время получили в социально-бытовом романе «Цзинь, Пин, Мэй» (аноним), в котором развенчивались конфуцианские устои.

Несмотря на перерывы в эпохах Возрождения и Просвещения, как следствие победы внутренней реакции — неоконфуцианства, и иноземных завоеваний (монгольского — в XIII—XIV вв., маньчжурского — с середины XVII в.), эта идеологическая борьба, так же как и движение широких масс крестьян и горожан, с которым она нередко переплеталась, вела китайское общество, а с ним и его литературу к прогрессу.

Литература раннего Средневековья (III—VII вв.)

Народные движения I—II вв. н. э. (восстания «Краснобровых», «Желтых повязок») привели к гибели империю Хань. Началась борьба за власть представителей военно-феодальной аристократии. Процесс становления новых производственных отношений происходил в условиях бесконечных междоусобных войн. Разорившиеся мелкие земельные собственники вынуждены были искать защиты у сильных домов, теряя свою свободу и превращаясь в зависимых. Крупные же землевладельцы расширяли свои владения и превращались в самостоятельных феодальных правителей. Третий век вошел в историю под названием Троецарствия и впоследствии стал символом внутренней смуты, которой пользовались для набегов соседние кочевые племена. Междоусобица и внешние войны характеризовали почти весь период от распада империи Хань до нового объединения Китая в VII в. В особенно тяжелом поло-

жении оказался Север. В этих районах в конце IV в. создало собственное государство одно из соседних племен — тоба, которое ассимилировалось с населением завоеванной территории. Этот процесс был нелегким и задержал развитие производительных сил. Юг страны находился в несколько лучшем положении. Несмотря на общий кризис, здесь сохранились китайские формы хозяйства и государственной власти. Благодаря этому крах империи Хань не привел к полному отрыву от древности, преемственность культурных традиций сохранилась на Юге.

Поворот к феодализму был связан также с укреплением собственно китайских религий и распространением буддизма. К VI в. при власти тоба, поощрявших буддизм, насчитывалось до 50 тыс. монастырей и до 2 млн монахов. Буддизм становился в Китае после конфуцианства и даосизма третьей силой, воздействующей на моральное сознание и быт общества. Конфуцианство нередко подвергало преследованиям даосизм и буддизм, хотя обычно и терпело соседство этих религий, провозглашавших эфемерность земного существования, а следовательно, всякой власти и государства.

Народное творчество

Народная песня этой эпохи сохранилась в нескольких сборниках, важнейшим из которых является собрание Музыкальной палаты («Юэфу», XI в.). «Напев», «мелодия» играли в этих песнях большую роль, но до нас они не дошли. Песни записаны не в распеве, а в костяке, и их единый пятистопный размер указывает на литературную обработку.

Среди песен, собранных в сборнике, — трудовые, обрядовые, лирические, лиро-эпические. Среди лирических песен большое место занимают любовные, что, возможно, объясняется интересами самого составителя, который жил в эпоху Возрождения. Песни сборника, по китайской традиции, делятся по территориальному признаку — Севера и Юга, или по династийному — соответственно северным династиям завоевателей и южным, китайским. К южным традиция относит в основном любовные и жалобные песни; к северным — воинские, героические. Такое деление вряд ли оправданно: от

войн страдала вся страна, весь народ оплакивал судьбу своих близких и призывал к мужеству. В этих песнях еще сильны черты синкретизма, особенно в лирике, связанной с обрядом, хоровым началом. Приведем также в качестве примера следующие строки:

(Парень) Приглянулась мне девушка красотой своею,
По обычаю ей подарю орхидею.
(Девушка) Без утка и основы не напрясть полотна,
Без милого парня не свить и гнезда.

Песня входила в цикл под названием «Песни девушек ночью седьмого дня». В эту ночь седьмой луны по легенде Ткачиха встречалась с Волопасом на Млечном пути на мосту, который образовали для них сороки (символ счастья). Это число считалось счастливым для женщин и девушек, проводивших ночное празднество с песнями, в которых было и любовное страдание, и обращение к Ткачихе за советом в любви, и воспевание ее искусства. Ткачество и прядение — главное занятие женщины, и поэтому тема труда часто вплеталась в канву песни как часть параллели:

Как мечтала с этим парнем подружиться!
Сердце с сердцем будет биться как одно.
На негодной прялке не напрясть мне нити,
Ох, с негодным парнем не совьешь гнездо.

Многие песни просты по содержанию и смыкаются с игровыми, где главная роль принадлежит мотиву или ритму:

Воздух чистый, месяц ясный,
Хорошо вдвоем с любимым.
Я сама сложила песню,
Подобрал мотив мой милый.

В других песнях выражена глубина лирических переживаний, составляющих основное их содержание. Наиболее часты мотивы тоски, одиночества, грусти и разлуки:

После расставанья проливаю слезы,
Вспоминаю милого и полна тоски.
Мысли о любимом словно черви гложут.
Думы разрывают сердце на куски.

В песнях ярко выражен свойственный народной поэзии параллелизм душевных настроений с образами природы. Ино-

гда он разрастается в развернутую метафору, которая богатством рождаемых ею ассоциаций приближается к символу:

На горе высокой дерево стоит.
Как подует ветер — так листок слетит.
Пролетит далеко — сотни тысяч *ли.*
Сгинет иль вернется, не пропав вдали?

Песни разлуки в то смутное время получили широкое распространение, и со временем из них образовался огромный цикл. На мотив этих песен слагались и другие жалобные песни, в свою очередь образовывавшие новые циклы. Их общее название — «Песни полуночи» — многозначительно: это женские песни, слагавшиеся во время вечерней и ночной работы. В сборнике представлены и воинские песни, воспевающие боевую удаль, отвагу:

Смелому юноше конь боевой,
Боевому коню богатырь молодой.
Звонок топот коня, пыль летит над землей.
Чтобы силу узнать, он расстался с семьей.

Героическая тема порой перебивается лирическими сетованиями на тяготы военной службы: воин покидает родной дом, семью, любимую девушку или жену. Олицетворением злой силы, разлучившей влюбленных, нередко служат заросли колючек (символ далекого неприютного Севера), придорожные деревья (символ долгого пути) и т. п. Песня отражает трагедию, порожденную этим тяжелым временем:

Старший брат в плену от тоски зачах,
Исхудал от позора и голода.
Младший брат коня кормит зерном.
Он в чинах, да на выкуп жаль золота.

Наряду с бóльшим, чем в древней поэзии, вниманием к душевному переживанию в средневековом фольклоре растет тенденция к повествованию. Содержание песни расширяется за счет введения нескольких персонажей, а также действия и описания. Как пример можно привести песню «Туты на меже»:

Лучами озарен высокий дом.
Семейство Циней проживает в нем.
Красавица Лофу, кто всех милей,
Выходит на рассвете из дверей...

Далее дается описание ее внешнего вида: в руках у Лофу корзинка для тутовых листьев, в ушах блестят украшения, наряд расшит узором. Она идет, и каждый встречный любуется ее красотой:

Кто пашет — забывает о труде,
Кто поет — сладко грезит наяву.
И застывает плуг на борозде,
И падает мотыга на траву.

В песню вводится и диалог. Проезжий сановник, пораженный красотой Лофу, шлет к ней своего слугу: «Поди узнай, из чьей семьи она... Ей сколько лет?.. Согласна ехать с ним?».

Ответы Лофу кратки. Нет, она не поедет с ним:

И к тому ж,
Есть у него жена, а у Лофу есть муж.

Как видим, повествовательный элемент здесь все же минимален и роль его второстепенна. Он впервые получает достаточное развитие в лиро-эпических произведениях. Так, в «Песне о жене Цзяо Чжунцина» (называемой также по зачину «Разлетелись павлины на юг, на восток») появляется сюжетный костяк, вокруг которого развертывается фабула. Жена — Ланьчжи, муж — Цзяо Чжунцин любят друг друга. Но злая свекровь гонит невестку из дома. Супруги, расставаясь, клянутся друг другу в верности. Однако вскоре, после возвращения Ланьчжи домой, ее сватают за другого. При последнем свидании с Цзяо Чжунцином Ланьчжи повторяет свою клятву, а накануне новой свадьбы бросается в пруд. Узнав о ее смерти, кончает с собой и Цзяо Чжунцин.

Этот несложный сюжет получает в поэме подробную разработку. Открывается она традиционным для народной песни зачином, который сразу создает определенное настроение: чета павлинов расстается, потому что один из них не может лететь за другим. Затем следует речь Ланьчжи, обращенная к мужу. Она играет роль экспозиции к теме — дает представление о расстановке персонажей и их взаимоотношениях. В ней же намечен и конфликт — Ланьчжи должна покинуть дом мужа. Экспозиция таким образом совпадает с завязкой. Основная часть развертывается постепенно, с истинно эпической неторопливостью вплоть до кульминационного пункта — последнего свидания героев. В концовке фольклорные образы

птичек-неразлучек и двух деревьев с переплетающимися ветвями символизируют союз любящих.

По ходу повествования действие переносится из одного места в другое (дом Чжунцина, дом Ланьчжи, дорога, где они прощаются, место их последнего свидания). Основной формой повествования является диалог, из которого мы узнаем о всех главных событиях. Авторская речь занимает незначительное место. Она лишь изредка движет действие, а как правило, носит характер ремарки: «молвил, войдя в ее дом», «с глубоким поклоном ей сын отвечал», «едва то услышала мать и, рукой ударив по креслу, сказала в сердцах...». Все это создает впечатление сценичности.

В «Песне» довольно большое число персонажей: кроме главных (Цзяо Чжунцина и Ланьчжи), поданных ярко и выпукло, обе матери, брат Ланьчжи, сваха, сват правителя. Почти все они не только названы, но говорят и действуют. Все это, вместе взятое, создает довольно полную картину быта семьи, основанного на конфуцианском домострое. О его несправедливости говорит каждая часть и вся поэма. Ланьчжи ничем не провинилась перед свекровью, но воля матери — закон, и сын ей покоряется; Ланьчжи любит мужа, не хочет выходить за другого, но воля старшего в роде мужчины (брата) — тоже закон, и она вынуждена уступить; Ланьчжи и Цзяо Чжунцин любят друг друга и не могут жить в разлуке, но они лишены права решать свою судьбу. В их власти только собственная жизнь, и они умирают, не сумев противостоять насилию.

В «Песне о жене Цзяо Чжунцина» используются традиционные фольклорные приемы — детализированные описания (как правило, общие места), повторения, параллелизмы, символика. Некоторые из этих приемов здесь не только дань традиции — они несут самостоятельную смысловую нагрузку. Так, в начале поэмы Ланьчжи говорит:

Тринадцати лет научилась ткать я,
В четырнадцать лет кроила я платья,
Пятнадцати лет я на цитре играла,
Шестнадцати лет я книги читала,
Семнадцати лет я женой вашей стала.

Перечисление передает здесь процесс воспитания идеальной супруги.

Некоторые повторения использованы очень искусно. Так, Ланьчжи, уходя из дома Чжунцина и прощаясь с ним, говорит:

Так будьте же твердой и крепкой скалой.
А я буду гибкой прибрежной травой.
Она точно шелк: ее не порвать,
Скалу невозможно с места поднять.

А Чжунцин, узнав о новой помолвке Ланьчжи, упрекает ее в нарушении клятвы:

Стоит неподвижно и прочно скала.
Хоть тысячу лет простоять бы могла.
Трава же — на час лишь прочна, как нить,
Она лишь до вечера может прожить.

«Песнь о жене Цзяо Чжунцина» по стройности композиции, по мастерству разработки отдельных ее элементов и полноте охвата жизненных явлений не имеет себе равных в средневековом китайском фольклоре.

Чисто эпической является песня о девушке-воине Мулань, которая считается исторической личностью. Мнения о времени ее жизни расходятся. По одним данным, она жила в конце IV в., по другим — в конце VI в. Честь считаться ее родиной до сих пор оспаривают несколько уездов. Дошедшая до нас запись относится к IX в. Песнь невелика по объему. Ее тема типична для народного эпоса — защита родины от внешних врагов. Отец Мулань всю жизнь провел в походах, но теперь он стар. Нет у нее и старшего брата. Поэтому она сама решает идти защищать родной край, переодевается воином и проводит в походах 10 (вариант — 12) лет. Никто из ее собратьев по оружию не догадывается о том, что Мулань — не мужчина. После возвращения с победой царь предлагает ей щедрые награды, но она от них отказывается. Дома ее встречает родная семья. Мулань рада возвращению и с удовольствием меняет боевые доспехи на девичий убор.

Эта тема излагается в характерной для фольклора форме, с применением всех свойственных ей приемов. Зачин песни построен на формальном параллелизме:

Ж-ж-ж-ж — жужжит челнок,
Мулань у двери пряжу ткет.
Не слышно шума от станка,
Лишь слышны вздохи девицы.

В концовке — поговорка шуточного характера. Различные повторения сообщают песне синтаксическую четкость и звуковую выразительность:

О чем, девица, задумалась?
О чем, девица, печалишься?
«Ни о чем-то я не думаю,
Ни о чем-то не печалюсь я».

Используется и прием детализации, пространственной и временно́й:

На восточном рынке куплен добрый конь,
На западном — седло со сбруею,
На южном — куплена узда шелковая,
На северном — плеть ременная.
Утром простилась с отцом, матерью.
Вечером отдыхала на Хуанхэ берегу...

Образ девушки-воительницы Мулань жил в литературе многие века. Особенно часто возвращались к нему во времена борьбы с иноземными завоевателями. Чуть ли не каждая такая эпоха выдвигала все новых Мулань. Художники писали на этот сюжет картины, в театрах о ней ставились пьесы. В народной песне Мулань явилась не историческим лицом, а обобщением, тем характером, который был отточен и отшлифован за многие века, в течение которых китайскому народу приходилось давать отпор завоевателям.

Эта песня, как и предшествующая, свидетельствует, что эпика в китайской литературе развивалась естественно и самостоятельно еще до ощутимого воздействия на нее буддийской литературы.

Поэты раннего Средневековья

Смутное время междоусобных войн породило немало поэтов. К началу III в. относится творчество «трех Цао» — Цао Цао (155—220) и его сыновей — старшего Цао Пи (187—226) и одного из младших — Цао Чжи (192—232). Характеризуя этих поэтов, Юань Чжэнь (VIII—IX вв.) писал: «Отец и сыновья Цао слагали стихи в седле или у руля боевого корабля».

Цао Цао — честолюбивый и непреклонный феодал, провел всю жизнь в походах. Он был одним из тех, кто жестоко усми-

рял рабов и свободных бедняков в восстании «Желтых повязок». Он воевал против мятежников, провозгласив своим лозунгом восстановление на престоле династии Хань. А затем он же основал новую династию, став во главе одного из трех царств. В традиционном образе этого деятеля персонифицировались порок и жестокость, оценка, от которой Лу Синь предостерегал своих современников: «Когда мы заговариваем о Цао Цао, легко вспоминается тот коварный министр, который выведен в романе "Троецарствие". Но нужно помнить, что это было время великой смуты...» И Лу Синь приводил слова Цао Цао: «Если бы не я, сколько других провозгласили бы себя царями...».

Узурпировав власть, Цао Цао вначале сделал ставку на людей способных, хотя и безродных. Он выступил и в роли мецената, собрав при дворе крупных поэтов, включая тяготевшую к даосизму группу, известную как «семь мужей эры Цзяньань» (196—220). Сам Цао Цао бросил вызов конфуцианству, заявив, что его не интересуют такие добродетели, как «преданность высшему», «сыновняя почтительность», ему нужны таланты. Однако это заявление оказалось маневром, посеявшим в обществе лишь на время вольнолюбивые иллюзии, которым не суждено было сбыться. Очень скоро репрессии в конфуцианском духе обрушились на одного из «семи мужей» — Кун Жуна, посмевшего высмеять Цао Цао в своих стихах. Он был обвинен в нарушении именно «сыновней почтительности» за свои высказывания, направленные против этой конфуцианской заповеди. На вопрос: «Какова связь между матерью и ребенком?» он ответил: «Такая же, как между бутылью и ее содержимым — (содержимое) выливается, (связь) прекращается». А на вопрос: «Кому отдать пищу во время страшного голода?» Кун Жун ответил: «Если отец плохой человек, то лучше поддержать жизнь другого». За это якобы он и был казнен. Цао Пи примерно так же казнил позднее поэтов-даосов — друзей своего брата Цао Чжи.

От поэтического наследства Цао Цао до нас дошло немногое. Тематически его стихи перекликались с народными песнями. Среди них — прославление воинской доблести:

Конь постареет, ляжет у стойла —
Но воля за тысячи ли устремится.
Доблестный воин — на склоне жизни,
Но смелое сердце вечно.

Цао Цао не чужды мгновенья усталости и сомнений, порождаемые тяготами походов и зыбкостью военного счастья:

За вином нужно петь!
Ведь жизнь человека —
Как утренняя роса...

Цао Пи, старший сын Цао Цао, также был стихотворцем и меценатом. Собрав при дворе талантливых литераторов, он устраивал между ними состязания в сочинении экспромтов на заданную тему: описание веселого пира, петушиных боев, охоты. Цао Пи предпринял попытку организовать свой круг придворных поэтов. Но лучших «приручить» не удалось, и «созданные им группы быстро распались. В истории литературы Цао Пи известен своими подражаниями народной песне и трактатом о поэтике (см. ниже).

Наиболее талантливым из «трех Цао» был Цао Чжи. Молодые годы он, сопровождая отца, провел в походах. Боевой задор звучал в его строках:

В Книге героев тех имена,
Кто родине отдал сердце свое.
Юный герой горячит скакуна...
Пусть он погибнет — смерть не страшна...

Свободное время Цао Чжи проводит в веселых пирушках с друзьями, на охоте. Но постепенно в его творчестве начинают слышаться иные мотивы. В стихах поэта появляется горечь и печаль. Темные краски особенно сгущаются во второй период его жизни. Во время страшного мора — чумы 217 г. — гибнут многие его друзья, а позже его брат, едва взойдя на престол, казнит остальных. Цао Пи всю жизнь мстит Цао Чжи за его талант, за то, что отец намеревался объявить его наследником. Из подозрительности Цао Пи устраняет брата от государственных дел, высылает из столицы, постоянно меняет места его назначения. Цао Чжи не позволяют встречаться ни с братьями, ни с женой, ни с детьми. Жизнь его проходит в бесконечных скитаниях, он обречен на одиночество. Личная трагедия накладывает отпечаток на все последующее творчество поэта. Особенно ярко она отражается в его знаменитом экспромте «За семь шагов», сложенном по приказу брата-государя под угрозой казни. В аллегорических образах бобов-зерен и бобовых стеблей поэт раскрывает вражду с родным братом:

Стебли бобов под котлом на огне.
Слезы льют зерна в котле раскаленном.
Кто нам велит так друг друга терзать,
Нам, одним корнем когда-то рожденным!

Глубокая скорбь звучит в стихах поэта, оставшегося без друзей и близких в далеких краях:

С кем плащ делил — тех сердце не забудет.
Со мной их нет и никогда не будет...
Сяду в челн и понесет волна...
Но — увы! — ни друга, ни челна!

Собственная судьба изгнанника и скитальца вызывает у поэта образ перекати-поля, оторванного от родного корня, гонимого злым ветром то в дальние просторы, то высоко к облакам, бесприютного, вечного странника: «Вздыхаю тяжко о печальной доле мятущегося перекати-поля...».

Когда-то поэт мечтал быть сильным и смелым, жаждал бессмертия. В высоких горах он встретил небожителей, которые даровали ему эликсир:

Я стану подобен камню, я буду сильней металла —
Они никогда не стареют, не умирают вовеки.

Позже поэт вынужден признать наивность своих юношеских мечтаний:

Уходит мой век и закат недалек...
Металл или камень не ведают тлена,
А я ведь не камень — скорблю неизменно...
Я в мире бессмертных искал эликсир —
Святой Чи Сунцзы не сдержал обещанья!

Поэма «Посвящаю Цао Бяо...» была вызвана очередным столкновением с царствующим братом. Цао Пи вызвал трех братьев в столицу на аудиенцию, во время которой один из них был отравлен. С тяжелым чувством отправился Цао Чжи с Цао Бяо обратно, но по дороге получил приказ расстаться с братом — им запрещалось продолжать путь вместе. Гневно прозвучали строки его поэмы, обращенные к придворной черни:

Ушастые совы зловеще кричат,
И бегают волки, и рыщут шакалы,
И синие мухи чернят белизну,
И хор не стихает злословья и лести.

Со временем Цао Чжи дает все более глубокие оценки явлений. Он видит общее в своей судьбе, своих близких, своего народа и ищет причины этого безысходного горя. Резко обличает поэт дворцовые нравы. В небольшом произведении «Мор» Цао Чжи пишет: «Горе в каждой семье, мертвых трупы лежат, в каждом доме рыданья и скорбь; смерть внутри, закрыты ворота; там не стало целого рода. Говорят, будто мор духи творят. Но от мора погиб лишь тот, кто жевал гороховую ботву, грубой тканью свою прикрывал наготу, да в хижине нищей жил. А из тех, кто жил в высоких дворцах, обильную пищу имел, одет был в шубы на соболях, на двойных циновках спал — из этих редко кто умирал...».

И все же он находил в себе силы отвергнуть ту магию, которая, как считалось, спасала от беды: «Не смешно ли, что темный люд на своих воротах вывешивает таблички, чтобы духов прогнать?!»

Цао Чжи был тонким лириком. Природа привлекала поэта своим разнообразием и красотой, она как мягкое дуновение ветерка освежала его душу:

Я вижу, как туча на солнечный диск набегает.
И ветер прохладный играет одежды полой.
Плывущие рыбы в зеленую воду ныряют,
И быстрые птицы свободно парят над землей...

Природа не всегда воспринимается поэтом как приятный сердцу, но в общем посторонний пейзаж. В стихотворении «Посвящаю Дин И» своему казненному другу Цао Чжи использует описание ненастной погоды для выражения душевной тревоги:

Иней застывший лежит на белых ступенях,
Мечется ветер за окнами светлого зала...
Будь же спокоен в горестный час испытанья:
Мне незнакомо дружеских чувств забвенье!

В стихотворении «Семь печалей», относящимся к жанру любовной лирики, в привычную тему разлуки вводится новый образ:

Муж, что пыль дороги полевой,
А жена, что ил в глуби речной...
Ей — осесть на дно, вверх лететь ему.
Встретятся ль они когда-нибудь?..

В поэме «Бессмертная реки Ло» Цао Чжи развивает начатую Сун Юем тему любви человека и богини. Вся поэма — гимн человеческой красоте, юности и свободному чувству: «Пела о вечной любви долгую-долгую песню, звуки грустны и суровы, звуки протяжны... Пускай в темноте обитает дух феи прекрасной, сердце, преданное мечте, мне отдано навеки...». Но и любовь поэта — лишь видение, мечта, которая обрывается трагической разлукой.

Особое место в творчестве Цао Чжи занимает философская лирика. В стихотворении «Креветка и угорь» в духе притч Чжуанцзы он развивает тему свободы: маленькой цикаде не понятен восторг парящего в заоблачных высотах феникса. Для самого поэта не было ничего дороже этого простора, и в стихотворении о жаворонке, попавшем в силки и выпущенном на волю смелым юношей, поэт снова выразил мечту о свободе.

Небольшое наследие Цао Чжи поражает и поныне широтой охвата действительности, многообразием чувств и переживаний. Он — отважный воин и философ, скиталец, потерявший всех друзей и родных, человек, сумевший понять трагедию народа, и, наконец, поэт, пришедший от подражания народной песне к высотам поэтического творчества.

Середина III в. также отмечена именами крупных поэтов. Это Цзи Кан (223—262) и Жуань Цзи (210—263), объединенные с другими как «семь мудрых из бамбуковой рощи». Все они были больше мыслителями, чем художниками, унаследовавшими от древнего синкретизма стихотворную форму произведений. Связанные с даосизмом, эти поэты жестоко преследовались конфуцианцами как еретики. В работах китайских и европейских ученых говорится о них как о «беспринципных даосах», «пьяницах», «эпикурейцах» и «нигилистах». Лу Синь в статье 1927 г. «Обычаи при династиях Вэй и Цзинь и их связь с литературой, эликсиром бессмертия и вином» раскрывает политическую причину того, почему «начали ругать Цзи Кана и Жуань Цзи, одни бранили, другие повторяли, и так продолжалось до настоящего времени, более тысячи шестисот лет». Такие гонения вместе с жизнью и творчеством самих этих поэтов позволяют проследить связь между древним философским даосизмом и его продолжателями в средневековой науке, связь между ересью и вольнодумием.

Это была эпоха, когда поэты переживали «горе великой смуты», и им «оставалось лишь побольше пить вина и поменьше говорить». В 30-х гг. III в. появился сильный претендент на власть, который в 60-х гг. и создал свою династию. Все более или менее крупные деятели этой эпохи были втянуты в феодальные распри, а те, кто не принимал в них участие, демонстрировали свою оппозиционность отказом служить у новых правителей.

Стремление к частной жизни тогда выражалось в увлечении алхимией, например приемом очень сложного по составу эликсира. Несоблюдение правил при его приеме могло привести к смерти, точное же их выполнение «превращало слабого человека в сильного». Принявшие эликсир обливались холодной водой, расхаживали в свободных одеждах, легких сандалиях, с непокрытой головой, распущенными длинными волосами, ели только холодную пищу и пили горячее вино. Прием эликсира, сопряженный с риском для жизни, позволял им пренебрегать требованиями конфуцианской обрядности, предписывавшими строгость в костюме, манерах, обращении с родственниками и высшими. Таким образом, нарушением обрядов вследствие приема эликсира «семь мудрых из бамбуковой рощи» могли прикрывать сознательное отрицание всего конфуцианского. Недаром Лу Синь в этой связи говорил об их «вольном смелом и дерзком поведении». Известно, например, что Жуань Цзи не увлекался эликсиром, но, тем не менее, подолгу предавался пьянству. Узнав, что новый узурпатор надумал с ним породниться, он пьянствовал два месяца подряд и сумел избежать встречи с царскими сватами только с помощью «запоя».

Из «семи мудрых из бамбуковой рощи» наиболее смело и открыто выступал против конфуцианцев Цзи Кан. Несмотря на угрозы, он не шел служить ко двору, а в своих произведениях оспаривал добродетели «праведников» конфуцианства, остроумно и едко обличал нравы власть имущих. Им Цзи Кан противопоставлял мудреца, который «спокоен и чист, бескорыстен и бесстрастен», не стремится к службе, считая, что «слава и посты вредят достоинству». В произведениях Цзи Кана нарисован даосский идеал человека: «Мысль у него широкая, беспечальная, не замутнена ни тревогами, ни скорбью ... С каждым днем крепнет его союз с законами природы, и он приходит к полному с ней слиянию». Цзи Кан требовал воздерживаться от

излишеств, но воздержание у него походило больше на эпикурейство, чем на аскетизм: «Он укрепляет себя плодами *личжи*, хорошим вином, игрой на *цине*, по утрам загорает на солнце». Цзи Кан осуждал стремление к власти в эпоху, когда еще так свежо было смутное время Троецарствия и когда новый узурпатор готовил очередной дворцовый переворот. Однако он рисовал и положительный образ правителя: «Когда настоящему человеку приходится управлять Поднебесной, он становится душой всех существ... Спокойно, без событий он управляет без деяний и ясно считает Поднебесную общим достоянием».

Здесь явно чувствуется перекличка с образом настоящего человека, созданным Лаоцзы, Лецзы и Чжуанцзы. Несмотря на высокое положение, такой правитель ничем не выделяет себя: «Он болтает со своими друзьями точно самый простой муж. Пусть над ним драконово знамя, пусть одежда на нем расшита цветами, сам он (держит себя так), будто одет в холщовое платье (простолюдина. — *Л. П.*). Поэтому и император, и сановники забывают о том, кто из них выше, а народ при них живет в довольстве».

При нем не стремятся к накоплениям, к богатствам: «... обрабатывают поле и питаются, выращивают шелкопряда и одеваются».

Цзи Кан всю жизнь твердо отстаивал свои идейные позиции и горько сожалел о тех, кто не устоял в борьбе. Порицая собственного брата за измену убеждениям, Цзи Кан дал новое развитие теме, начатой Цао Чжи — о птице, попавшей в силки. В его стихотворении два брата-феникса пьют на вершине горы утреннюю росу, горделиво расправляют крылья в солнечных лучах. Взмывают ввысь, перекликаются в облаках и опускаются на цветущий пруд.

Не нужно им тщеславной суеты,
Не нужен мир, завистливый и грязный,
Но сеть огромная упала с высоты
И был один из них пленен и связан.

Другой, страдая от тягчайших мук,
Исчез, навек отныне одинокий.
Убита птица — спрятан добрый лук,
И друг его — среди людей жестоких.

О, если бы сбылись надежды!
О, если б по великой чистоте бродить, как прежде!

В «Письмах о разрыве» Цзи Кана слышится гневная отповедь предавшим его друзьям. Но самого Цзи Кана ничто не могло сломить. За попытку защитить своего друга, обвиненного в сыновней непочтительности, Цзи Кан как его «соучастник» сам оказался в тюрьме. В тюрьме им было создано стихотворение «Гнев в заключении», где он описывал свою жизнь — детство без отца, юность без учителей и наставников, говорил о любви и нежности к нему матери. Здесь же он рассказывал и о том, что привлекает его в учении Лаоцзы и Чжуанцзы, высказав презрение ко всему внешнему и твердое убеждение в том, что истина — в простоте. Стойкость Цзи Кана вызывала восхищение его современников. Известно, что к поэту в тюрьму пришло три тысячи человек, чтобы назвать его своим учителем.

В своих произведениях Цзи Кан проповедовал безмятежность, но все его творчество и вся жизнь проникнуты страстью борца против конфуцианской догмы. В трактате «О долголетии» он давал рецепты продления жизни и ратовал за долголетие, но сам не дожил и до сорока лет и, верный своим убеждениям, с достоинством встретил смерть. Несмотря па клевету, к которой прибегала реакция во все времена, творчество Цзи Кана притягивало к себе передовых людей вплоть до Новейшего времени, когда его произведения собрал Лу Синь, находивший в них моральную поддержку. Это можно объяснить тем, что Цзи Кан сеял веру в торжество человека, твердо отстаивал свои принципы и смело обличал правителей.

Творчество Тао Юаньмина (Тао Цяня, 365—427) — продолжение той же вольнодумной линии, что и поэзия Кун Жуна, Цзи Кана. Отличие Тао Юаньмина от этой плеяды поэтов-мыслителей Лу Синь объяснял особенностями его эпохи, когда писатели, «насмотревшись и на смуту, и на узурпаторов», стали вести себя «спокойнее». Лу Синь оспаривал отнесение поэта к «певцам полей и садов», считая, что никто из них «не мог выйти из сферы политики». В этой связи Лу Синь упоминал цикл «За вином», 13-е стихотворение в котором гласило:

Вот бывают же люди, — даже в доме одном живут, —
Что принять, что отбросить — нет единства у них ни в чем.
Скажем, некий ученый в одиночестве вечно пьян.
Или деятель некий круглый год непрестанно трезв.

Эти трезвый и пьяный вызывают друг в друге смех.
Друг у друга ни слова не умеют они понять.
В рамках узости трезвой человек безнадежно глуп.
Он в наитье свободном приближается к мудрецам...

Антагонизм между деятелями противоположных типов свидетельствовал, что намек Лу Синя на «крамолу» не случаен. Герои «шутки» явно напоминали персонажей одного из диалогов Ян Чжу: мудреца-конфуцианца с его братьями — пьяницей и гулякой. Они отвергли поучение мудреца, назвав его «жалким» и «презренным» за требование «насиловать свои чувства и природу» во имя карьеры. Сходство с пленником «в тяжких оковах» — человека, неспособного «даже на миг беспечности», читалось в осуждении «узости», «безнадежной глупости» в стихотворении Тао Юаньмина. Отвергнув, как и ранние даосы, карьеру «ученого мужа», поэт всем своим творчеством призывал следовать «человеческой природе», не идти против «своих естественных желаний». Он был певцом наслаждений — «совершенно исключительным поэтом-эпикурейцем». Воплощение в поэзии «ереси» Ян Чжу и придало творчеству Тао Юаньмина огромную притягательную силу, сохранив также философский акцент, свойственный лучшим произведениям раннего Средневековья.

В произведении «Тело, тень, душа» устами этих трех персонажей Тао Юаньмин так же, как и Цзи Кан в своем трактате «О долголетии», отрицает бессмертие души. Чтобы не заявлять открыто о подобных взглядах, оба поэта пользуются сходным приемом. Цзи Кан как будто допускает существование богов (они «должны быть», судя «по записанному в книгах, переданному в прежних историях»), но отказывается от изучения божественного бессмертия из-за отсутствия личного опыта («собственными глазами я богов и бессмертных не видел») и из-за непознаваемости субстанции богов (им «дарован природой как будто особый эфир, которого не приобрести многолетним изучением»). Тао Юаньмин же пишет: «...(душа) хотела б гулять на вершинах Куньлуня и Хуашань (обители бессмертных. — *Л. П.*), но путь этот непостижим и дорог к нему нет». Оба поэта отводят божественное якобы лишь для того, чтобы ограничиться областью познаваемого. Во введении к своему произведению Тао Юаньмин обращается равно ко всем людям — благородным и презренным, мудрым и глупцам, которые стра-

шатся смерти, чтобы высказать им «горькую истину». Те же мотивы — краткость жизни, необходимость довольствоваться земным существованием — встречаются и в других его стихотворениях.

Развитием одного из важнейших положений даосов о жизни в соответствии с законами природы явился «Персиковый источник» Тао Юаньмина. В нем нашли свое выражение многие черты утопии, о которой говорили даосы, начиная с Лаоцзы и вплоть до Цзи Кана, создавшего образ идеального монарха — равного своим подданным. Этот монарх и призван осуществить счастливое царство простоты, умеренности и покоя — образ, ставший знаменем ереси в крестьянских восстаниях. Тао Юаньмин пошел значительно дальше. Поэтически воспев ту же утопию, он придал ей даже республиканскую форму.

В своем повествовании о том, как некий рыболов заплыл в тихий уголок земли, в котором скрывались давно ушедшие от смутного времени люди, Тао Юаньмин нарисовал картину вольной жизни и свободного труда — счастливое общество равноправных тружеников.

«Местность была обширна, просторна, жилища были опрятны; там были превосходные поля, прекрасные пруды, росли тута и бамбуки. По межам были проходы, слышался лай собак и пенье петухов... Все жители здесь благоденствовали и радовались». Об их зажиточной жизни свидетельствовало угощение: «Они поставили для него вино, зарезали курицу и приготовили пищу». О том, что жили они, как говорилось еще в «Лецзы», «без царей и без слуг», свидетельствует то удивление, с каким они выслушали сообщения рыбака о династиях, которые сменились за время их ухода, сами же они не вели счета времени. Но рыбак не сдержал своего обещания не рассказывать о той земле никому. И напрасно он старался «ставить знаки» на обратном пути. Сколько ни искали эту землю люди — найти не удалось.

В таком виде это произведение включалось в хрестоматии и выглядело как прекрасная сказка. Но это было прозаическое предисловие. В самом же стихотворении встречалась строка, которая окрашивала утопию бунтарством: «С урожаем осенним не несут государю налог». Эта строка явилась причиной изъятия основной (поэтической) части произведения

Тао Юаньмина из хрестоматий. Это изъятие и делало возможным превращение поэта-вольнодумца в безмятежного «певца полей и садов».

Как писал В. М. Алексеев, поэт «опрощения и винных чар Тао Цянь... освободил поэзию от придворных связей и общественно-исповедных кастовых обязательств, наложенных веками на китайского ученого поэта». Хотя В. М. Алексеев отделял Тао и от конфуцианства, и от даосизма, но угадывал близость его к последнему, ибо ставил его имя рядом с Чжуанцзы.

Отношение последующих писателей и поэтов вплоть до XX в. к «Персиковому источнику» может, как и цитаты из даосских авторов, помочь в определении мировоззрения многих из них. Одни следовали за Тао Юаньмином лишь как за сказочником, уводившим от печальной действительности, другие — как за бунтовщиком, призывавшим «не платить налогов государю». Это произведение Тао Юаньмина получило широкое распространение и завоевало огромную популярность. Именно в этом виде даосская утопия стала выражением извечной мечты народа о счастливой жизни. В ней поэт отверг конфуцианские заповеди и о почтительном сыне, и о верноподданном.

В «Запрете на любовь» Тао Юаньмина содержалось такое же вольномыслие. Поэт открыто выступил против конфуцианского отрицания любовной лирики как «разврата» и воспел любовь как чувство, способное завладеть всем существом человека. Уже в названии этого произведения поэт опровергал морализаторство некоторых своих предшественников и конфуцианский домострой, все сильнее закрепощавший человека. В предисловии к произведению автор отстаивает светское начало от церковного, богатство внутреннего мира человека от «церемоний» — обрядов.

Воспевая красоту, что «высится среди толпы подобных ей людей», обращаясь к образу из народных песен — той, что сокрушала «и крепости, и города», он сопоставляет свою красавицу с «поющим нефритом», с «орхидеей», объявляет, что только они подобны ей «чистотою своей». Он видит в любви нежное чувство, которое очищает, облагораживает и дает возможность жить «в этом грубом общеньи людей». Он поет славу духовной силе — «в женственном... очарованьи», продолжая тему Сун Юя, Сыма Сянжу, Цао Чжи. Но в отличие от

них, красота у него земная, так же как и чувство любви. Во всех сравнениях, в которых он выражает желание быть близким к ней, он горюет о том, что близость эта не может быть вечной: «Я желал бы быть в платье твоем воротничком... поясском... помадою в волосах... сурьмою в бровях...» Он «желал бы под ноги циновкою лечь»... «стать туфелькой», днем «тенью», а «ночью — свечой». Всю свежесть нарядов поэт противопоставляет именно «отцам церкви», проклинавшим любовь и песни о ней как нечто постыдное. Стихи Тао Юаньмина, напротив, зовут к мечте, красоте, большим и сильным переживаниям. Но как Сыма Сянжу, Тао кончает признанием, что для него все это слишком поздно: «А время идет да идет, и уж близко к тому, чтобы уйти от меня совершенно...».

В свете этих произведений иное значение приобретают и другие, в которых Тао Юаньмин изображался как безмятежный певец «садов и полей», например признанное автобиографическим «Жизнеописание старца У Пяти ив». Как и ранние даосы, поэт пренебрегает именем, фамилией, родословной своего героя, дает ему прозвание от тех деревьев, у которых он жил. Беспечный и величавый, он «мало говорил... не стремился к славе и наживе». У него было одно пристрастие — к вину, хотя «не всегда мог вино достать». Предельная нищета нисколько его не беспокоила. Своему творчеству он также не придавал значения, хотел лишь показать, «к чему лежит его душа, и забывал задуматься над тем, удачно вышло или нет. Вот с этим настроением в душе он прожил до конца всю жизнь».

Тем же мотивом — уходом от официальной жизни — полна и лирика Тао. Наиболее характерный для нее цикл — «Домой, к себе». Служил он недолго, хотя и известен под титулом начальника уезда Пэнцзэ в одном из анекдотов сборника V в.: «Тао Юаньмин — начальник уезда Пэнцзэ, приказал на всех казенных землях сеять сорго для вина и только после скандала, устроенного женой, разрешил посадить немного риса».

Уход со службы он воспевал неоднократно в таких, например, строках:

С самой юности чужды мне мелодии пошлого мира,
От рожденья люблю я этих гор и холмов простоту.
Я попал по ошибке в пылью жизни покрытые сети,
В суету их мирскую — мне исполнилось тридцать тогда.

Свое пребывание на службе поэт уподобляет томлению птицы в неволе. Уйдя от власть имущих, обретя свободу, он предается наслаждению, которое доставляют ему природа, стихи, лютня и вино. Находит радость он в кругу семьи и в труде. «И вот я завижу родной мой кров. Как рад я!.. Служанки и слуги с приветом встречают, а милые детки ждут у дверей... Возьму я за ручки малюток и с ними войду к себе... Пахарь мне скажет, когда подойдет весна, и будут тогда с ним у нас дела на западных наших угодьях...». Он не бежит от людей вообще, тем более не избегает простого труженика. Не случайно, подчеркивает он, что живет среди тех людей, которые не ездят на колесницах («Я поставил свой дом»).

Наследие Тао Юаньмина невелико — менее двухсот стихотворений, но прозрачность его строки, простота языка и душевная сила его слов, внутренняя красота образов привели к тому, что все его произведения живут и поныне. Несмотря на свое происхождение из «ученого сословия», он сумел преодолеть пропасть, отделяющую его от труженика, понять затаенную мечту крестьянина, чаяния всего народа — свободный труд на свободной от господ земле.

В раннем Средневековье возникает интерес к теории поэтического искусства. В III в. появляются эссе Цао Пи «Рассуждение о литературе», которое часто принимают за фрагмент утерянного трактата; в III—IV вв. — «Ода прекрасному слову» Лу Цзи; в V—VI вв. — «Категории стихотворений» Чжун Жуна, «Литературная мысль и ваяние дракона» Лю Се и другие. Такое выделение поэтики в процессе расчленения раннего синкретизма происходит на основе отдельных эстетических положений древних памятников.

Цао Пи следует за традиционными предисловиями к «Книге песен» в признании учительной роли художественного творчества, трактует литературу в широком смысле слова как совокупность письменных произведений и утверждает, что она — «великое дело в управлении государством». Эти конфуцианские положения он соединяет с даосскими. Так, заимствуя у даосов меру — подтверждаемую опытом объективную эстетическую категорию («Лецзы»), Цао Пи подменяет ее субъективной, этической: «Благородный муж изучает самого себя, чтобы мерить других». Воздух (по «Лецзы»: «Столкновение и соединение [легкого и тяжелого] воздуха образует человека»)

Цао Пи переносит в область искусства: «главное в произведении — это воздух», а из его «неравенства» выводит ¯различие в стиле «искусном или неискусном» Так, понятие материи превращается в идеалистическую категорию духа. Жанры с кратким их определением, признание, что «стихотворения (малых форм. — *Л. П.*) и оды стремятся к красоте», Цао Пи мог заимствовать у других авторов, например у Ван Чуна («оды и гимны большой красоты», «хорошее произведение должно быть прекрасным»). Но если последний еще в I в. ставил перед любым произведением философскую задачу («утверждение истины»), то система Цао Пи из «четырех форм» с критерием прекрасного для одной из них говорит о начавшемся выделении поэзии в самостоятельную область, а также об установлении иерархии жанров. На первом месте у Цао Пи форма казенных бумаг (доклады на высочайшее имя), на втором — эпистола и суждение, на третьем — ритуальные жанры (эпитафия, поминальное слово) и только на последнем собственно художественные произведения — стихотворения и оды. В кратких оценках поэтов у Цао Пи сказалась привычка «карать и миловать». Считая «редкой способность ко всем жанрам», он и хвалит каждого автора, и порицает: «ставит рядом» двух поэтов как «мастеров оды», но «не одобряет за другие произведения»; отмечает у третьего «гармоничность», но не «мужественность»; у четвертого — «мужественность», но не «сдержанность». Он находит, что Кун Жун «превзошел всех возвышенным духом и прекрасной формой», но «неспособен к суждению, стройному изложению», а затем славит Кун Жуна — «мастера насмешки». Сообщая в заключение о том, что из разбираемых поэтов остался в живых лишь один, Цао Пи опускает подробности их биографий. Как известно, четверо из них погибли от мора, а Кун Жун и еще четверо, не названных в эссе, были казнены: трое — отцом Цао Пи, двое — им самим. Цао Пи, видимо, и положил начало традиции заменять «фигурой умолчания» рассказ о жертвах политических и религиозных гонений.

У Цао Пи наблюдается смешение конфуцианских положений с даосскими, у Лу Цзи — бóльшая целостность в эстетическом переосмыслении древней даосской мысли. Ода Лу Цзи посвящена новой теме — поэтическому таланту. В ней нет ни поучения, ни нормы для суждения о даровании поэта. Лу Цзи говорит о необходимости меры, прибегая, как и ранние даосы,

к отрицанию «излишеств» («излишних длиннот»). Он понимает меру и как пропорциональность («проверь авангард с арьергардом... определи то, что выбросить надо, и то, что оставить, по самой ворсинке и усику колоса»). Соотнесение творчества с природой показывает, что меру он трактует как категорию объективную. С ней связано у Лу Цзи и прекрасное, например когда он отрицает «красивость» (или «расточительность») в словах. Красота у Лу Цзи также объективна. Она — достоинство и природы, и художественного произведения (он «ценит высоко искусство идею сообщать, ценит красоту в порядке словесном», ибо в «природе [вещах] много прекрасного»), «Прекрасное» у Лу Цзи противопоставлено «безобразному».

Литературные формы у Лу Цзи отличаются от приведенных Цао Пи не только числом (десять). «Доклад государю» с первого места он переносит на предпоследнее, а «стихотворения и оды» с последнего места — на первое. Так, в иерархии жанров у Лу Цзи главными становятся художественные произведения.

Основной у Лу Цзи кажется работа со словом, которое приходится поддевать «на крючок словно рыбу» или «птицу за шнур, что привязан к стреле». Он считает, что «трудность не в познании, а в умении», и опасается того, что «произведение не передаст мысли». Но он не раз указывает, что именно природа (вещи) — образец для творчества: говорит, что «рубят топорище, держа топор»; требует, чтобы «подражание не отличалось от оригинала»; критикует тех поэтов, которые «оставят без внимания правду вещей», и сам боится того, что его «мысли не ответят природе вещей». Этот «ответ» вместе с другими терминами позволяет говорить о том, что Лу Цзи дает эстетическое переосмысление даосской теории познания: изучения природы как ее отражения, а создания вещей — как подражания ей. Причем из «подражания» Лу Цзи исключает «древние образцы» — момент, общий у него с Чжуанцзы. Как у Чжуанцзы главное — открытие нового и в познании («познание начинается лишь после того, как... познают непознанное»), и в слове («речи всегда новые, как [вино] из чарки»), так и для Лу Цзи — стремление создавать «с каждым днем новое», то, что «еще не раскрывалось никогда».

По существу, внимание Лу Цзи отдано процессу творчества. Поэт кажется у него создателем не художественного

слова, а самой Вселенной, — и огромного неизмеримого в ней, и скрытого малого («Накрою и небо, и землю, упрячу внутри осязаемых форм; и все мириады созданий преломлю о конец своей кисти»). Но аналогии с «танцовщицей», «певицей» и, наконец, «колесником» («Чжуанцзы») говорят, что поэт — явление не исключительное, ибо то же «необъяснимое» творческое начало свойственно мастерам других областей искусства. Зная, что созидание — состояние не постоянное, Лу Цзи образно пытается передать творческий акт как вдохновение, похожее на наитие. Сначала поэт «в покое... наблюдает... следит...». Когда же «это начинается», он «взор свой убирает... слух отвращает» и только «сущностью своею несется за восемь полюсов, сердцем (разумом) блуждает за тысячи сажен, за десятки их тысяч». Но проникновение в любое пространство и время, образы и словарь, предпочтение, отданное природе, означают, что Лу Цзи совмещает процесс созидания с художественным познанием мира, понимая его так же, как и даосы процесс высшего познания, рационального обобщения. Причем художественное познание у Лу Цзи соединяется с таким же представлением о безграничных возможностях человеческого разума, как и при научном познании у даосов («Чжуанцзы»). Гиперболические образы Лу Цзи — это гимн поэтическому таланту. В своей попытке объяснить природу художественного творчества Лу Цзи частично выполнил то, что много ранее — Аристотель, который считал, что «процесс создания художественных произведений, а также их восприятие... суть интеллектуальные акты», и подчеркивал «связь творческого акта с познавательной деятельностью человека».

В своей «Оде» Лу Цзи уже отмечает такую особенность стихосложения, как «чередование тонов», уподобляя этот прием смене «пяти красок». Развернутую же работу с учетом четырех тонов создает на рубеже V—VI вв. Шэнь Юэ в первом опыте словаря рифм. В стихосложении он выявляет, по существу, метрическую систему. В ней, по определению Е. Д. Поливанова, «чередование тонов», на самом деле — «категорий тонов», есть просто чередование долгого и краткого слогов... и китайское стихосложение, таким образом, становится рядом с древнеиндийским, греческим, персидским...». Чжун Жун (V—VI вв.) посвятил свой трактат только новой форме стиха — пятисложной строке. Для такого выделения современной

поэзии он использовал наименование *ши*, общее для стихотворений и древних песен, «освятив» их канонической «Книгой песен» с «Большим предисловием». При этом он перенес на новые произведения способность древних «растрогать Небо и Землю, богов и души предков», а также классификацию «искусств» — аллегорию, сравнение и прямое повествование. Важность отделения поэзии от остальной словесности видна у Чжун Жуна и в привлечении им более ста поэтов, создававших пятисложные строки со II в. до н. э., и в смелом сопоставлении (по существу, противопоставлении) поэта и мудреца: значение Цао Чжи в «художественных произведениях» он «уподоблял» значению Конфуция в области «норм поведения человека».

В конкретных характеристиках Чжун Жун вводит некоторый историзм: располагает поэтов внутри главы «по преемственности поколений», отмечает влияние на каждого поэта его предшественников. Так, «истоки» творчества Лу Цзи он находит в поэзии Цао Чжи, а «истоки» Цао Чжи — в «Нравах царств» (теперь известно, что наибольшее влияние на последнего оказала современная ему народная песня). Поскольку же от многих названных в трактате авторов почти ничего не сохранилось, нельзя проверить, насколько субъективны в нем другие оценки.

Чжун Жун, как и Лу Цзи, включает в поэзию описание «чувств», «вещей», нередко прибегает к критериям «прекрасное», «новое», добавляет и «наслаждение» при восприятии произведения. Но отмечая, что в «Оде» Лу Цзи и других поэтиках «не выявляются лучшие и худшие», Чжун Жун сближается с Цао Пи. Заимствуя у него отличие «легкого, чистого» от «мутного, тяжелого» («воздуха» или «духа»), Чжун Жун идет еще дальше. Он делит поэтов на три ранга — «высший, средний, низший», по аналогии с «девятью рангами» конфуцианской иерархии, а в оценках оперирует сравнениями. Так, «Цао Чжи в литературе» у него «подобен... дракону и фениксу» в царстве природы, «Ван Цань... превосходит Цао Пи, а до Цао Чжи (ему) не достать». Прибегает он и к настоящей «табели о рангах»: «Если бы в школе Конфуция занимались стихами, то Лу Цзи с Чжан Се пришлось бы довольствоваться галереей, Лю Чжэнь вошел бы в зал, и (только) Цао Чжи — во внутренние покои». Чжун Жун вводит даже главного — «высокоодаренного» поэта и

двух «второстепенных» наподобие императора с советниками. Таковы для своих эпох Цао Чжи и Лу Цзи, хотя оба они вместе со своими помощниками называются «венцом в пятисложном стихе». В оценках Чжун Жуна просматривается официальная точка зрения: Кун Жун изъят, а Цзи Кан с Тао Юаньмином отнесен к величинам второстепенным. Явная несостоятельность попытки принизить последних выявлена В. М. Алексеевым на примере Тао Юаньмина в переводе этой оценки: «Тао Цянь... форма его стиха кратка и спокойна... нет особо выдающихся выражений. Искренняя мысль его — древняя воистину... Его вдохновенье требует стиля грубовато-искреннего и прямого. Однако, когда мы доходим до его стихов... “Рад я! Пьянею весенним вином. Вечереет... На небе ни облачка...”, то (невольно спрашиваем себя): неужели же культивированное изящество, пышные красоты, чистота и прелесть таких фраз есть всегонавсего речь человека полей? — Это патриарх всех поэтов, когда-либо уходивших от мира».

Такая оценка противоречила признанию поэта второстепенным, которое было, возможно, вынужденным. Для Чжун Жуна, находившегося на государственной службе, принижение «крамольника» (особенно за его цикл «За вином»), видимо, явилось свидетельством собственной благонадежности — критерий, который следует учитывать при изучении этого основателя нормативной поэтики.

Наиболее обобщающим для художественной практики своего времени явился трактат Лю Се (50 глав), который поставил многие проблемы, начиная с вопроса о природе художественного творчества и его истории.

Синкретичность понятия *вэнь* (от узора на панцире черепахи, на шкуре тигра, от рисунка птичьих следов и форм — от головастиков до небесных тел в естественном мире; от татуировки и иероглифа-изображения, связного текста и письменности, литературы в широком смысле слова и вплоть до художественного произведения в деятельности человека) позволила автору представить образ как свойство самой природы, а следовательно, и человека как ее части. Творчество — это «подражание образам» естественного мира. Это вэнь Лю Се связал с даосским представлением о мироздании (оно «родилось вместе с небом и землей»); включил в него цвет («красное, желтое...»), форму («круглое, квадратное...»), звук («ручья,

камня...»). «Лучшее», что сформировалось «из пяти первоэлементов», — это человек, который «одарен разумом», а поэтому столь же «естественно» у него «с появлением мысли установилось слово, а с установлением слова появилось письмо». Это «слово» и «письмо» Лю Се сразу переводит из общефилософского плана в эстетический. Поскольку «вся тьма вещей в растительном и животном царствах» и без «мастера рисования» или «тканья парчи» обладала «украшением» — обилием красок и разнообразием форм, то они же «естественно» породили «прекрасное слово» и у человека.

Лю Се соединяет развитие творчества с развитием письменности, начиная от чудесного явления героям мифов «знаков на драконе», «на черепахе» и кончая легендой о Конфуции, «отлившем» все в «Шести канонах». Представление об истории как о процессе развития сопровождается традиционным изложением самой «истории», а обращение к Конфуцию представляется как «освящение» его именем собственной концепции Лю Се, основанной на даосских положениях. Признание «естественности» всех процессов, преимущественное внимание к природе, «подражание» ей человека и, наконец, вера в беспредельные возможности человеческого разума — «Жизнь ограничена, только знания неограниченны» (ср. «Чжуанцзы») — доказывают, что эстетическая концепция Лю Се в значительной мере строится на материалистических теоретико-познавательных предпосылках. Даосские взгляды Лю Се подтверждаются и его антиконфуцианскими тезисами, например в признании Конфуция учеником Лаоцзы, защите с художественных позиций (за «обилие событий... богатство речи») параллельных каноническим книгам апокрифов, вопреки их осуждению и запрещению. И все же в ряде случаев у Лю Се соединяются эти антагонистические направления. Причина здесь в том, что за конфуцианство принималось любое обращение к памятникам общенародного творчества, монополизированным этой религией. Другая причина, выявленная В. М. Алексеевым при анализе поэтики IX—X вв., это «двойственность мировоззрения: конфуцианского — для ярлыка ортодоксальности, даосского — для внутреннего идеала и искания». Даосские убеждения, следовательно, уже Лю Се приходилось прикрывать конфуцианской фразеологией.

Такие же особенности авторской позиции наблюдаются и в других вопросах поэтики, интересующих Лю Се. Он не отрицает учительной роли литературы, принятой конфуцианцами, но уже в названии своего труда — «Литературная мысль и ваяние дракона» — ставит рядом с «мыслью» (содержанием) мастерство ее словесного выражения («ваяния»). Стремление к прекрасному он доводит до признания единства формы и содержания — необходимости и «большой мысли и прекрасной формы». Для этого Лю Се вводит новые термины — «костяк и ветер», понимая под «ветром» «и мысль, и воздух», а под костяком — «правильное соединение слов». Он поясняет эти термины сравнением с птицами, противопоставляя «поющего феникса» почти не летающему фазану с его «красивым оперением» и серому орлу, который «взмывает в небеса». Как у феникса, так и в художественном произведении должны сочетаться «изящество красок и высота полета». В этом сравнении также выступает единство формы и содержания в эстетической концепции Лю Се.

В главах «О вдохновении», «О талантах» Лю Се развивает, почти повторяя, мысли Лу Цзи, но творческий акт у него теряет свою таинственность («необъяснимое»). В нем более отчетливо выражен познавательный процесс: восприятие «вещей слухом и зрением... накопление знаний... для обогащения таланта... покой и сосредоточенность». Полет творческой фантазии (когда «мысль касается прежних тысячелетий», «взгляд охватывает десятки тысяч *ли*») и способность претворить ее в слове становятся более понятными при сравнении с трудом не только колесника, но и повара («Чжуанцзы»), мастерство которого обусловлено знанием анатомии и огромным опытом. Помимо творчества Лю Се рассматривает и восприятие художественного произведения («О ценителе»). Он подвергает острейшей критике «уважение к древности и пренебрежение современностью», позволяющие *a priori* отрицать все новое. Эта конфуцианская привычка, вместе с установленным Цао Пи презрением литераторов друг к другу, приводит Лю Се к выводу о том, что талант слушателя-читателя встречается «раз в тысячу лет». Лю Се требует от ценителя (критика) широкого кругозора, многих знаний, способности откинуть предвзятость (в числе его условий — умение понимать и ортодоксальное и неортодоксальное) для того, чтобы вынести

эстетическое суждение, точное — «справедливое как весы», и мудрое — «отражение словно в зеркале». Восприятие Лю Се рисует как познавательную деятельность с процессом, обратным созидательному. У поэта сначала «возникает чувство», затем «изливается речь», у читателя же «чувство появляется, когда раскрывается написанное». Умение проникнуть в авторский замысел — это способность «проследить вслед за волной ее истоки», когда «даже скрытое станет явным». Примером такого редкого таланта Лю Се приводит ценителя музыки Чжун Цзыци («Лецзы»). В трактовке наслаждения здесь Лю Се близок к Ян Чжу, «естественное наслаждение» у которого возникает из реальных потребностей (пищи, одежды), включает искусство («музыку») и деятельность разума («мысль»).

В оценке талантов Лю Се следует не за Чжун Жуном, а за Цао Пи, отмечая склонность каждого автора к какой-либо форме. Он пишет, например, что «у Кун Жуна огромная энергия в создании прозы», а «у Ни Хэна острая мысль в поэтических произведениях». Кроме того, Лю Се отделяет таланты «медлительные» от мастеров экспромта.

В классификации произведений литературы Лю Се также делает новый шаг: делит их на поэтические — «рифмованные» и прозаические — «нерифмованные», прослеживая это различие при изучении отдельных форм. Лю Се утверждает, что «нельзя пренебрегать даже загадками и анекдотами» (которые отвергал Конфуций), несмотря на их грубость, если только они не служат «пустому фарсу и шутовству». В том же плане Лю Се рассматривает малую прозу-повестушку (*сяошо*). Следовательно, он принимает и «плебейскую прозу», которую противопоставляли «высокой поэзии» и изгоняли из литературы.

Рассматривая стихосложение с его музыкальной стороны, Лю Се определяет рифму как созвучие, а также ритм и категории тонов. Так, возможно, независимо от Шэнь Юэ, он подтверждает существование метрической системы стихосложения.

Художественные приемы Лю Се представляет как развитие «трех» из «шести искусств» «Большого предисловия». Рассматривая более детально тропы и фигуры, он называет их «украшенной речью», требует разнообразия, но и предупреждает против излишеств. Не развивая понятия аллегории, Лю Се оставляет за ней комментарий к «Книге песен» с обычным

конфуцианским морализаторством; метафору рассматривает как украшение и ее употребление считает заслугой. Стилистической симметрии он не отличает от параллели, в которой объектами сопоставлений у него становятся герои мифов и легенд, называемые им «историческими». Опыт Лю Се основывается уже на так называемой ученой поэзии, проявлении эрудиции автора, указывая на переход к изощренности формы в литературе.

Сравнение, которое в «Книге песен» в ряде случаев восходило к параллелизму народной песни, приобретает иной характер в авторской поэзии. Сравнения Лю Се делит по признакам внешним — зрительному образу, и внутренним — касаясь сущности сравниваемых объектов. Он различает фигуры, построенные на сравнении материальных объектов с отвлеченными понятиями и наоборот (например, в оде Цзя И: «Беда и счастье — ком тугой, веревка свитая в клубок»). Так, наряду с излишней дробностью классификации у Лю Се заметно стремление проникнуть в глубь изучаемых явлений.

Выделяя многие формы и жанры, Лю Се рассматривает их в развитии, находя их истоки в канонических книгах: жанры, связанные с отправлением ритуала (плач, эпитафия и др.), вышли из «Книги обрядов»; писания делового обихода (указ, доклад) — из «Книги преданий»; хроника, жизнеописание, клятва — из летописи «Вёсна и осени»; жанры литературные (песня, эпическая поэзия, гимн, славословие) — из «Книги песен». Здесь, как и в других случаях, Лю Се рассматривает канонические книги не столько с этической стороны — как «древние поучения», сколько с эстетической — это «сокровищница литературных произведений... предок всех слов». Изучая каждую форму речи или жанр в отдельности, Лю Се прослеживает, например, развитие прямого повествования до самостоятельного жанра — оды. Ее формированию способствовало творчество Цюй Юаня и Сун Юя, который ввел оду в название произведения. Так ода, развившись из художественного приема, «расцвела и образовала огромное царство». Рассматривая такую форму, как молитвословие, Лю Се ставил ударение, напротив, на ее вырождении. С одной стороны, к молитве стали добавляться не свойственные ей «цветистые слова», «хвалы», которые Лю Се квалифицировал как «лесть», с другой — цель произведения обратилась в свою противопо-

ложность. Примером этого явился обряд «царского покаяния». Его основатель — мифический Испытующий — «молился в траурной колеснице», готовясь во искупление своей вины взойти на костер, и «на тьму ладов обвинял самого себя» в страшной засухе, длившейся целых семь лег. А позже обряд «извратили»: «великие конфуцианцы» и «маги» стали устраивать «тайные моления», при которых обвинение с высших «переносилось на низших», что привело к «отточенной брани» в более поздних «проклятиях». Так, всенародное царское покаяние превратилось в анафему подданным. Другие жанры Лю Се рассматривал примерно по той же схеме: от источника к расцвету и упадку, внося и в изучение форм даосскую концепцию развития явлений на протяжении истории.

Под влиянием этих работ по поэтике появились две крупные антологии, созданные при участии царевичей-меценатов — Сяо Туна (501—531) и Сяо Гана (503—551). Первый покровительствовал Лю Се и сам составил «Изборник литературы», второй — известный комментатор «Чжуанцзы» — поручил составить сборник поэту Сюй Лину. В эту книгу — «Новые песни на Нефритовой террасе» — вошли стихотворения многих авторов и народные песни, среди них — «Разлетелись павлины на юг, на восток». Во введении к сборнику отразилось стремление Сюй Лина к «новому», «прекрасному», его «наслаждение чтением».

Сяо Тун включил в свой «Изборник» только авторские произведения, не опуская и «крамольных», ввел расположение по жанровому признаку. Художественным произведениям он отвел 33 главы из 60. Практически отделив произведения «изящной словесности» от этических, философских, исторических, он подчеркнул необходимость этого во введении. Воздав хвалу «книгам Отца Конфуция», он их отвел, якобы считая невозможным их «урезывать», исключил летописи, труды Лаоцзы и других философов оттого, что для них «главное в обосновании мысли, а не в искусной форме». Выдвигая свой принцип отбора только художественных произведений — тех, что «глубоки по мысли» и «стремятся к словесной утонченности», он, как и Лю Се, требовал единства формы и содержания. Для этих антологий, как и для поэтик, следовательно, характерна эстетика даосского направления, развивавшаяся с V в. и в трактатах о живописи.

Клерикальная литература

Клерикальная литература возникает и развивается как литература конфуцианская, даосская и буддийская. Последняя подразделяется на переводную и местную. Между ними наблюдается и сближение, и взаимоисключения. В востоковедении встречается утверждение о том, что Китай — страна веротерпимости. Об этом свидетельствует иконография: изображение «всех трех патронов — Конфуция, Будды и Лаоцзы — в едином контуре» в даосских и буддийских, но не конфуцианских храмах. О том же говорит и магия: на амулетах, в одних и тех же заклинательных формулах как «смирители дьяволов», «ограждающие от наваждений», наряду с оберегами — тиграми и драконами — выступают Будда с его китайским адептом Пу Анем; Лаоцзы с даосским патриархом Чжан Даолином; Цзян Тайгун — конфуцианский «праведный» советник царя Прекрасного, со знаменитым патроном всех провалившихся на экзамене, чудовищем в «платье ученого» Чжун Куем. Но такое примирение религий достигается лишь в проповеднической практике, для воздействия на суеверную массу. По существу же, между ними идет постоянная борьба, принимая форму спора о приоритете — об утверждении своего первородства. Даосы считают, что Будда — одно из перерождений Лаоцзы; буддисты, напротив, заявляют, что Лаоцзы — одно из перевоплощений Будды. Конфуцианцы отвергают буддизм как «чужую» религию и стремятся доказать, что даосские памятники являются подделками, а основатели даосизма — лицами не историческими, а вымышленными. Эти приемы сводятся к отрицанию «древности» школы противника как ее исторической достоверности. По существу же, в китайских религиях, как и в религиях других стран, утверждение собственной ортодоксальности, а вместе с нею и «ложности» остальных учений не требует доказательств. Оно подкрепляется единственным аргументом — убеждением в непогрешимости собственного учения.

Однако при ряде общих черт между этими религиями на протяжении почти всей истории сохранялось существенное различие: конфуцианство оставалось господствующей религией, а две другие находились на положении ереси. Даже личная склонность кого-либо из императоров к буддизму или даосизму выражалась лишь в материальной поддержке

храмов, изданий канонов, литературы, но не влекла за собой отмены ни экзаменационной системы, ни конфуцианской догмы как государственной идеологии. Отсутствие привилегий в какой-то мере способствовало развитию этих религий. В буддизме, например, довольно свободно появлялись новые секты, у даосов — новые школы (астрологов, алхимиков и пр.). Возможность подобных вольностей была исключена для конфуцианства как религии привилегированных. Между «отцами» этой церкви шла постоянная борьба за власть — за признание своих взглядов ортодоксальными. Она сопровождалась вынесением приговоров всем «лжеучениям» — даосизму и буддизму в первую очередь, и инакомыслящим в собственных рядах. Так, после составления «Пятикнижия» остались фрагменты, также приписывавшиеся Конфуцию. Книги из них, параллельные каждому памятнику, еще в I в. были признаны апокрифами («ложными»), в V в. подверглись запрещению, а в VI в. — сожжению. Но и вокруг сводов, ставших каноническими, продолжалась работа, которая привела к огромному росту комментаторской литературы. Эти толкования мелким почерком (позднее — мелким шрифтом) окружали не только каждый раздел, каждую фразу, но зачастую и отдельное слово текста. Комментаторы старались «пролить свет» на любое неясно записанное или ставшее непонятным выражение, пытались примирить все противоречия, переосмысляя при этом на средневековый лад памятники, отражавшие жизнь в древнем обществе. В этих кропотливых замечаниях — «писаниях о писаниях» — проходила и борьба мнений, и развитие конфуцианской догмы, но они — достояние истории религии. Лишь такие значительные изменения в догме господствующей церкви, как «обновление конфуцианства» в XI—XIII вв., вызвали необходимость их освещения в истории литературы.

Характерные для клерикальной литературы особенности можно проследить на произведениях в прозаической и стихотворной формах, посвященных наиболее идеальному из всех героев — Конфуцию. Представление о таких славословиях в храме Первоучителя дают переводы В. М. Алексеева. Среди них — предельно-лапидарное, видимо одно из ранних, восхваление, которое состоит из простого повторения высокочтимого имени: «Кун-цзы, Кун-цзы! Велик Кун-цзы!..». Значительно более сложным на вид является повторение, но не

имени, а кратких хвалебных характеристик (в прозе): «Прежде всех прозревший, прежде всех уразумевший... Высшее постижение, высшее совершенство...» Еще более сложным предстает произведение с усилившейся эмоциональностью, нагромождением преувеличенных похвал:

Небо родило Мудрого Куна,
Дало ему стать Совершенным,
Мудрый с рожденья, он действовал верно,
В принципе, в долге прямом неуклонно...

За этой тавтологией скрывается лишь скудость содержания, хотя поэт XI в. и прибегает к приему самоуничижения, чтобы подчеркнуть величие таких деяний.

Все указанные выше приемы представлены и в надписи, начертанной по приказу самого императора в XV в. От первого лица — монарха — в ней славился «Путь Истины, от Куна Мудрого идущий». Без него «нельзя пробыть и дня», ибо тогда «разные ереси всюду возникнут, толки кривые бесчинно восстанут». С ним же «ровною линией встанут устои и принципы жизни, светлою ясностью будут порядок, законы людей...»; даже во всей многообразной природе «каждое творенье обретет извечно предуказанное место». Такова обычная схема идеального управления государством. В ней ничто не доказывается, все только утверждается. Истина одна — она благо, все остальное — ложь. Истинность Пути подтверждается его древностью: он «заключен в преемственном каноне...», идет от первопредков (мифических царей), государей всех династий, которые, сменяясь «хоть десятком поколений», основывали на нем «свое благосостояние».

Еще более пышно представляет император своих непосредственных предшественников: «Все Предки Нынешней Династии Моей с особенным раченьем и вниманьем здесь строили училища во храме...» Их заслуга (о свержении монгольского ига умалчивается) — полное восстановление культа Конфуция; «начиная от столицы и даже вплоть до мелких городов, нет места в Поднебесной нашей, где б не было служенья Куну...» За этим абзацем следует перечисление предков, которые совершают то же самое, что и царствующий монарх: «А Я в тот самый день, когда преемствовал на троне предков, явился лично в Школу Высшего Ученья и иерействовал в служении Кун-цзы...» В сообщении о себе самом автор «из скром-

ности» избегает величания, но воспевание его предшественников (например, «как только Предок Наш, Высокий Августейший Повелитель, взошел на царский трон...») придает парадное великолепие и новому царствованию. Вся пышность этого торжества, перечисление имен и титулов призваны подчеркнуть роль императора — верховного жреца, святость его «обращенья к Духу», а главное — провозглашение им эры всеобщего мира и благоденствия (включая «все мириады тварей»), благодаря принесению жертв в храме Конфуция, ибо «Искусство длительного мира и устроенья государственного — здесь!».

В этом многословии можно разглядеть немногие факты: заботу каждой династии об «украшении храма», известие об освящении вступающего на трон монарха — обряде, близком по своему значению христианской коронации; обращение к Конфуцию династии Мин, основатель которой (в тексте «Предок Наш...») был странствующим буддийским монахом, пришел к власти в результате восстания, организованного сектой «Белый лотос» с участием манихеев и даосов, и считался покровителем даосизма. Все остальное — риторические украшения.

Такие надписи исполнялись по заказу, к «торжественным» дням. Для них требовалось не вдохновение, а соответствие «древним образцам»— трафаретам, поэтому они не обогащали ни прозу, ни поэзию. Подобные панегирики — целый «лес стелл», вместе с благодарственными молебствиями монархов неопровержимо свидетельствовали о том, что конфуцианская церковь верно и преданно служила престолу.

Новым жанром, повлиявшим на развитие литературы, явились своеобразные «жития святых». В них уже сказалось приспособление к задачам идеологического закрепления власти в империи, соответственно установленной конфуцианской церковью иерархии: старший в каждом роде — глава отдельного культа предков; Сын Неба — император, глава общекитайского культа Неба и Земли, а также культа привилегированного сословия — Конфуция. Согласно ступеням этой иерархической лестницы и стали вырабатываться критерии для всех поступков — государственных и семейно-бытовых. Добродетель «сыновняя почтительность» означала беспрекословное подчинение главе рода; добродетель «верность высшему» — неукоснительное несение службы, обязанностей, связан-

ных с дворянскими привилегиями (посещение богослужения Конфуцию, сдача очередных экзаменов, занятие должности и т. п.). На тождестве добродетелей «почтительного сына» и «подданного», «отца» и «государя» строился конфуцианский идеал государства, в котором отношения между правителем и народом равнялись отношению между отцом и сыновьями, а воспитание послушных сыновей представляло основную нравственную, религиозную, а следовательно, и политическую задачу. Поэтому особое внимание стало уделяться канону «О сыновнем благочестии», состоявшему из бесед Конфуция со своим учеником. Этот канон также был окружен легендами. Рассказывали, как прятали его во время «сожжения книг», как нашли его вариант в стене дома Конфуция, как он снова неоднократно терялся и восстанавливался. Вопреки всем сомнениям в его подлинности памятник почитался и число его толкователей возрастало. Параллельно ему стали возникать жизнеописания «благочестивых сыновей», которым надлежало «освятить эту заповедь древностью».

Один из таких сводов — «Жизнеописания благочестивых сыновей» (сост. ок. IV—V вв. н. э.) — показывает, что отбор мифов и легенд дает больше материала для понимания процесса переосмысления идеальных «праведных царей» и «мудрецов» древности, чем для доказательства именно этой добродетели. Испытующий (Тан), например, прославляется не за свою победу над страшной засухой, а за самоотверженное соблюдение траура по отцу. Хвала Молодому Дракону (Юю) воздается не за укрощение потопа, а за неукоснительное принесение жертв. Панегирик Конфуцию поется не за дела, а за речи об этой добродетели его самого и его учеников. Благодарным материалом в свете этих заповедей оказывается лишь миф об Ограждающем (Шуне) — о его горькой сиротской доле.

Ограждающий с детства терпит побои и другие мучения от злой мачехи, сводного брата, а по их наветам — и от родного отца, но остается неизменно почтительным к своим недругам, послушным сыном. Более серьезным угрозам подвергается жизнь героя после его выдвижения в соправители и женитьбы на двух дочерях правителя: Ограждающего пытаются сжечь в амбаре, но он улетает в птичьей одежде, которой предусмотрительно его снабдили жены; Ограждающего собираются засыпать в колодце, но он выбирается из-под земли в одежде

дракона, данной ему также женами. Но в конце концов вся его семья чистосердечно раскаивается в содеянных злодействах, и даже младший брат, получив от старшего землю и титул, становится добрым человеком.

Так создавался новый образ идеального правителя, который побеждал злые силы самоотверженностью и долготерпением, так создавались образы верных жен — помощниц страстотерпца. Они преданы ему и в последующей мирной жизни, и во время кончины: оплакав мужа кровавыми слезами, они утопились и стали богинями реки Сян. Жены-спасительницы придали законченный вид «житию Ограждающего», введя в него необходимые для религии элементы: чудо избавления и мученический венец. Выполнением «подвига смерти» они заслужили «ангельский чин». Поэтому их «биографии» положили начало новому своду — «Жизнеописаниям праведниц».

Другую разновидность составляют даосские жития исторических деятелей. В своей общей схеме они следуют жизнеописанию в «Исторических записках» Сыма Цяня или в последующих династийных историях. Таково житие князя Лю Аня — философа и поэта, титулом которого названо крупнейшее философское сочинение II в. до н. э. «Хуайнаньцзы».

Житие начинается с биографических сведений. В нем рассказывается о том, что хуайнаньский князь был внуком основателя династии Хань, что его отец, считая себя оскорбленным ссылкой, обрек себя на голодную смерть, а земли его были разделены между сыновьями; о том, каким уважением пользовался Лю Ань при дворе следующего императора — Воинственного; о том, что князь был обвинен в заговоре и покончил с собой. Все это известно и из «Исторических записок» Сыма Цяня и «Истории ранних Ханей» Бань Гу. Сходны и начальные характеристики. Следуя за историографами, автор жития подчеркивает равнодушие Лю Аня к светским развлечениям, его склонность к ученым занятиям; с уважением говорит о незаурядных литературных способностях Лю Аня, его эрудиции; перечисляет названия произведений, составление или сочинение которых ему приписывается. В своей исторической части, таким образом, житие придерживается жизнеописания, если не считать одного существенного момента — заговора. Сыма Цянь, а вслед за ним и Бань Гу, рассказывают, что причиной заговора послужила забота о том, кто будет царство-

вать после Воинственного, у которого не было наследника. Лю Ань, в сердце которого жила память о трагической смерти отца, погубленного ханьскими правителями, легко откликнулся на льстивые речи придворных: кому как не ему, внуку основателя династии, занимать престол. Лю Ань оправдывал себя тем, что сумел бы предупредить возникновение распрей среди князей. Не случайно появившаяся комета предвещала великую бойню.

Якобы с целью предотвратить смуту Лю Ань и начал подготовку к осуществлению своих планов. Но о заговоре стало известно при дворе, и император, приняв меры предосторожности, послал гонца с приказом взять князя. При этой вести Лю Ань покончил с собой.

Автор жития одним махом разделывается со всей этой историей, уличающей житийного героя в земных страстях. Тема заговора остается лишь в форме навета. Лю Ань не организовывал заговора. Он был по недоброжелательству двух придворных оклеветан перед императором и обвинен ложно. Более того, это событие толкуется здесь как небесное знамение: «Без него время шло бы и (князь) не смог бы покинуть мир». И самоубийство князя — лишь ложная версия. На самом деле Лю Ань, приняв эликсир бессмертия, «среди бела дня вознесся на небо», а на том камне в горах, где ступала его нога, до сих пор видны следы. «Ханьская история, — говорится в житии, — скрыла это, она не рассказала о том, что Ань достиг пути святых, боясь, что будущие поколения... последуют за его учением. Поэтому (там) и говорится, что Ань совершил преступление и покончил с собой». Для большей достоверности в житии добавляется, что остатки эликсира из сосуда, брошенного во дворе, достались курам и собакам, которые также вознеслись на небо. «Поэтому-то с небес и доносится петушиный крик, а с облаков — собачий лай». Так устраняет житие из биографии своего героя порочащие его обстоятельства. Все сказанное выше — только вводная и заключительная его часть. Основной для жития рассказ, вклинившись, как бы разрывает канву жизнеописания. Причем схема жития подключается к вводной части совершенно механически.

Однажды к воротам Лю Аня подходят восемь старцев, которые после переговоров с привратниками, для убеждения неверующих, превращаются у них на глазах в восемь подрост-

ков. Из доклада Лю Ань тут же понимает, что его посетил учитель, и обращается к нему со следующими словами: «(Я) Ань, обладая заурядными способностями, с малых лет почитал учение [Лаоцзы]. Опутанный цепями мирских дел, тонул в волнах бренного бытия. Не умея отринуть путы, взял котомку с книгами (и удалился) в леса и горы. Помышляя о просветлении духа, днем и ночью терпел голод и жажду. Омывал лицо и тело в болотной мути. Дух мой успокоился, страсти улеглись». Все это контаминируется с вводной частью жития в полном пренебрежении к только что сообщенным фактам — о близости Лю Аня ко двору, его частых посещениях императорских аудиенций, обмене посланиями с императором. Это противоречие нимало не смущает автора, не делающего никаких попыток его объяснить.

Далее Ань просит учителя наставить его в учении, которое дало бы ему, «жалкой бабочке, крылья лебедя, чтобы воспарить в небеса». На это учитель отвечает: «Не знаю, что именно хотел бы князь. Я могу, не вставая с места, догонять ветер и дождь; а поднявшись на ноги — достигать облаков; проведя черту по земле... превратить горсть земли в горный пик.

Я могу... заткнуть глубокий источник, схватить и связать тигра и барса; вызывать драконов, повелевать духами. Я могу умножать свой облик, изменять вид. Сижу — (как будто) существую, встал — (как будто) умер. (Я могу) скрыть шесть армий, белый день превратить в ночь; могу летать на облаке и ступать по пустоте, пересекать моря, ходить по волнам... Я могу входить в огонь и не гореть, ступать по воде и не промокать. Ни меч, ни стрела меня не поранят...» Этот перечень составляет необходимый набор чудес, постоянно встречающихся в даосских житиях.

Затем Лю Ань под руководством учителя упражняется во всех этих искусствах, а когда достигает полного совершенства, то учитель открывает ему секрет приготовления эликсира бессмертия. После изготовления эликсира и разразилась уже известная история с заговором.

Таким образом, даосская житийная литература складывалась отчасти на исторической основе. Она восприняла созданную историографами форму жизнеописания, но подчинила рассказ о жизни и деятельности отдельного человека собственной цели. Утверждая свой идеал героя, авторы житий не боя-

лись пойти и против свидетельств летописи там, где это казалось необходимым. Кроме того, историческое лицо оказывалось наделенным чертами фольклорного героя — мифического, легендарного или сказочного. Даосская агиография образовалась как сплав народной и летописной традиций.

Распространение буддийской литературы относится к первым векам нашей эры. История проникновения буддизма в Китай окутана легендами, среди которых наибольшей популярностью пользуется версия о «золотом сне». Император «во сне видел золотого человека, высокого роста, с лучистым сиянием на голове». Толкователи снов объявили, что это — Будда. Тогда император якобы отправил в Индию посольство, которое привезло статую Будды и санскритские тексты. Согласно этой версии, временем проникновения буддизма в Китай считается I в. н. э. Другие приверженцы буддизма склонны относить его к еще более ранним временам. Однако бесспорным историческим свидетельством считается постройка в Китае первых буддийских храмов в конце II — начале III в.

Новая религия с трудом укоренялась на китайской почве, не раз подвергалась гонениям со стороны государства. Приспосабливаясь к китайской почве, буддизм проявил исключительную гибкость, терпимо относился и к «китаизации» своих святых. Так, имя бодхисаттвы Авалокитешвары было переведено на китайский язык, а сам его культ слился с китайским культом «Великой матери» — «заступницы и чадоподательницы». В результате Авалокитешвара превратился в женское божество — богиню милосердия Гуаньинь, чрезвычайно популярную в китайском буддийском пантеоне. Не возражал буддизм и против введения в свой пантеон различных китайских божеств и переименования их в буддийских бодхисаттв.

Осваивая новую языковую среду, переводчики буддийской литературы заимствовали словарь из даосских канонов. Ранние переводы были выполнены индийскими и среднеазиатскими миссионерами, которыми, как и еврейскими учеными при переводе Библии на греческий язык, двигала вера в мировое значение своей религии. Переводчики (например, Кумараджива, IV в.) и паломники (Фасянь, IV—V вв. и др.), подвиг которых состоял в распространении учения, почитались как святые.

В начале переводчики были озабочены лишь тем, чтобы растолковать смысл, и такие «переводы» походили, по выра-

жению Кумарадживы, на «разжеванную кашу». Вскоре стало ясно, что проповедь должна быть более конкретной и красочной. Задача состояла в том, чтобы донести до китайского читателя те произведения, которые вобрали в себя достижения индийского фольклора и стояли на высоком художественном уровне. Иллюстрацией этой тенденции — соединить нравоучение с занимательностью — может послужить небольшая притча-новелла, переведенная в конце III в.

«Когда-то давно, — рассказывает притча, — жил царь и выбрал он себе в помощники мудрого человека... (однако) пожелал его испытать, для чего возвел на него тяжкое обвинение». Затем царь повелел сановникам наполнить маслом нищенскую чашу до краев, а тому человеку приказал пронести эту чашу через весь город. Но если он прольет хоть каплю масла из чаши, ему отрубят голову без объяснений.

И вот этот человек несет свою чашу, сосредоточив на ней все свое внимание. А вокруг него происходят страшные вещи. Вначале его пугает просто уличная толпа — пешеходы, повозки, зеваки, и он понимает, что «с этой чашей здесь не пройти и нескольких шагов, не говоря о многих ли». Напрягая волю, человек заставляет себя не видеть ничего вокруг. Но тут раздаются ужасные вопли и стенания, способные поколебать самого твердого. Это сбегаются его отец, мать и все родные. Но человек продолжает ровным шагом идти вперед. И тут на его пути появляется «женщина неописуемой красоты». Зеваки кричат, что «тот, кто хоть раз взглянет на нее, всю жизнь не будет знать печали». Но человек с чашей невозмутимо идет вперед. Ему предстоит вынести и нечто более серьезное. Разъяренный слон мчится ему навстречу, вид его ужасен, все кругом в страхе разбегаются «точно облака, разгоняемые ветром, не зная сами, куда бегут...». И наконец, последнее испытание — пожар внезапно охватил весь город и началась страшная паника. Но человек с чашей устоял и здесь и, не пролив ни одной капли, донес свою чашу до назначенного места.

Притча построена таким образом, что испытания составляют ее сюжетный костяк, причем их трудность, вместе с усложненностью описания, возрастает по мере того, как человек продвигается вперед. Создается настроение постепенного нагнетания, сгущения, напряженности обстановки. Этому способствует и близкий в некоторых частях к эпическому стиль

повествования. Каждая деталь выделена и подчеркнута так, чтобы живописать ужас: бешеный слон огромен как гора, язык его кроваво-красен, глаза налиты слепой яростью, брюхо свисает до земли, хобот поднят, он дико мечется, бросаясь то влево, то вправо. Длинные перечни призваны подчеркнуть объем происходящего: «Слон затаптывал насмерть попадавшихся ему на дороге слонов и лошадей, коров и овец, свиней и телят, в щепки разносил повозки...» Или в другом месте притчи: «Огнем охвачены все дворцы и палаты, богатые дворы, галереи и террасы, высокие башни, что возвышались так красиво...» Эти «количественные» характеристики дополняются экспрессивным описанием реакции окружающих на происходящее: «Мужчины и женщины, старые и малые, с перекошенными от страха лицами, с всклокоченными волосами, метались в расстегнутых одеждах, теряя украшения, с опухшими слезящимися глазами...» И по контрасту с этим всеобщим волнением, безумием и страхом описывается невозмутимо шагающий человек с чашей в руках. Поглощенный одной мыслью — не расплескать чашу — он «даже не знал, что был пожар и не почувствовал, когда его потушили». Главная мысль, которую иллюстрирует притча, не теряется за всеми этими описаниями, а повторяется как рефрен в конце каждого преодолеваемого препятствия: «Сердце его сосредоточено на чаше и нет у него других мыслей». Описание всяческих бедствий составляет определенный фон, на котором поступки праведника должны выглядеть как подвиг. Человек, способный выказать такую твердость, может «голыми руками, ... лотосовым стеблем ... одним своим вздохом поколебать гору, и уж, конечно, никогда не поддастся власти гнева». Характерно, что воля, физическая мощь и нравственные качества здесь так же, как и в даосских житиях, поставлены в один ряд.

Эта притча построена по принципу обрамленной повести, столь характерной для индийской литературы. Внешнюю рамку повествования составляет рассказ о царе, который ищет себе достойного помощника. В заключение царь, уверовавший в добродетели своего избранника, назначает его первым советником. В центре — образ человека с чашей. И все вместе подчинено дидактическому выводу. До этой поры Китайская литература не знала столь сложной композиции, соединенной к тому же с таким развернутым и детальным описанием.

Все это было для нее новым и далеко не сразу включено ею в свой фонд.

С течением времени число переводной литературы росло, идя по линии расширения тем и усложнения формы. Получает, в частности, дальнейшее развитие такая общая для индийской и китайской литературы черта, как соединение стихов и прозы. IV—VI вв. — время высшего подъема переводческой деятельности. В этот период широкое распространение получает устная проповедь, приобретают большую популярность и лежащие в ее основе отдельные сутры.

Так, сутра о Вималакирти (в китайской транскрипции — Вэймоцзе) была известна и популярна в Китае уже с V в., а в списках IX—X вв. до нас дошла ее китайская переработка. Характерной особенностью этого произведения, как и самих сутр, является незначительная роль сюжета. Он оказывается настолько раздробленным и заслоненным таким обилием риторических нагромождений, что порой трудно проследить его развитие. В самом деле, содержание одного довольно обширного отрывка, занимающего в русском переводе 22 страницы, состоит в том, что Будда просит своего ученика Шаньдэ навестить заболевшего Вэймоцзе, а тот отказывается. Это произведение сохраняет стиль буддийской проповеди. Очень часто используются различные риторические фигуры. В обращении Будды к Шаньдэ, например, слова и выражения расположены в порядке постепенного нарастания их значения (градация): «Сегодня я посылаю тебя отправиться в город Биша... Ты тотчас должен готовить себя отправиться в города Биша... Последуй моим повеленьям, пускайся в дорогу скорей... Иди же, вступи в пределы Биша... Иди непременно туда... Иди же, о гость, и Вэймо навести...».

Характерен и прием повторения в начале каждого периода или, наоборот, в конце его. Повторяться может одна, две, четыре строки, и число таких повторений, по существу, неограниченно. Так, Шаньдэ рассказывает о себе: «Шаньдэ уповал достичь положения Будды, и в сердце своем блага и богатства отверг. Для всех широко я открыл собор семидневный. И делом таким создал согласье людей... Все время спасал я тех, кто надежды лишился, несчастные все принялись жалобно плакать. Им прежде всего я роздал деньги и шелк. И делом таким создал согласье людей...»

Подчеркнутые фразы повторяются на протяжении отрывка семь раз. Повторения вообще составляют существенную часть произведения, распространяясь не только на отдельные выражения и строки, но даже на целые темы. В таком случае они представляют собой не дословный повтор, а вариацию темы. Так, отшельник Вэймо, обращаясь с проповедью к юношам из знатных родов, в подробностях разворачивает перед ними картину их праздного существования, осуждая их приверженность к земным удовольствиям. А затем эти юноши, внезапно озаренные светом «истинного знания», повторяют это описание, заверяя Вэймо, что они отказываются от прежних забав и наслаждений. Отдельное слово бесконечно варьируется, повторяется, подчеркивается, приобретает характер заговорной формулы: «Мы в суете, в суете и другие, из-за чего это так? Все потому, что в любую минуту суетных мыслей полны... Все только суетным сердцем порождено и хранится...» Этот мотив суетности соединяется еще и с образами «мрака», «ночи», «черной земли», «змеи ядовитой». Все вместе призвано создать определенное настроение — пагубности, зла, темноты. Синонимы также усиливают выразительность речи: «Небо с землей наклонялись, качались», «в радости, в радости люди теснились, толкали друг друга», «сердце омыв и очистивши мысли», «красным застлав и лиловым закрыв» послали людей «выровнять и наладить государеву дорогу, вымести и вымыть улицу Сына Неба». Чередование однозначных или близких по значению слов часто образует своеобразный словесный узор: «В этом драгоценном покрове тысячи сокровищ соединились вместе, десять тысяч драгоценностей собрались вместе», «Дым от курений поток за потоком и благовестная дымка легким туманом одели в тот день образ великий Жулая (Будды)», «Возле ворот у дома любого дым благовестный вздымался, перед дверями любого двора радости цвет раскрывался...»

Определенный ритмический настрой создают и различные формы параллелизмов. «Твое тело одето в парчу и узоры — но можешь ли ты знать о горьком труде ткачихи? Твой рот вкушает тонкую пищу — но ты не вспоминаешь о тяжких работах земледельца». Все это обилие риторики придает речи повышенно-эмоциональный тон и рассчитано не на логическое, а на эмоциональное восприятие. Все эти черты, по-видимому,

составляют характерную особенность любой достаточно развитой житийной литературы.

Здесь же следует сказать о так называемой детализированности в описаниях. Характерно, что она не способствует конкретности, а напротив,— чрезвычайно дробит описание, рассеивает внимание, создавая ощущение множественности. Это происходит потому, что эти описания не имеют самодовлеющего значения, а либо иллюстрируют какую-то религиозную мысль, например пустоту земного мира, обман чувств, порождаемых внешними впечатлениями, либо представляют собой только дополнительное украшение, блеск и яркость которых должны гармонировать с пышными эпитетами Будды и буддийских праведников, с их абстрактными характеристиками, как например: «Превосходнейший в мире», «Совершенный властитель», «Он распространяет облака мудрости... спасает все живущее» (Будда); «Мудрость его превосходит всех внутри десяти миллиардов поколений» (Вэймо); «Источники его мыслей обширны, море его мудрости безбрежно» (Шаньдэ). Эти описания не имеют отношения к изображению человека как какой-то индивидуальности, а играют роль оклада к иконе.

Но при всем этом в подходе к человеку в таких произведениях было и нечто новое. Так, в жизнеописаниях Сыма Цяня и Бань Гу в центре внимания лежали внешние события жизни исторического лица, и характеристики складывались из рассказа о его действиях, из его речей, но внутренняя жизнь, чувства человека еще не интересовали ни летописца, ни автора конфуцианских житий. В ранних даосских житиях еще очень поверхностно говорится о внутреннем самосовершенствовании, и даже результаты его интерпретируются в традиционном фольклорном плане. Понятие силы духа еще отождествляется с понятием силы физической — даосские святые передвигают горы и прокладывают русла рек. В буддийских агиографических произведениях акцент переносится на духовные качества героя, в них говорится о его мудрости, милосердии, кротости, праведности. И подвиги свои он совершает на духовном поприще — обращает неразумных в веру, несет свет «истинного учения». Причем стилистическая форма этих произведений еще усиливает этот акцент. «Превращения» уже понимаются не в физическом плане, а предстают как внутреннее преображение, просветление духа. Это, конечно, еще очень при-

митивная форма, так как такие превращения ничем не мотивированы, а представлены как внезапное чудо откровения. Но это уже — открытие внутреннего мира, его способности оказывать влияние на внешние поступки человека. Это открытие в соединении с имевшейся в Китае традицией жизнеописаний создает новые возможности для китайской повествовательной литературы.

Карнавальная культура Средневековья

В эпоху Средневековья развивалась и неофициальная культура. Ее черты наиболее явно выступают в описаниях праздничной жизни, когда народное мироощущение, несущее в себе заряд жизнерадостности и утверждения, проявлялось наиболее полно. Краткое описание новогоднего праздника карнавального типа (в китайской терминологии «сотня игр») дошло до нас от конца VI — начала VII в.

«В столицу со всех сторон стекались музыканты, актеры. На площадях все бурлило, улицы заполнили самые различные звери — тут были и морские черепахи и речные, водяные люди, змеи, рыбы... Огромные киты выпускали из пасти туман, желтые драконы длиной в семь-восемь саженей затмевали солнце... Гигантская черепаха несла на спине гору... На канатах попарно танцевали актерки; здесь пели и танцевали на шестах, жонглировали с шестами, огромными кувшинами, жерновами... Маги глотали огонь и показывали тьму различных фокусов... За воротами по обе стороны дороги на восемь *ли* раскидывались балаганы для театральных представлений, которые продолжались с вечера до утра... Число лицедеев доходило до тридцати тысяч... Восемнадцать тысяч человек проходили рядами с факелами, освещая Небо и Землю... Звон гонгов, грохот барабанов... разносились на десятки *ли*...»

Общая картина празднеств реконструируется далее по тем источникам, которые стоят ближе к нам и более доступны на современной стадии изучения данного вопроса. Описание массовых шествий и развлечений содержится в средневековых повестях и романах, у авторов Нового и Новейшего времени — Лу Синя, Ба Цзиня и некоторых других.

Гром барабанов, звон гонгов, треск хлопушек, взрывы петард, в каждом дворе фейерверк — таково начало Нового

года и любого праздника, когда воздух наполняется запахом пороха, а на улицы высыпают все жители. В такие дни после поста, бдения и принесения жертв предкам устраиваются пиршества с обильными возлияниями, которые считаются целебными; прогулки по улицам, игры в мяч, катание на качелях, обязательные даже для затворниц (девушек и женщин), с целью «прогнать все болезни». В дни храмовых праздников шествие направляется к храму, из которого выносят божество со всеми окружающими его священными знаменами и регалиями и поднимают на носилки. О появлении процессии, обходящей весь город, селение, извещают мчащиеся впереди «вестники», за ними выступают «знаменосцы», жонглируя длинными бамбуковыми шестами, на ходулях и другие костюмированные. Достаточно было надеть маску — «лев», «конская голова», чтобы выполнять различные ритуальные, с акробатикой, представления.

В «день рождения» Владыки ада выделялась его свита из чертей в красных и зеленых балахонах, с синими, размалеванными под рыбью или драконову чешую лицами. Эти «черти» делились на сухопутных и морских «князей», которые скакали на одной ноге со щитом, украшенным головой тигра, и на «солдат» со звенящими на стальных рогатинах кольцами. Среди сонма пестрых персонажей появлялась белая длинная фигура Учана. Это — Посланец ада за душой умирающего, сама Смерть. Костюм Учана и грим изображали глубокий траур: весь в белом, подпоясан веревкой из соломы, на ногах соломенные сандалии, на шее — связка жертвенных денег из серебряной бумаги, в руках — дешевый веер из банановых листьев. Плечи у него приподняты, волосы распущены, брови опускались углом. Учан — символ возмездия, в своем высоченном белом колпаке с надписью «И за тобой пришел!» являлся к злодею и, накинув ему на шею железную цепь, уводил у него душу. Но тот же Учан прибегал к шутовским приемам: по сотне раз чихал, испускал нескромный звук, а затем принимался распевать песенки-анекдоты, например про лекаря — мастера отправлять людей на тот свет. С партнером-комиком он разыгрывал и сценки: голодный тащился за ним, когда в руках у того было блюдо с рисом и овощами. Комик дразнил Посланца ада, то протягивая блюдо, то его отдергивая. Лу Синь в свое время выявил комизм этого образа Смерти и двойствен-

ный характер народных обрядовых зрелищ: «В них и молитва, и развлечение».

Одним из важных ритуальных обрядов на Новый год и при «молении о дожде», несмотря на местные различия, являлась «встреча Дракона». «Игра» же с ним составляла кульминационный момент праздника. Изображение божества представляло собой огромный фонарь: свечи вставлялись ему в пасть, глаза, длинное полое тело — бамбуковый каркас, обтянутый бумагой, разрисованной под чешую. Он появлялся под грохот гонгов и барабанов, весь светясь изнутри, размахивая хвостом, извиваясь всем телом, то взлетая в воздух, то расстилаясь по земле. Дракон кидался на танцевавшее перед ним Солнце — освещенный изнутри шар — стараясь его проглотить. Так разыгрывался миф о «гибели Солнца» и его «спасении».

На Дракона с треском сыпались искры, летели хлопушки, петарды, ракеты. От гнева и боли чудовище двигалось все быстрее, все стремительнее, пока от него не оставался обгоревший остов. Этот бой на самом деле шел между зрителями и десятком-другим танцоров-любителей. Своей игрой внутри Дракона или под ним, с помощью шестов, прикрепленных к голове и звеньям каркаса, танцоры изображали стремительное движение. Ракеты обжигали и палили полуобнаженные тела танцоров. Направляя на них «огнеметы» с гамом, бранью и хохотом, толпа веселилась, а они должны были держаться до конца, пока не сгорит Дракон или не истощится «огневой запас» у зрителей. Группа завоевывала славу «добрых молодцев», выстояв в этом веселом, но и жестоком зрелище. Перед праздником с каждого двора в городе и деревне собирались средства «на фонари». Издавна существовали целые общества, союзы, целью которых было участие в веселье. Члены таких обществ могли быть профессионалами. Они выступали в кабачках, чайных, «веселых домах», группировались вокруг мостов и площадей, на которых шла торговля, в довольно крупных постоянных зрелищных заведениях — крытых рынках, балаганах — их в XII—XIII вв. в крупных городах бывало более десятка. К профессионалам относились певцы и певицы, музыканты, игравшие на струнных и ударных инструментах, рассказчики, уличные комики и актеры театра теней, театра кукол — на шнурах и шестах. Сюда же можно отнести и предсказателей, астрологов, продавцов «чудесных снадобий», кото-

рые, как зазывалы, расхваливали свое искусство. Среди борцов, канатоходцев, фокусников и акробатов, мастеров выступать на ходулях, плясать с мечами могли быть и профессионалы, и любители. Но участников таких соревнований («сотни игр»), как борцов дзюдо, стрелков из лука, фехтовальщиков, игроков в мяч ногой, специалистов «по качелям» и прочим видам спорта и зрелищ, нужно отнести скорее к любительским объединениям, так же как и участников состязаний на драконовых лодках и особо опасного «морского боя» в Ханчжоу — пловцов в накате прибоя. Явно любительские союзы — общества «чертей и богов» или «наряжающихся чертями и богами», ведущих «огромные фигуры богов», «восьми бессмертных», которые участвовали в буддийских, даосских мистериях и в массовых карнавальных шествиях. К таким же союзам надо отнести мастеров «загадывать загадки», «разыгрывать анекдоты и фарсы», исполнителей определенных ролей — «ленивого рыбака», «слепого судьи» и многих других. В подобных обществах насчитывалось от сотни и до трехсот лиц, исполняющих роль «сводни» или «непотребной женщины». Если же к этим участникам карнавала добавить многочисленные группы с гонгами, барабанами и другими музыкальными инструментами, особо искусных мастеров с шутихами и фейерверком (который пускали также все мальчишки города), веселящиеся толпы, заполнявшие все площади, улицы и кабачки во время больших праздников не менее четырех раз в год, то станет ясно, что никакая власть (даже самый могущественный император) не могла ни вызвать, ни запретить такого размаха самодеятельности. Рядом с самодеятельностью цехов выступали организации мирян при храмах, соперничавшие друг с другом. В праздники исчезало разделение на профессионалов и любителей, актеров и зрителей, так же как на «бедных и богатых». Все веселились на равных правах. Как и в Европе, эти вольности легализовались в Китае своего рода рекреациями — «закрытием печатей» в канун Нового года и «открытием» их после праздника,— что означало перерыв в деятельности администрации во всех инстанциях. Именно в этом, видимо, сохранялся древний обычай: «прекращать рассмотрение тяжб, освобождать от колодок, наказаний и амнистировать заключенных». Важен самый факт признания праздничной жизни с ее принципом «все дозволено», когда, по словам М. Бахтина, «временное...

упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площади особый тип общения, невозможный в обычной жизни...». Некоторые авторы даже в начале XX в. негодовали, что в момент таких празднеств «нищие... могли без малейших колебаний хватать товары в лавках, показывая, как плох обычай, по которому чиновники не отправляли своих обязанностей».

Можно проследить связь средневековых празднеств с древними, даже после изобретения бумаги и пороха. Так, в древнем обряде «изгнание нечисти» три раза в год — в канун Нового года, в конце весны и осенью — присутствует целый ряд элементов карнавала: ряженые — жрецы в масках тигра и других зверей, действо — исполнение заклинаний против «нечистой силы», процессия, проходящая по всему дворцу, и масса всадников, мчащаяся через весь город; раздирание собак и овец, части которых, развешенные на всех городских воротах, и забрызганные их кровью двери каждого дома представляют «защиту» от «пяти гадов» (змеи, скорпиона, сколопендры, саламандры, тарантула); наконец — костры и факелы, в которых вся «нечисть» сгорает, грохот барабанов и грозные крики, от которых вся «нечисть» убегает. В некоторых живущих и поныне бранных выражениях («сдеру с тебя шкуру, раздеру твое мясо», «окроплю собачьей кровью», «оторву твою собачью голову...») можно обнаружить «ругательства-срамословия» и выявить их функцию магического, заклинательного характера. Несмотря на то что древние обряды теряют со временем свое культовое назначение и превращаются в светское искусство, в любом ночном шествии можно разглядеть его истоки — древнее китайское шаманство.

Связь средневековых празднеств с наиболее ранними обрядами и зрелищами, с вольнолюбием таких действ, как «вызывание плодородия», «сбор урожая», прослеживается не только в их форме, но и календаре: «проводы зимы», «конец весны», «середина осени» и т. п. В изображениях божеств и костюмах ряженых, в фонарях и амулетах-заклинаниях, несмотря на усложнившиеся формы, можно разглядеть древнее «чествование» святыни и тот же обряд «наизнанку»: «моление о дожде» Дракона и «бичевание Дракона», почитание коровы и «избиение весенней коровы», преклонение перед «предками», их могилами — основой благополучия живых и «бичевание»

вырытого из могилы трупа; серьезный свадебный обряд — источник «почтительных сыновей», без которых предки станут «голодными чертями», и пародия на него в обычае «осмеяния» новобрачных. Все эти обряды, связанные в основном с весенним обновлением, с вольным поведением, профанированием «святынь», пародированием любой религии и даже Смерти, говорят о том, что в них отражалось «производство самого человека, продолжение рода». Такие обряды, такое искусство продолжали славить деятельность человека во имя жизни на земле, в противоположность конфуцианскому аскетизму во имя жизни предка за гробом.

Официальное и неофициальное мироощущение не просто сосуществовали, а противоборствовали, причем за официальное мироощущение боролась мощная организация — церковь. В «серьезной» культуре поощрялись пережитки, связанные в основном с религиозным аскетизмом, со смертью. Это — обряды «кровавой жертвы», «сопогребения», которые в условиях карнавального «все дозволено» превращались в истязание и самоистязание фанатиков. Эти обряды видны в публичном покаянии, выставлении «на позор» и, наконец, казни. Всем этим актам церковь и государство придавали характер массового зрелища. О «покаянии» простолюдинов свидетельствует особый вид ряженых — «преступников» в свите Владыки ада или родственных ему богов: одни — в цепях, другие — с деревянной колодкой на шее, у третьих — руки, пронзенные железными крюками; при «каре» полегче — склонялись в земном поклоне на каждом третьем шагу, ползли на четвереньках, как конь с седлом на спине, с мундштуком во рту. Такие покаяния «по обету», похожему на христианскую эпитимию, выполнялись и паломниками при хождении к «святым местам», особенно во время храмовых праздников. «Покаяние» для привилегированного сословия бывало более келейным, поскольку, по Конфуцию, «наказания не распространялись на благородных мужей». Так, еще на рубеже нашей эры император приказал начальнику уезда, изобличенному во взяточничестве, являться на пир в белой траурной одежде и служить мишенью для острот шутов. Такая кара длилась целый год и закончилась разжалованием начальника в низшие чины. «На позор» преступников выставляли на людной площади или водили по городу, забив в колодку. При осуждении монахини и монаха

«за блуд» им мазали, например, черной краской половину лица. Казни, различные по форме в каждую эпоху — разрывание колесницами, удушение, отсечение головы, сдирание кожи, четвертование, разрубание на тысячу кусков — производились на городской площади при большом стечении народа. Перед казнью осужденного также возили по городу, а затем выставляли «на позор» его голову. Подобные массовые зрелища культивировались вплоть до XX в.

Вместе с тем конфуцианская церковь принимала меры к тому, чтобы изъять наиболее вольнолюбивую часть народного творчества, найдя ее осуждение в ряде высказываний Конфуция и его последователей. Сам Конфуций, например, строго соблюдал серьезную часть обряда: «в парадной одежде на восточном крыльце присутствовал при изгнании нечисти у односельчан». Это вызвало даже признание его сходства со жрецом: «Конфуций лицом походил на маску медведя». Но его высказывания о непременных участниках царского пиршества, в том числе и ритуального — шутах, было резко отрицательным. «Слуги, оскорбляющие государя, подлежат смерти. Велите... разрубить их по закону пополам...» Острословы для Конфуция и его последователей представляли ту же часть обряда-зрелища, что и «распутные», «ненавистные» ему «песни Чжэн и Вэй», что и «уличные толки и россказни» (т. е. побасенки и анекдоты. — *Л. П.*), в которых он видел «поругание добродетели». Как и в Европе, отнесение народного веселья к «бесовским игрищам», несмотря на отсутствие в Китае такого предлога, как «язычество», позволяет увидеть в этих преследованиях приемы, свойственные любой церкви, укрепляющей свое господство. Эти старания, известные по указам о частичной отмене «сотни игр» или запрещении их целиком с 44 г. до н. э., 56 г. н. э. и последующих лет, увенчались успехом лишь при монголах (XIII—XIV вв.), когда были «строжайше запрещены сборища... с религиозными и торговыми целями», и при маньчжурах с 1660 г. После монголов, господствовавших восемь десятков лет, народные празднества еще смогли возродиться, но после двух с половиной столетий маньчжурского владычества от них осталось уже мало воспоминаний. Самые большие разрушения народной смеховой культуре причинили руками иноземных завоевателей конфуцианцы. Изучение же относящихся к ней произведений они пресекали еще с конца

древности — начала Средних веков, путем замалчивания при записи и искажения с помощью комментариев.

И все же наряду с отрицанием народных празднеств конфуцианство, как и остальные религии Китая, не могло не воспринять их в какой-то мере для привлечения верующих. Не будучи в силах справиться с разливом массового веселья, «святые отцы» старались удержать его в каких-то рамках, придать ему характер «дозволенного». Конфуцианство ввело в каноны обряд «изгнания», а в карнавальные праздники — «день рождения» царствующего императора, «освятив» тем самым власть монарха как Сына Неба, выдавало массовые по своему характеру праздники за придворные, приписывало императорскому двору даже организацию карнавалов.

Так, вопреки желаниям «отцов церкви», народные «игры» продолжали развиваться, а вместе с ними вырастала и специфическая народно-праздничная словесность — сказы, комические диалоги, шуточные рассказы и анекдоты, пародии. В основе этого творчества лежало снижение высокого и возвышение низкого — своеобразная логика «обратности», «наоборот», «наизнанку». Серьезное обращалось в смешное, трагическое — в комическое, благодаря непомерным смещениям одного плана в другой, совмещению несовместимых контрастов. В буддийской мистерии «О том, как Мулянь ходил в ад спасать свою мать» молитвы праведников заглушались стонами и воплями из преисподней; образы благочестивого сына и помогающего ему Будды заслонялись фигурами чертей, заставлявших грешницу лазать на гору, усеянную мечами, на раскаленный медный столб; черти же распевали такие песенки, разыгрывали такие сценки, от которых зрители хохотали до упаду. Следовательно, в Китае, как и в Европе, черти и самый ад — только «смешные страшилища»; «ад» — необходимая принадлежность карнавала. Не щадили на карнавале и привилегированное «ученое сословие». Чтобы превратить любой фарс в пародию на конфуцианца, нужно было одеть костюм «ученого мужа» на любого пьяницу, гуляку, невежду, которого изображал комик или шут. Один из любимых в Средние века фарсов назывался «Чиновник Су». Су выступал в облачении «ученого мужа», но с размалеванной красной рожей, нарочитым пьяницей. Комик изображал героя в ряде сценок: Су, еле держась на ногах, возвращается домой, чванится своим чином, замечает

выходящую ему навстречу жену, осыпает ее бранью и колотушками. Вся сценка заканчивалась потасовкой. Фарс «Жалоба жены» представлял вариант предшествующего. Жена — комик в женском костюме, шла по сцене раскачиваясь, изливая в песне свои жалобы: ей, такой красавице, с прекрасным голосом выпала горькая доля — выдали за урода и пьяницу. К концу песни появлялся муж, похожий на чиновника Су, ссора с которым заканчивалась, как обычно, потасовкой.

Одни из таких сюжетов были записаны в виде краткого сценария — монолога или диалога, другие — в виде анекдота, побасенки. Последних сохранилось больше всего. Эта малая форма получила название *сяошо*. Немногие из них, сохранившиеся в форме фарса и анекдота, позволяют говорить об общности сюжетов, о том, что первоначальной, видимо, являлась зрелищная форма.

Многие из простейших анекдотов рассказываются лишь «для смеха». Основанные на случайной комической ситуации, они высмеивают чью-то глупость, тупость, неуклюжесть. Идет, например, деревенщина в город, а длинный шест не дает ему пройти в ворота. Он перехватывает шест то вдоль, то поперек, собирая вокруг зевак, пока наконец не поступает по совету «мудреца» — не распиливает шест пополам.

Или — во время драки А откусил нос Б. На суде же заявил, что Б сам откусил себе нос. «Как можно! — воскликнул судья, — ведь нос выше рта!» «А он встал на лежанку и откусил», — не задумываясь ответил А.

В других анекдотах наряду с осмеянием глупости прославляется сметливость, находчивость. Такова повестушка о том, как мужик черта обманул. Мужик ночью на дороге выведывает у случайного попутчика, что тот — черт, и сам выдает себя за черта. Неся один другого по очереди на закорках, они продолжают беседовать, и черт выбалтывает свои «секреты». Оказывается, он боится, как бы человек на него не плюнул. Тут мужик затаскивает черта в город, а когда тот оборачивается бараном, чтобы сбежать, плюет на него и продает «барана» за полторы тысячи монет.

В третьей группе анекдотов высмеивались человеческие слабости, недостатки вообще, например самый страшный, по китайским представлениям, — женская ревность. В анекдоте об «Излечении жены» ревнивица не отпускает мужа от

себя ни на шаг, а ночью привязывает его за ногу. Измученный супруг, сговорившись с шаманкой, привязывает ночью к веревке вместо себя барана. Шаманка же объявляет, что причина превращения человека в животное — ревность его жены. После жестоких испытаний к излеченной жене снова является муж.

К этой группе анекдотов относится и разоблачение таких пороков, как жадность, скупость, вымогательство, свойственные определенным сословиям. Такие обличения приближаются уже к социальной сатире. В одной повестушке осмеивалась скупость богача: из жадности он лишил себя семьи и детей, урезывал себя во всем и умер с голоду, а нажитые им богатства забрали в казну. Немало было создано анекдотов о судьях-взяточниках, пословиц — «Огонь свиную голову разварит, а деньги и судью поправят». Для изобличения судьи (и власти на местах) была создана весьма точная характеристика ненасытного бюрократа. Однажды градоначальнику в день рождения «на добровольные даяния» преподнесли мышь, отлитую из золота в натуральную величину, ибо он родился в «год мыши». Градоначальник живо смекнул, как извлечь выгоду и из других названий года, поэтому поспешил оповестить свою вотчину о том, что скоро наступит день рождения его супруги, которая родилась в «год вола».

Как и повсюду, монахов в Китае подвергали осмеянию за распутство и алчность. В анекдоте о суде над служителем Будды рассказывалось о том, как монах посыпал свою бритую голову солью, а затем становился на колени перед чужим волом. Вол лизал плешь монаха, а от соли у него текли слезы. Тут монах объявлял, что плачущий вол — его отец в предшествующем перерождении, и выклянчивал «своего отца» у владельца. Так увел он и продал немало чужих волов. Судья же, боясь спора о «переселении душ» (то дело, мол, темное), приговорил монаха к палкам не за вымогательство, а за «великий грех» — продажу собственного отца.

Сохранилась в полной литературной и сценарной форме пародия на житийную литературу всех трех религий. Ее исполнение приписывалось знаменитому комику Ли Кэцзи, а поэтому датировалось IX в. В день рождения императора — Сына Неба — во дворце после священнослужителей выступил и Ли Кэцзи в костюме с регалиями «ученого мужа». Взобрав-

шись на возвышение для проповедника, он провозгласил, что постиг все три религии:

— Если ты постиг все религии, то объясни, кто такой Будда Татагата? — задал вопрос комик, работавший с ним в паре.

— Баба, — последовал ответ.

— Откуда это видно?

— Из Алмазной сутры. В ней говорится: «Жена села, а за ней сын сел». Не будь Будда бабой, зачем бы в сутре с самого начала столько рассуждали, кто когда сел?

— А кто такой Лаоцзы?

— Тоже баба.

— А откуда это видно?

— Из его «Книги о *дао* и *дэ*». Кто же, кроме бабы, может твердить: «От тела моего и тягость. Не было бы тела, не было бы и тягости».

— А кто Конфуций?

— Тоже баба.

— Откуда это видно?

—Из его «Изречений». Сам Конфуций говорит: «Сбыть бы с рук! Сбыть бы с рук! Только и дожидаюсь, что купца!» Кто, кроме бабы, станет так хлопотать о свате?

Такие каламбуры строятся на точных цитатах из канонических текстов, в них имитируются приемы ученых комментаторов. И «изюминка» заключается здесь в том, что священные архаические слова обыгрываются с помощью омонимов из просторечья. В первом случае фраза, в которой речь шла о Будде: «предложил (*фу*) сиденье и (*эр*) усадил» превращается в «жена (*фу*) села, а за ней сын (*эр*) сел»; во втором — сложное философское положение «обладать телом» (*ю шэнь*) толкуется как просторечное «быть беременной» (*ю шэнь*); в третьем — иносказательное «сбыть с рук», «продать» (*цзя*) — как просторечное «выдать замуж» (*цзя*). В целом «ученый муж» предстает невеждой, бездумно затвердившим непонятный ему текст.

В содержании таких выступлений иногда обнаруживается некоторая начитанность. Чтобы пародировать текст «священных книг», нужно было их знать. Но авторы пародий предпочитали оставаться безымянными из-за критического и даже богохульного характера своих «сочинений». Сочинителями в таких случаях являлись, по-видимому, бродячие студенты

(сходные с европейскими «школярами»). Готовясь к экзаменам либо проваливаясь на них, они оказывались среди городских низов, богемы — певичек, музыкантов, комедиантов. Своими сочинениями они развлекали горожан в кабачках, «веселых кварталах» — своеобразных центрах средневековой культуры, и, видимо, могли там прокормиться. В число персонажей произведений таких авторов мог входить даже Конфуций со своими учениками, а форма пародии на «ученую» литературу заимствовалась порой из его же «Изречений».

> Прогуливаясь как-то в горах, Конфуций послал Цзылу за водой. Встретив на берегу тигра, Цзылу стал с ним бороться, оторвал у него хвост, спрятал его за пазуху, вернулся и стал задавать Конфуцию вопросы:
>
> — Как убивает тигра муж высшей добродетели?
>
> — Муж высшей добродетели хватает тигра за голову, — ответил Конфуций.
>
> — Как убивает тигра муж средней добродетели?
>
> — Муж средней добродетели хватает тигра за ухо.
>
> — Как убивает тигра муж низшей добродетели?
>
> — Муж низшей добродетели хватает тигра за хвост.
>
> Вытащил Цзылу хвост из-за пазухи, бросил его и возроптал: «Учитель знал, что на берегу тигр, и хотел погубить меня, посылая за водой».
>
> Положив за пазуху камень, он замыслил убить Конфуция и снова стал задавать ему вопросы:
>
> — Как убивает человека муж высшей добродетели?
>
> — Муж высшей добродетели убивает человека кончиком кисти (т. е. пера. — *Л. П.*).
>
> — Как убивает человека муж средней добродетели?
>
> — Муж средней добродетели убивает человека кончиком языка.
>
> — Как убивает человека муж низшей добродетели?
>
> — Муж низшей добродетели убивает человека камнем из-за пазухи.
>
> Вытащил Цзылу камень, выбросил его и всем сердцем покорился учителю.

В этом примере явно воспроизведен характерный для древних конфуцианцев диалог о свойствах добродетельного мужа. Пародийно звучит здесь соотнесение самого понятия «добродетель» с темой «убийства»: какое убийство есть проявление высшей добродетели? Возможно, что созданием подоб-

ных пародий на жития святых, на школьную премудрость и схоластическое комментаторство развлекались иногда и преуспевающие «ученые мужи», монахи, бродячая нищенствующая братия. В таких случаях пародии или анекдоты исходили из среды чиновных или нечиновных богословов. Но живой язык таких произведений говорит о том, что предназначались они для карнавальной площади. Судя по записям в династийных историях целого ряда сценок — выступлений шутов на пирах во дворце, — к подобному смеховому творчеству в Средние века относились более или менее терпимо. Однако эта терпимость имела границы. Известны свидетельства и о запрещении представлять в лицах, тем более в смешном виде, императоров и «мудрецов».

Исполнители делились на цехи: мастеров по рассказу шуточных, исторических, любовных, фантастических и судебных историй, пародий на буддийские сутры и др. Все виды праздничной литературы были взаимосвязаны и легко заимствовали темы из смежных жанров. Устное выступление одного или двух комиков переходило к рассказчику и в более развитом виде, с разработкой приемов выразительности, декламации, продолжало жить в его, также устном, повествовании. О таком же процессе говорили общие для ранних драм, комедий и городских повестей сюжеты. Развиваясь из карнавального зрелища, а также из мистерий, они оформлялись в импровизированной драматургии, в повествованиях устных рассказчиков, а от этих безымянных творцов впоследствии переходили в авторскую драматургию и авторскую повесть и роман.

Литература эпохи Возрождения (VIII—XII вв.)

Эпоха Возрождения в Китае совпадает с традиционным «периодом расцвета» при новом объединении страны — династиях Тан (618—906) и Сун (960—1279), хотя хронологические рамки их не вполне совпадают.

Феодальные отношения созревают в Китае к середине VIII в., но уже со второй половины VII в. империя пережи-

вает мощный экономический и политический подъем. Прекращение набегов кочевников и междоусобных войн, смягчение налогового гнета создают условия для развития сельского хозяйства, ремесла, торговли и культуры. Роста городов не могут остановить даже усиление эксплуатации крестьян, децентрализаторские тенденции феодалов и их мятежи. Высокого уровня достигает ремесленное производство, сосредоточенное главным образом в городах, которые «в основном возникали на государственных землях и первоначально не зависели от отдельных феодалов». С VIII—IX вв. ремесленники и купцы объединяются в своеобразные цехи и гильдии. Наиболее богатые горожане покупают себе «ученое звание», дающее дворянские привилегии.

Завоевания раздвинули границы страны от Кореи до Индокитая, обширные торговые связи способствовали созданию мощного государства, расширению товарно-денежных отношений, сухопутных и морских торговых путей. Торговля превращала приморские города — Кантон, Ханчжоу — в экономические и культурные центры, связанные со многими странами. Столица Чанъань становилась крупнейшим городом с двухмиллионным населением и большой колонией иностранных купцов. Вплоть до монгольского завоевания Китай вел оживленную торговлю, обмен миссиями с целым рядом стран, осуществляя колонизацию некоторых из них силами ремесленников и купцов.

В море китайцы вышли позже индийцев, которым принадлежало первенство в создании мощных кораблей. Еще в VII в. китайские паломники ходили в Индию на индийских судах. Однако около X в. морская торговля переходит в руки китайцев. Они сами строят большие суда, которые выдерживают плавание по Тихому и Индийскому океанам вплоть до Персидского залива и восточного берега Африки. Появляются сочинения с более точной, чем раньше, информацией о странах, лежащих на этом морском пути, о торговле с ними.

В области естественных и точных наук Китай уступал арабам и персам, преимуществом которых явилась преемственность — развитие науки на основе достижений Египта, Финикии, Греции. Однако в эти века и в Китае начали воспринимать научные познания от других народов, в частности астрономию от арабов, вопреки конфуцианским взглядам «о предо-

судительности изучения иностранных народов и государств». К этому привел экономический подъем в самой стране, который ознаменовался большим ростом науки и техники. «Изобретение книгопечатания, пороха и компаса оказало такое влияние на человеческие отношения, какого не оказывала ни одна власть, ни одна секта, ни одна звезда». Это утверждение великого английского философа Ф. Бэкона (1620 г.) справедливо отнести и к Китаю, в котором эти изобретения способствовали раннему созреванию эпохи Возрождения.

С началом книгопечатания оказался связан огромный скачок в развитии естественных и точных наук. В это время, наряду с изданием древних трактатов, появляются новые труды по математике и астрономии, медицине и ботанике, причем в них отражается стремление к конкретности, о которой говорят издания с иллюстрациями и целый ряд наглядных пособий. Публикуются сводные работы (вроде энциклопедий) в области истории, исторической географии, археологии, отражающих большой интерес к прошлому своего народа, но раскрывающих дух «критицизма взамен прежнего пиетета к памятникам древности». Широкое распространение книгопечатания (с X—XII вв. в Китае почти не знают рукописей) способствует письменному закреплению произведений народного творчества и лучшей сохранности книжных фондов страны.

Развитие издательского дела, особенно в приморских городах, позволяет увеличить вывоз китайской книги в Корею, Японию. В эти и другие соседние страны с распространением в них книгопечатания выезжают китайские мастера — резчики и печатники. В самом же Китае рост числа частных «лавочных» изданий (книжные лавки обычно занимались и книгопечатанием) приводит к появлению дешевой книги, которая становится все более доступной и вызывает значительную демократизацию образования.

Официальная дата изобретения книгопечатания (точная дата появления книгопечатания в Китае неизвестна) долгое время связывалась с указом об издании конфуцианского канона (932 г.), за которым последовали публикации сводов — буддийского (конец X в.) и даосского совместно с манихейской литературой (начало XI в.). Но несмотря на объявленную правительством монополию на издание конфуцианских

канонов, среди «ученого сословия» еще долго господствовало отрицательное отношение к печатной книге вообще. Презрение схоластов вызывали публикации светской литературы — оттиски произведений любимых авторов, ставшие предметом торговли (не позднее чем 824 г. датируется первое известие о том, что стихотворения Юань Чжэня и Бо Цзюйи «копировали, вырезывая на камне, продавали на рынках» и даже «подделывали»). Такое отношение к печатной книге зародилось, видимо, много ранее, ибо первые оттиски с так называемого «печатного станка» были тесно связаны с деятельностью «еретиков». Именно даосы (с V в.), а за ними буддисты (с VII в.), стремясь к массовой проповеди, стали впервые пользоваться печатями для размножения своих листовок, состоявших из священного изображения и немногих иероглифов молитвы или заклинания. Первые печатные издания были не столько текстами, сколько картинами, как установил В. М. Алексеев, «китайская народная картина старше китайской книги». Размножение таких картин-икон, картин-заклинаний очень скоро перешло от монахов к ремесленникам и купцам и вместе с «лавочными» изданиями стало важной частью торговли, особенно праздничной, карнавальной. Если в первой половине VI в. на Новый год часть магических изображений делалась вручную, а часть заменялась печатными картинами («тигра», например, рисовали прямо на дверях, а другие «фигуры», напечатанные на бумаге, наклеивали на воротах), то к XII в. подобные картины уже широко продавались в городах Центрального и Южного Китая. Особый карнавальный характер, который приняли эти изображения, чувствуется по целому ряду персонажей, начиная от страшилища Чжун Куя (вар. «судьи Пхара»), копировавшегося с рисунка знаменитого художника У Даоцзы (VIII в.), и кончая самыми разнообразными чертями, по которым специализировался «мастер гротеска» Гун Кай (XIII в.). Картины эти довольно рано стали раскрашиваться любимыми в Китае яркими красками, что делало их «празднично-нарядными». Видимо, с этого времени обряд новогоднего или весеннего «обновления» (когда сжигали изображения богов и заменяли их новыми) дополнился обычаем расклеивать новые картины не только внутри домов и на воротах частных и правительственных зданий, но и на улице — лавках, харчевнях, расцвечивая таким обра-

зом целые города и деревни. Рост культуры и техники значительно обогатил художественное оформление праздников. Развитие возрожденческих тенденций в нем, как и в других изобразительных искусствах, определило их появление в искусстве слова.

Анализируя образы персонажей на таких картинах, В. М. Алексеев обнаружил склонность китайского народа отнюдь не к «иконописным ликам», хотя конфуцианская, а особенно буддийская иконопись не отличалась от иконографии любой другой религии: это в основном аскетически суровые статуи Конфуция и «праведников» в его храме и милосердно-благостные лики самого Будды и святых буддийской церкви. В противоположность таким изображениям из образов на народных картинах выводится иная система: это «божества, анахореты, блаженные, бесы и заклинатели», которые отличаются своими «страшными лицами, непомерно-длинными ушами... прежде всего просто сказочные персонажи».

Буддийского Майтрейю, в просторечии «толстобрюхого», и даосского Лю Хара с золотой жабой объединяют общие черты: освобождение от человеческих условностей, блаженная улыбка юродивого. Такое обобщение святости, перекликающееся с притчами о безумцах у ранних философов — Лецзы и Чжуанцзы, — создает образ китайского юродивого с его мудростью безумия. Эти излюбленные герои противопоставляются в картине «праведникам» конфуцианства с их жертвенностью, «долготерпением» (пример такого контраста — «плакальщица» Мэн Цзян тянет «смеющегося отрока Лю Хара»).

Стремление к передаче движения — другая важная черта народного искусства — также противоположно канонической иконографии. Любая картина, отнюдь не только бытовая, повествовательна. Бог, например, «едет в телеге», «стучит в ворота», «приходит в дом»; боги, собравшись, сражаются друг с другом талисманами, сокровищами; страшилища «расправляются с бесами», когтят «нечистую силу». Эти рисунки на народных картинах повторяются в изображениях на новогодних фонарях, когда рядом с огромным драконом и гигантской черепахой над толпой плывут те же «плакальщица Мэн Цзян», «смеющийся Лю Хар», «загробный судья» и конфуцианский патрон провалившихся на экзамене «Чжун Куя с сестрицей», группы святых и бессмертных. Рисунки на картинах и фонарях

перекликаются с ряженными, с названиями союзов участников карнавала из ремесленников и других горожан («числом более тысячи человек» в Кайфыне XII в.).

Эти ряженые — участники процессий — разыгрывали свои сценки на ходу, поэтому и зарисовки их художниками с натуры оказались полны движения. Наиболее показательны в этом смысле картины с начальником чертей в коллекции В. М. Алексеева. На одной черт смиренно сопровождает своего повелителя на пир; на двух других — то двое, то пятеро бесов веселят Пхара танцем, спектаклем; те же черти, наконец, мчат повозку с Пхаром, размахивающим кнутом. Последняя картина лучше всего передает стремительный бег, бешеный темп карнавала. Такие картины VIII—XII вв. с вольной, полной радости трактовкой богов и бессмертных уже в значительной мере относятся к светскому искусству.

Возрожденческие элементы наблюдаются и в искусстве, тесно связанном с религией — культом предков, входящим в конфуцианство. Таковы погребальные фигурки VII—XIII вв. В них явственно различаются изображения стражей, охраняющих могилу, и спутниц, слуг покойного, всего, что должно сопровождать его за гробом. В этой последней группе перед нами предстает светское искусство, противостоящее религиозному, воплощенному в первой группе.

Стражи, похожие на химер европейского Средневековья, охраняют душу покойного от темных сил потустороннего мира. В таком фантастическом чудовище олицетворяются лишь мощь и угроза (пасть разинута, клыки оскалены, выгнутая спина ощетинилась позвонками). Даже в тех скульптурах, которым придан облик человека, еще нет ничего человеческого (лицо пропадает за птичьими крыльями, головой с клювом, рогом, кабаньими ушами). В них сохраняются следы религиозных представлений китайцев, начиная от простого тотема (птицы, змеи и др.), «сложного» (феникса, единорога, дракона) до переходного к антропоморфному предку (полузверя, получеловека).

Назначение этих скульптур и в дальнейшем остается религиозным, олицетворяя страх человека перед непонятным ему миром мрака.

Прямой противоположностью этим химерам является скульптура, посвященная, по словам Н. А. Виноградовой, зем-

ной жизни: «Нарядные девушки и придворные дамы в длинных цветных платьях... с удлиненными стройными шеями и кокетливыми прическами... танцовщицы, изогнувшиеся в ритмическом танце...» Каждая из многофигурных жанровых сцен «является своего рода пластической бытовой картиной... Игра в поло на скачущих лошадях, кони, вздыбившиеся и обезумевшие от страха, — все полно огромной динамики, пластической гибкости и мягкости форм», пишет тот же автор об искусстве VII—X вв., добавляя, что скульптура X—XII вв. «значительно больше, чем танская, уделяет внимание личным, частным переживаниям человека, интимизации его образа». В пластической красоте человеческого тела, в верности анатомии здесь явственно прослеживается новая гуманистическая струя, развившаяся из гандхарского искусства. Оно возникло в первых веках нашей эры у народов Северной Индии, Иранского нагорья, Средней Азии под сильным влиянием эллинистического Востока и распространилось вместе с буддизмом в Китае (с IV в.), а затем в Корее и Японии (с VII в.). Монументальные образы этого греко-буддийского искусства представлены в статуях и росписях пещер скальных храмов, создававшихся с IV в. выходцами из других азиатских стран.

Но храмы, возводившиеся веками, позволяют проследить процесс проникновения в буддийскую иконографию местных традиций, слияния стилей различных культур и, наконец, творческого освоения гандхарских образов скульпторами и живописцами каждой из стран. Так, в Пещерах тысячи Будд в Китае яркие жизнерадостные росписи, выполненные около VII—X вв., с первого же взгляда отличаются от сумрачных аскетических фигур на фризах V—VI вв. Все больший интерес к физической красоте образов — бодхисаттв, монахов и особенно мирян обычно отмечается уже в VIII в.

В это время, видимо, и выделяется светское искусство, в котором происходит становление жанров: пейзажа, бытовой живописи и портрета, чаще всего группового. Высшие и наиболее ранние достижения этого искусства — портреты поэтов на картине Хань Хуана (VIII в.), красавицы-фаворитки, приписываемый кисти Чжоу Фана («Ян Гуйфэй после купанья», VIII в.) и др. — раскрывают в первую очередь внимание к человеку. «Ночная пирушка» Гу Хунчжуна (X в.), например, «смотрится так же, как читается красочная, полная приключений увле-

кательная новелла... Герои, — отмечает Н. А. Виноградова, — показываются без прикрас в житейской обстановке со всеми человеческими слабостями». В светской живописи этой поры «воплощены все гуманистические идеалы времени».

Те же светлые идеалы, красота земного бытия в других областях искусства, в том числе в художественной литературе, и обозначают эпоху Возрождения.

Продолжительность эпохи Возрождения в Китае объясняется не только ранним его созреванием, но и неравномерностью развития этой огромной страны. Возрождение (с VIII в.) начинается в центре Северо-Западного Китая — столице Чанъань (современный Сиань). После падения Танов, ряда народных восстаний, междоусобных войн и нашествия кочевых народов происходит стабилизация власти Сунов (X в.), но уже в центральной равнине и крупных торговых портах юго-востока, куда переселяются многие беженцы с Севера. С этого времени культура Возрождения продолжает развиваться в новых центрах — Кайфыне, а затем в Ханчжоу, павшем последним в 1279 г. Таким образом, эпоха Возрождения делится на два этапа. Первый — северный — отличался вольнолюбивым и критическим направлением в поэзии, появлением ранней новеллы (публицистическая деятельность тогда только зарождалась); для второго, более зрелого южного, этапа характерна победа городской культуры в художественной практике — в повести, причем ее достижение — демократический живой язык переходил даже в значительно усилившуюся публицистику и философию. Реформы, предпринимавшиеся в XI в., относились к области экономики и политики, но они явились одновременно и высшей точкой идеологической борьбы — борьбы за светское начало против религиозного в особой для Китая «экзаменационной системе». В попытках реформы этой системы, обличении в ней протекции, взяточничества и пр. явственно прослеживалось стремление передовых людей вырвать монополию на образование, а с нею в какой-то мере и светскую власть из рук духовных феодалов — конфуцианцев. Несмотря на поражение реформаторов, попытка заменить церковно-догматическое образование светским имела огромное значение для того времени и сохранила его как призыв к борьбе в последующие времена.

«Возвращение к древности» и публицистика VIII—XII вв.

С произведениями поэтов первой половины VIII в. в поэзию уже входит древняя тематика. Одами в старинном стиле знаменуется начало деятельности Ду Фу, «Древние оды» и другие циклы создает Ли Бо. С конца VIII в. древность уже систематически поднимается на щит целой плеядой писателей. Название течения — «возврат к древности» — позволило Н. И. Конраду считать это время в Китае такой же эпохой, как и Возрождение в Европе в значении, данном ему Вазари.

Новаторов объединил исходный формальный момент: стремление к простоте стиля и языка, борьба против воцарившейся с IV в. ритмической прозы с синтаксическими параллелизмами и обязательным чередованием строк по четыре и шесть знаков-слогов. Хань Юй отбрасывал все написанное после III в. н. э. Юань Чжэнь отвергал ритмическую прозу как «пышные надуманные безделушки». Но в этом «новом стиле», проникшем в указы, формулы высокой древности заменялись живым языком. Одни (например, Юань Чжэнь), возрождая «Жизнеописания» Сыма Цяня, создали под влиянием городского фольклора новый жанр — новеллы; другие (например, Хань Юй), подражая древним авторам, пришли к публицистике. Так деятели китайского Возрождения, думая, что возвращались к самой древности, создавали новый ее образ, отразивший их собственную эпоху.

Лагерь сторонников Возрождения оказывается неоднородным и в идейном отношении. Даосская философия привлекает внимание передовых авторов прежде всего своим критическим отношением к официальной идеологии. К даосизму обращаются и горожане — ремесленники, купцы, завоевывавшие себе место под солнцем. В литературе появляется ряд новых черт. Утверждение примата естественных знаний— в создании поэзии пейзажа у Ван Вэя, в теории пропорций в его трактате о живописи; в понимании искусства как «подражания природе» — у Лю Цзунъюаня. Презрение к власть имущим демонстрирует Ли Бо, обличение войн, погоня за славой и богатством — Ду Фу. У Ли Бо, как и других, слышится призыв к наслаждениям, к беспечности, без которых человек, по мнению Ян Чжу, не отличается от пленника «в тяжких оковах».

Так, в VIII—XII вв. наблюдаются попытки возродить учение Ян Чжу, которое лучше всего отвечало запросам эпохи пробуждения личности, ее становления. В развитии философского эпикурейства живо ощущается здоровая струя, протест против всяческих оков, прославление радости бытия. Страстное провозглашение права на них как свойства человеческой природы привлекает все передовое своим гуманизмом.

Однако в стане новаторов обнаруживались большие расхождения даже между друзьями, чьи имена всегда стояли рядом — Хань Юем и Лю Цзунъюанем. Лю Цзюнъюань, высказав сомнение в подлинности записей «Изречений» Конфуция, отстаивал древность «Лецзы», возрождая его вместе с «Книгой Ян Чжу», и призывал проявлять терпимость к инакомыслящим. Хань Юй, напротив, возрождал конфуцианство и отвергал все созданное после Мэнцзы, когда, считал он, воцарились буддизм и даосизм. К ним Хань Юй относился с крайней нетерпимостью и требовал: «Сжечь их писания! Расстричь монахов!..» Лю Цзунъюань, развивая тезис Лецзы, критиковал власть имущих как «нерадивых». Он утверждал, что правитель — «слуга народа», который не должен «помыкать народом как слугой». Тем самым автор возвышался до признания суверенитета народа. Хань Юй же, следуя за Мэнцзы, повторял: «Если народ не разводит просо, рис, коноплю... не служит своим правителям, его казнят». Требование служения высшим у Хань Юя выступает особенно резко при сопоставлении с эссе Лю Цзунъюаня, образы тружеников в которых противопоставляются правителям. В них раскрывается, что «яд» от взимающих подати «похуже и позлее будет, чем змеиный», что «путь плотника похож на путь министра»; что мастер выращивать деревья способен посвятить в «искусство растить людей». Образы умельцев в даосском стиле переосмысляются в творчестве Лю Цзунъюаня. Он определяет, например, задачи архитектора — вписать строение в пейзаж, устранить из мертвой и живой природы «все уродливое и взять все красивое». Цель зодчего — облегчить труд человека («чтоб вольготно, свободно работалось людям»). Ровная и убедительная манера изложения Лю Цзунъюаня представляет резкий контраст с молниями, которые зачастую метал Хань Юй. Не будучи последовательным в своих взглядах, он заимствует положения своих противников и даже Ян Чжу. Но настаивая на точности конфуцианского

богослужения, Хань Юй обрушивается на буддийские суеверия, обличая в потворстве им даже самого императора. За этот доклад «О мощах Будды» его и отправляют в ссылку. Но инвективы конфуцианца Хань Юя, видимо, считались менее опасными, чем терпимость даоса Лю Цзунъюаня, ибо первого вернули в столицу, а второй умер в изгнании.

Выступления других авторов VIII—IX вв. также раскрывали богатство содержания и разнообразие стилей зарождавшейся публицистики, в которой проходило столкновение мнений деятелей даосского направления и конфуцианского, более передового, чем ортодоксия того времени. Публицистика — показатель политической активности писателей — приобрела еще большее значение во второй период Возрождения — южный (соответствующий второму этапу «возвращения к древности»). Но прежнее единство сторонников «древности» сменяется резким расхождением между ними и разделением их на два лагеря: «за» и «против» реформ XI в., связанных, в частности, с именем Ван Аньши. Выступления по поводу реформ и можно считать наиболее характерными для публицистики этого времени.

Новый тип ученого, каким был Ван Аньши, появился лишь в результате подъема научной мысли. Широтой взглядов, терпимостью он близок Лю Цзунъюаню. В своей публицистике — докладах на высочайшее имя (с осторожностью), в частных письмах (с большой откровенностью) Ван Аньши рекомендует адресатам расширять свой кругозор. «Чтения одних только канонов недостаточно для познания самих канонов»,— писал он и признавался, что «перечитал все: начиная от философских памятников, трактатов по медицине, ботанике и кончая анекдотами и повестями». Он убеждал, что нынешняя смута не от еретических учений, «а от ученых мужей, погрязших в страстях и корысти».

В познании природы реформатор признавал философию Лаоцзы, но критиковал отрицание им «деяний» человека; учение Моцзы характеризовал как знание «для других» — для общества, учение Ян Чжу — как «познание самого себя» — человека. Заключая, что Моцзы далек от конфуцианского учения, а Ян Чжу к нему ближе, он отвергал традиционную анафему, говоря «...видеть в них еретиков — лишнее». Под прикрытием конфуцианской фразеологии, восприняв, по существу, учение

Ян Чжу о человеческой природе и тезисы Шан Яна о законе, Ван Аньши пытался создать свою систему управления государством, возрождая даосизм в его легистском варианте.

О встречавшемся в литературе мнении о сходстве реформ XI в. с Реформацией в Германии судить трудно, ибо связь народных движений с идеологической борьбой в Китае пока еще не изучена ни в целом, ни для IX—XI вв., когда крестьянские восстания, поддержанные городскими низами, нередко проходили под знаменем даосской ереси с лозунгом имущественного равенства. Правое крыло реформаторов — неоконфуцианцев — апеллировало лишь к верхам, и победу ему даровали императорские эдикты XII—XIV вв. Обращалось ли левое крыло к народу — неизвестно, но Ван Аньши не побоялся его вооружить, введя воинскую повинность для отражения нашествия кочевников. Возможно, проведению реформ сверху способствовали и личные качества отдельных монархов в XI в., их склонность к даосизму, естественным наукам, а также сознание ими необходимости защищать свою страну.

Прийдя к власти, Ван Аньши наряду с экономическими реформами пытался ввести светское образование. Для спокойствия «ученого сословия» он сохранил старые школы, хотя и сократил число канонических книг, зубрежка которых доводила, по выражению Ван Аньши, «до отупения». Новые школы создавались им по военному искусству, законоведению, медицине, фармакологии, которые презирались «благородными мужами» (судьи, например, не утруждали себя знанием законов). Обучение в них соединялось с опытами: знания будущих врачей и фармацевтов проверялись по историям болезней, клинической проверке рецептов будущих судей — на разборе дел по материалам следствия. В военные и другие школы принимали как равных людей «без родословной». К этой мере, направленной на демократизацию административного аппарата, был добавлен ряд других: низшим служащим открыли возможность повышения, их освободили от телесных наказаний, обеспечили жалованьем, отсутствие которого узаконивало взяточничество, отвращавшее от службы честных людей. Число выходцев «из низов» тогда настолько возросло, что даже императора окружили лица, не знакомые с этикетом.

В процессе этой попытки вырвать образование и управление страной из рук конфуцианской церкви преобразовался

и философский даосизм — на смену отшельничеству пришли активные наступательные действия. Конфуцианская фразеология не смогла уже прикрыть ни даосского атеизма, ни антиконфуцианских тезисов. Не случайно основанием для предания реформатора посмертной «анафеме» служили его слова: «Небесных знамений не стоит страшиться, предкам не стоит подражать...» Если первая фраза здесь указывала на атеистическое отрицание конфуцианской догмы, то вторая — на реформу образования, при которой «ученое сословие» — толкователи речей «предков» в конфуцианских канонах — лишалось монополии на истину во всех инстанциях. Это и вызвало сплочение старых и новых конфуцианцев против реформы как против ереси.

Немало появлялось тогда пасквилей (вроде повести «Упрямый министр»), просто грязной клеветы даже в докладах на высочайшее имя: Ван Аньши, де, «носит платье раба, ест отбросы, которыми питаются собаки». Доклады Су Дунпо (XI в.), например, дают представление о таких «приемах», как предупреждение о том, что с «опубликованием указа» о новой системе «все ученые в скорби будут считать себя отринутыми»; как прямая угроза императору свержением по аналогии с прошлым: когда «ученые также остались без занятий» — они «обратились к (повстанцам) Шэну и Гуану и совместно с ними погубили (династию) Цинь». Выявилось и отрицательное отношение к книгопечатанию. Тот же Су Дунпо, ратуя за переписку целых томов и заучивание их по-старому наизусть, высмеивал любителей печатных изданий, которые «заполняют дом до крыши, а повозку — пока вол не вспотеет», и утверждал, что «книг становится все больше, а ... молодежь все невежественнее». Чжу Си же (XII в.) под предлогом борьбы за «чистоту» классического образования пытался даже изъять печатную литературу из школьных библиотек.

Демократизация школы, распространение свободомыслия, популярность передовых поэтов и новеллистов показали господствующей церкви, что литература и наука также начинали выходить из-под ее контроля. С появлением дешевой книги и читательского спроса на нее писатели переставали нуждаться в знатных меценатах, поддержке сверху. Они могли распространять свои произведения, минуя подобных «невольных» цензоров. К этому присоединилось тревожное для

церкви увлечение естественными и точными науками. Медициной интересовались сами императоры. По указу одного из них (начало XI в.) для экзамена по иглотерапии были отлиты из меди человеческие фигуры. Другой император (начало XII в.) написал работу по медицине. Дело дошло до «кощунственного» вскрытия трупов с разрешения властей и составления врачом и художником анатомического атласа (XII в.).

В таких условиях конфуцианцы в какой-то мере осознали примитивное начетничество своего учения. Среди них, начиная от Хань Юя, появились реформаторы, значительно отличавшиеся друг от друга. В XII в. их взгляды были сведены в единую неоконфуцианскую систему, которая одержала победу над старой ортодоксией с признанием «непогрешимости» нового авторитета — Чжу Си. «Идеалистическая школа сунской философии (так называемое неоконфуцианство), — писал А. А. Петров, — ... стремилась «обновить» конфуцианство в соответствии с новыми социальными условиями, создать прочное теоретическое обоснование феодального строя...» В стремлении удержать господствующие позиции в идеологии, отстоять их от наиболее притягательных положений даосской и буддийской мысли конфуцианцы обогатили учение за счет своих же противников. В поисках популярности новая школа прибегала к живому языку и форме изложения — «Записи бесед», хотя считалось, что в них якобы продолжалась древняя традиция «Изречений» Конфуция.

Неоконфуцианцы заимствовали у даосизма учение о материальной субстанции, из которой стихийно формируется все сущее, и соединили ее в каждой вещи с идеальным бестелесным началом (законом), причем это разумное начало признали первичным, а материальное содержание — вторичным. К первоэлементам природы, к ее движущей силе — энергии «жара» и «холода» — они добавили «судьбу от Неба» и понятия «добра и зла». С помощью последних категорий, а особенно представления о врожденном «добре» (по «Мэнцзы»), они перенесли свои моральные категории и на природу, подменив этикой науку. Особенно показательным здесь может явиться тезис Чжу Си: «знание приобретается путем опыта», в котором как будто отразился интерес к естествознанию. Однако сходство с эмпирией оказалось обманчивым, ибо «материал» Чжу Си видел исключительно в канонических книгах — как старом

«Пятикнижии», так и в новом (с XIII в.) «Четверокнижии». Свой «опыт» Чжу Си черпал, следовательно, в «священном писании» и передавал в «писаниях» о тех же «писаниях». Они и продолжали выдаваться неоконфуцианством за науку, на основании которой главной целью человека объявлялось «служение предкам» и «высшим» (отцу и государю). Чжу Си с особой силой отстаивал принципы Конфуция о «выправлении имен», Мэнцзы — о разделении людей на высших и низших, требуя неуклонного соблюдения феодальной иерархии.

Заимствование и переосмысление даосских положений сопровождались борьбой против их авторов и сторонников. Например, попытку «очистить» «Чжуанцзы» от критики Конфуция взял на себя Су Дунпо. Утверждая, что Чжуанцзы «втайне» поддерживал Конфуция, Су Дунпо писал, что «всегда сомневался в подлинности» одних глав «Чжуанцзы», из-за «нападок на Конфуция», других — из-за «низкого слога», а поэтому исключил из памятника четыре главы, не приведя для этого ни одного доказательства, кроме собственного «поэтического наития». Многие неоконфуцианцы повторяли такие мысли Ян Чжу, как «человек — самый разумный из всех живых существ», «его природа содержит пять первоэлементов», но отвергали самого Ян Чжу. Попытку же Ван Аньши возродить учение этого вольнодумца пресек Чжу Си, назвав его учение «ложным».

Изучение даосских памятников в XI—XIII вв. привело к объявлению Лецзы «вымыслом» Чжуанцзы, а памятника «Лецзы» (в котором сохранилась и запись мыслей Ян Чжу) — фальсификацией. Но доказательство «подделки» (на основании «общих мест») имело отнюдь не научное значение, ибо послужило предлогом для «сожжения всех даосских книг» (за исключением лишь «написанного самим Лаоцзы» — «Дао дэ цзина») в 1281 г.

Неоконфуцианство не сразу одержало победу над старой ортодоксией, но его признание произошло вскоре после смерти Чжу Си в эдиктах китайского (1241 г.) и монгольских (1298, 1313 гг.) императоров. Как подчеркивал В. П. Васильев, «новое учение сначала встретило даже преследования... но под конец сунской династии оно восторжествовало, а утвердилось особенно... при юаньской (монгольской. — *Л. П.*) династии». Эта новая ортодоксия стала грозным оружием в руках конфуцианской инквизиции. Объединение внутренней реакции с иноземным игом, следовательно, и положило конец эпохе Возрождения в Китае.

Ван Вэй, Ли Бо, Ду Фу

Три крупнейших автора VIII в. — Ван Вэй, Ли Бо, Ду Фу — поэты «переломной эпохи», но они и провозвестники новой, ибо в их произведениях уже заложены те явления, которые с конца VIII в. станут характерными для творчества целого ряда писателей и обусловят огромный взлет в духовной жизни страны.

Ван Вэй (699—759) — поэт и музыкант, художник и теоретик в области живописи — был человеком больших дарований и многосторонних интересов. Писать он начал с девяти лет, с пятнадцати — уже приобрел известность своими стихами и игрой на *пипа* — инструменте, похожем на гитару, а в девятнадцать лет приехал в столицу на экзамены. Но, несмотря на его таланты, успех Ван Вэя, сына провинциального чиновника, зависел от случайности — удачи у мецената. С помощью остроумной уловки Ван Вэю удалось заручиться поддержкой царевны, которой его представили как актера. Исполнив перед ней свою новую песню и преподнеся ей текст, он сумел заслужить ее восхищение. При таком покровительстве Ван Вэй успешно прошел все испытания и стал быстро повышаться по службе. Но он не избежал превратностей судьбы, испытав в своей карьере не только взлет, но и падение: из-за провинности актера, исполнявшего «танец льва», Ван Вэй был снят с должности ведающего музыкой и сослан в провинцию. Вернуться в столицу ему помог друг-поэт, занимавший высокий пост. Но вскоре поэт впал в немилость, а вместе с ним и Ван Вэй, долгое время остававшийся на окраине. Самым серьезным испытанием для Ван Вэя, как и многих его современников, оказался мятеж Ань Лушаня (755 г.). Ван Вэй был схвачен мятежниками и заключен в буддийском храме. Но даже сказавшись больным, он не сумел уклониться от службы у Ань Лушаня. После реставрации Ван Вэя спасли лишь строки его экспромта о пиршестве, на котором мятежники предали мучительной казни музыканта:

Горем хижины горят, как степной пожар.
Верных подданных своих вспомни, государь.

Вскоре после нового назначения Ван Вэй удалился от дел и провел остаток своих дней в загородной усадьбе.

В мировоззрении Ван Вэя нашли свое выражение и буддийские, и даосские взгляды. Непоследовательность встречается и у других поэтов эпохи. Она говорит об их оппозиции к конфуцианству, поисках ими новых путей. Этому способствует и служба с ее переменчивым счастьем, и жизнь в шумной столице. Уже поколение Ван Вэя, прибывая на экзамены из глухой провинции, сталкивалось в Чанъани на каждом шагу с новым, неведомым. Эти молодые люди встречали здесь соотечественников, побывавших за морями в чужих странах; японцев и корейцев, приезжавших завершить свое образование; индийцев, арабов, персов, торговавших самыми диковинными товарами; чужеземцев, которые селились целыми кварталами, жили по своим обычаям, возводили свои храмы; зороастрийцев, манихеев, несториан, приверженцев других религий и сект. Богатые впечатления пробуждали у молодежи многие вопросы, толкали ее на поиски знаний.

В молодости Ван Вэя-художника буддийские монастыри могли привлечь изображением человека, природы, животных, а особенно игрой света и тени, отразившейся в его пристрастии к монохромной живописи (тушью). В старости пластическая красота греко-буддийской скульптуры могла манить его своим покоем, призывом к созерцанию. Все это объясняет буддийское прозвание Ван Вэя — Вималакирти, некоторые образы в его стихотворениях. Он нередко прибегает к символам учения Будды («Врата росы сладчайшей»), мирских соблазнов («Источающий яд дракон»). Встречаются в четверостишиях и даосские мотивы, например мечта о бессмертии:

Источник Золотистой пыли — пью ежедневно из него я.
Мне жить лет тысячу не меньше, вспоенному водой живою...

Однако буддийская обитель зачастую кажется просто местом отдыха, наслаждения «прохладой, чистотою», а дракон — выражением сомнений («разве его укротишь созерцаньем?»). Горькая насмешка читается в раздумьях над даосской алхимией:

...Конечно, пряди седины мы изменить уж не вольны.
И в золото другой металл никто из нас не превращал...

Для стихотворений Ван Вэя характерны наблюдение над природой, наслаждение ею, познание ее совершенства, красоты. Монастыри, расположенные высоко на горах, — его

любимые места. В таком «уходе от жизни» проявлялись даосское эпикурейство и протест против всего официального, что подтверждали у Ван Вэя и «довольство бедностью» с «даосской книгой», а больше всего — образы из произведений Тао Юаньмина. Названный прямым его преемником, Ван Вэй преклонялся перед своим великим предшественником. Представление о богатстве его художественных средств и разнообразии композиции может дать сопоставление четверостиший:

Северный холм

Холмик северный зеленеет там, на север от озерка.
В роще смешанной орхидеи: краснота их горит, ярка.
Извиваясь и изгибаясь, воды с юга несет река...
То светлея, то исчезая там, за синей каймой леска.

Поток у дома Луаня

Свищет-хлещет ветер в дождь осенний.
Плещет-плещет меж камней теченье.
Разбиваю, впрыгнув, волны в капли...
Вновь слетает спугнутая цапля.

Начало первого статично. Картина удивляет лишь яркостью красок: зелень холмика, зеркальная поверхность озерка, пламень орхидей. Третья строка вносит в нее движение — изгибы русла и будто видимое течение реки. В четвертой — река исчезает за лесом. А дальше, остается вопрос — куда она зовет и манит путника?

Во втором, напротив, начальные строки полны движения: и ветер свищет, и дождик хлещет. Им, как и течению ручья, нет конца, но вот поэт, перебираясь на другой берег, разбил волну, и оказалось, что только он и прервал вечное движение природы. Человек ушел, и снова побежала волна, вернулась цапля. Но и тут остается вопрос: возможно, цапля олицетворяет покой даже в потоке, при ветре и дожде? а возможно, покой — лишь момент в природе, и цапля чутко прислушивается — что теперь ее вспугнет?

В этих четверостишиях уже сказалось новаторство поэтов того времени, особенно ощутимое у Ван Вэя. В первых строках — одна мысль, одно настроение, в третьей — вводилось что-то новое, прежней мысли давалось другое направление, а намек в четвертой — неожиданно оставлял стих незаконченным. Он требовал от читателя решения, что же имел в виду

поэт. Благодаря этим особенностям четверостишия и получили название «оборванные строки».

Одним из классических признается также четверостишие Мэн Хаожаня «Весеннее утро»:

Пока я спал, уж рассвело.
Все в птичьем гомоне призывном!
О, сколько в эту ночь цветов
Побито отшумевшим ливнем!

Ликованью птиц весною на заре здесь противопоставляется буря перед рассветом. В заключающем стих вопросе-восклицании Мэн Хаожань с особой силой выражает трагедию природы в конце весны в Китае, сходную с наступлением осени в русской поэзии. Буйное цветение здесь обрывается в одну ночь: сильнейший ветер, потоки дождя смывают лепестки, калечат даже не успевшие распуститься бутоны. Эта битва в природе, оставляющая на утро лишь обломанные стебли, породила немало таких трагических образов, как «вся река красна», «все дорожки занесло красным». Этим строкам был свойствен и особый тональный рисунок. Е. Д. Поливанов, придя к выводу о метрической системе китайского стихосложения, свел «типичные формы танских пятисложных четверостиший... к следующим размерам:

для нечетных строк (1-й и 3-й): или

для четных строк (2-й и 4-й):или

(В скобки заключен 1-й, безразличный по количеству слог)».

Сходный тональный рисунок характеризовал и семисложную строку.

«Оборванные строки» отличались доведенным до предела лаконизмом: в них не оставалось ни одного лишнего слова. По какому поводу было написано стихотворение, кому посвящалось — раскрывалось лишь в названиях, которые иногда бывали очень пространными. По заголовку определялись даже биографические данные — события в семье, на службе, встречи и разлуки — например, в стихотворении «Оплакиваю Мэн Хаожаня». Без названий («Покидаю Цуй Синцзуна», «К портрету Цуй Синцзуна») осталось бы даже непонятным, что оба эти произведения Ван Вэя посвящены одному и тому же лицу. Во втором из них примечателен поворот мысли — от воспоминаний о былом к надеждам на будущее — пожелание новой дружбы, такой же крепкой, как и в юности.

По памяти нарисовал я вас —
И ваша юность оживает снова.
Пусть новые знакомые сейчас
Не старого увидят — молодого.

В отличие от народной песни вместо простого сопоставления или противопоставления человека и образов растительного или животного мира, человек в лирике Ван Вэя начинал составлять с природой единое целое. Если в фольклоре вырабатывались привычные образы-символы, то в индивидуальной лирике отражалось многообразие природы и настроений человека. Природа проходила через личное восприятие поэта, который выражал в ее явлениях свои думы и чувства. Так, в стихотворении «С высокой террасы провожаю цензора Ли» дорога, предстоящая другу Ван Вэя, рисуется бесконечной лентой реки, постоянству ночного покоя в природе — закату солнца, птицам в гнездах — противопоставляется изменчивость судьбы человека: он не ведает, когда сумеет отдохнуть, ни даже, когда возвратится обратно.

Чутким наблюдателем природы, вдохновенным ее певцом предстает Ван Вэй — мастер слова и живописец. О нем говорили: «В его стихе — картина, в его картине — стих». Из красок его слов вставала богатая палитра «гор и рек», а в широких мазках тушью звучало удивление человека перед бесконечностью форм природы.

В трактате «Тайны живописи» Ван Вэй требовал единства настроения: во время дождя, например, «верхи дерев под тяжестью согнулись», но нужно, чтобы и «прохожий встал под зонт, рыбак надел рогожу...». Он говорил о возможностях художника изобразить горы, водные просторы во времени и в пространстве. В картине «всего лишь в фут» написать пейзаж «сотнями тысяч верст», причем всегда соединять его с человеком: «У переправы... тихо и пусто; идущие люди пусть будут редки, в одиночку...» Для поэзии Ван Вэя характерно то же понимание перспективы, о котором говорится в трактате: «Гора в сажень, деревья же в фут, дюйм для коней и Доли для людей». В замысле каждой картины у него громады гор, лесов и малый человек перед ними. Мысль о том, что человек — лишь незначительная часть природы, сближала его восприятие действительности с даосским. Не случайно поэтому отмечалось, что «даосский язык» — свойство большинства подоб-

ных трактатов, что у их авторов «основу воззрений... составлял даосизм». Положения, высказанные Ван Вэем теоретически, перекликались с его художественной практикой. Обогатив лирику, он вводил в природу и себя, говорил в стихах от первого лица. Описательные же названия школ поэтов и художников — «гор и рек», «цветов и птиц» — обозначали, что пейзаж в Китае выделился в новый самостоятельный жанр почти одновременно в живописи и поэзии.

Жизненный путь Ли Бо (Ли Тайбо) резко отличается от всех известных ранее биографий поэтов. Сын купца, хотя и богатого, он по средневековым законам считался простолюдином, но не искал покровительства мецената, не пытался сдавать экзамены и получить службу. Не стремясь к карьере, которая могла привести его в ряды «ученого сословия», он протестовал тем самым против исстари заведенных порядков. Вместе с тем отсутствие послужного списка явилось причиной неточных сведений о поэте. Почти вся его жизнь, кроме недолгого пребывания при дворе в 40-х гг. и времени, связанном с мятежом Ань Лушаня в 50-х гг., оказалась окруженной легендами, хотя они и подкреплялись свидетельством произведений самого Ли Бо и его современников. Неясными остались даже родословная поэта и место рождения. С юности Ли Бо владел стихом и мечом (любил искусство фехтования), а семнадцати-восемнадцати лет ушел в горы с отшельником-даосом. Отсюда, видимо, мнение о том, что поэт с ранней молодости стремился лишь к «уходу от жизни». Однако через год или два он оказался среди «добрых молодцев» — полурыцарей, полуразбойников, к которым, возможно, привел его тот же «отшельник». С ними Ли Бо и совершал подвиги — заступался за слабых, обиженных, вершил суд и расправу над обидчиками, сильными. Своим мечом Ли Бо добывал золото, а затем раздавал его, растрачивая и отцовское наследство. После многих странствий, в 30-х гг., судя по прозванию его и друзей — «Шестеро беспечных у речки в бамбуках», поэт, видимо, решил отдаться творчеству. В 40-х гг. Ли Бо, как Бессмертный, изгнанный с небес, оказался главой другой группы — «Восемь бессмертных пьяниц». При дворе он появился уже прославленным поэтом. Представленный императору-меценату Сюаньцзуну, Ли Бо сразу вызвал восхищение своими произведениями и без экзаменов получил высшее звание — члена академии Ханьлинь («Лес кистей»).

Однако вольные привычки поэта восстановили против него придворных, которые привлекли на свою сторону и всесильную фаворитку — Ян Гуйфэй. Ли Бо просил разрешить ему «вернуться в горы», на что и получил высочайшее дозволение. Во время мятежа Ань Лушаня поэт примкнул к одному из царевичей, которого позже обвинили в мятеже. Ли Бо приговорили к смертной казни, заменив ее ссылкой. После общей амнистии поэту был пожалован новый чин, но прожил он в почете недолго.

Легенды, породившие в дальнейшем повести и драмы о Ли Бо, раскрывали огромную популярность его творчества и яркую индивидуальность самого поэта-бунтаря, со свободолюбивым и необузданным характером. В одной из повестей— «Ли Бо, небожитель, пьяный, пишет письмо, устрашившее государство Бохай» (запись XVII в.) не случайно был введен эпизод с экзаменом, которого Ли Бо не держал. Рассказ понадобился для обличения всей системы: экзаменаторы — высшие лица в стране — без взятки даже не читали сочинения; они зачеркнули гениальное произведение, а автора приказали «вытолкать... вон». Однако государству нужны были таланты, и в момент получения ультиматума от правителя Бохая поэта вызвал император. Никто при дворе не знал иностранных языков, и только Ли Бо, владея ими в совершенстве, сумел прочесть послание, ответить на него и отвести угрозу войны. Так и пришлось Сюаньцзуну даровать простолюдину «ученое звание», а экзаменаторам — выполнять прихоти поэта: одному — стаскивать с него сапоги, другому — растирать для него тушь.

Придворные изображались в повести как толпа взяточников и невежд, а их интриги и клевета на Ли Бо как обычные нравы «высшего общества». Величайшим презрением поэта к власть имущим выглядели нарушения этикета, когда император был вынужден слать гонцов разыскивать Ли Бо по кабачкам, разрешать ему въезд во дворец верхом на коне, самолично приводить его, пьяного, в чувство. Позже в своих поездках по стране Ли Бо действовал якобы как тайный помощник императора, препятствуя чиновникам «грабить и терзать народ».

О смерти поэта создано также немало легенд. По одной из них, Ли Бо утонул, катаясь на лодке: ему, хмельному, захотелось выловить из воды луну. По другой — Ли Бо взошел живым

на небеса. В дальнейшем ему — Отцу Поэзии — и приносились жертвы в специально воздвигнутом храме.

Творчество Ли Бо отличается своими особыми темами и образами, хотя в своей пейзажной лирике, в «намеке», «повороте мысли» он не уступал Ван Вэю, а в ритме, в звучании стиха его «Думы в тихую ночь», например, приводились как образец чередования тонов. Наиболее же характерны для поэта воспевания странствий и вина. Ван Вэй уже писал о далеком пути «на Восток синего моря», посвящая свое стихотворение другу, который отбывал к месту службы — в Японию.

Где черепахи тень затмила солнца свет,
Где чудища пучин встают из волн...
...Домой вернешься ты за солнцем вслед,
Издалека твой парус принесет муссон...

Строки его послания больше походили на сказку, чем на быль. Концовка же говорила скорее о радости возвращения, чем о прелести путешествия:

...Но ты оставишь чудеса далеких стран,
Когда услышишь вести о друзьях.

В четверостишии же Ли Бо «Песня о купце» воспеты обретенная в странствиях свобода и неведомые дали — таковы романтические образы многих его стихотворений. Беспечной удалью полны его произведения молодости. Он воспевает юношу, который «с Пяти гор... мчится в весенний ветер», коня — «седло в серебре... на зелени поля — защита от грязи, парча...». Ли Бо притягивают к себе стремительное течение реки («По ней не плывут, а летят как стрела корабли»); опасные переправы — там, где «Свирепый ветер опрокидывает горы. Валы седые выше Вагуаньской башни».

Являясь носителем «древней героической традиции», Ли Бо и из старинных сюжетов выбирает себе героя, который «сражает врагов на скаку, не останавливая коня и тысячу *ли*» («Рыцарь»). Воспевание молодецкой удали сопровождается гиперболизацией смелости, отваги, а с ними и опасностей, которые приходится преодолевать герою. Этот прием приложим и к природе. Водопад у Ли Бо что «Млечный путь упал с небес»; сосна растет, «пока вершиной не пронзит облака»; мосты, что «радуги висят». Поэт гиперболизирует и силу человека вообще и свою собственную:

Взметнулась башня над горой —
Звезду могу сорвать рукой.
Боюсь, что жителей небес
Встревожит громкий голос мой.

Свой ветхий дом оставил я
На склоне Девичьей вершины,
В ветвях у горного ручья
Повесив месяц, узкий, длинный.

Ли Бо, чувствовавший себя столь близким к звездам и луне, мог и «убрать, стесать откос Царевниной горы», чтобы полюбоваться «широкой гладью вод». Таким мотивам способствовало обращение поэта к древности, возрождение даосских образов — феникса, дракона и других (цикл «Древние оды»). Ли Бо обогащал их, придавая им новое, неожиданное значение:

Мне б на драконе в тучах спорить с ветром,
Дышать природой, упиваться светом.

Даосское познание природы перерастает у Ли Бо в стремление ее «оседлать», овладеть ее силами, космическим пространством и временем, вопреки краткости человеческой жизни («День промелькнет, как и столетье...»). Он мечтает «остановить шестерых Драконов» в колеснице Солнца, наполнить вином Небесный ковш и поднести по чарке каждому Дракону. Власть над природой он предпочитает власти над людьми:

...Хочу ли знатным и богатым быть?
Нет! Солнце я хочу остановить!

Его желание «слить всю необъятную природу с первозданным хаосом навеки» нередко вызывается возмущением против современной ему действительности:

...Много их, идущих против Неба,
Власть его присвоивших бесчинно...

Презрение к правящим, как и у древних даосов, раскрывается и в характеристике, которую Ли Бо дал себе: «Если стану гнуть спину, ломать брови, служа знатным и властным, разве открыть мне свое сердце, свое лицо?!».

Вместе со стремлением к независимости, свободе поэту была свойственна также любовь к наслаждениям, и в этом он являлся преемником даоса-эпикурейца — Ян Чжу. Поэт искал наслаждения в вине, посвящая ему многие полные вдохнове-

ния строки. При этом он также обращался к светилу, которое участвовало вместе с его тенью в пиршестве («Под луной одиноко пью» I); в интимном тоне говорил о нем и в других стихотворениях, например:

Я пьяный встал и по луне шагаю:
Она в ручье, в воде...

Беседу с другом он ведет, «пока не покажутся нам, пьяным, земля — подушкой, небо — одеялом» («Провожу ночь с другом»).

Но все же Ли Бо жил земной жизнью и посвятил немало стихотворений повседневным чувствам, простому человеку, его радостям и горестям. Так, в лирике, созданной в подражание народным песням, поэт по-новому развил образ красавицы Лофу, возродил борьбу за право женщины на человеческое достоинство в теме «Плач о седой голове», начатой Чжо Вэньцзюнем. Его поэма «Чанъаньские мотивы» походит на поэтическую новеллу, рассказанную от имени героини. Она вспоминает о детских играх, свадьбе, недолгом счастье с мужем, а затем раскрывает тяжкую участь жены, осужденной на бесконечное ожидание. Ей осталось лишь одно — быть готовой до старости «выйти встретить» любимого. Ведя повествование в духе и стиле народной песни, Ли Бо в этом рассказе уже приближается к новеллистам.

Трагедия народной жизни в эпоху завоевательных войн отразилась с большой силой в целом ряде произведений Ли Бо. Разрабатывая, например, тему народной песни «Бой южнее стены», он оплакивает судьбу солдат: «...И травы здесь от крови лиловаты. И птицы человечину клюют...» Или обращается к народной мудрости с ее осуждением войны в другом варианте той же темы: «... Лишь в крайности оружье надо брать — так мудрецы нам говорят опять».

В его собственной жизни — изгнанника в старости — нередко прорывалась тоска:

Прекрасен крепкий аромат ланьлинского вина.
Им чаша яшмовая вновь, как янтарем, полна.
И если гостя напоит хозяин допьяна —
Не разберу: своя ли здесь, чужая ль сторона.

Вино здесь помогало справиться с болью и даже обратить ее в шутку, которой Ли Бо не чуждался и в других случаях.

Он смеялся над святыми, мудрецами — любителями выпить («Под луной одиноко пью» II), или вспоминая покойного винодела:

Старик, ты, и простившись с миром,
Колдуешь над вином для пира.
Но в преисподней нет Ли Бо!
Кто ж будет пить твое вино?

Как видно, эти шутки были достаточно вольные. И не случайно его друг Ду Фу, раскрывая, что Ли Бо черпал вдохновение в вине, что сила поэта росла с каждой чаркой, показывал, что опьянение служило ему и для бунта против этикета, давало возможность обрести свободу от всего официального — даже от монарших милостей:

Выпьет меру Ли Бо — тут же сотня стихов.
Спит на рынке в Чанъани у всех кабачков.
К Сыну Неба зовут — пол плывет из-под ног.
Я же бражник бессмертный на веки веков!

Каким бы гением, однако, ни был поэт — первый в Китае романтик, намного опередивший свое время, — он подвергся серьезным гонениям, о которых с болью писал Ду Фу. Но даже нарисовав образ лишенного свободы поэта — птицы в сетях, которых не разорвать и могучим крыльям, — Ду Фу не мог поверить, чтобы кто-то сумел обуздать вольнолюбивого поэта («Вижу во сне Ли Бо»). Таким он и сохранился в народной памяти. Свойственные одному Ли Бо могучие образы, сила его стиха остались непревзойденными в Китае и поныне.

В новаторстве и бунтарстве творчества, в самой жизни Ли Бо сильнее всего проявился кризис средневекового мироощущения, в нем же раскрылся и новый тип цельного человека, который появился в Китае.

Имена двух поэтов-друзей Ли Бо и Ду Фу (712—770) обычно соединяли вместе — Ли и Ду. Оба они в своем творчестве воплотили поэтический гений, но по индивидуальности были совершенно различны.

Романтический взлет впервые дал поэзии Ли, элементы реализма впервые ввел в поэзию Ду. Каждый из них по-своему отразил свою эпоху, по-своему протестовал против социальной несправедливости и внес свой неповторимый вклад в историю китайской литературы.

Жизнь Ду Фу — тяжелый и горький путь человека из захудалого рода, вынужденного продолжать традиции своей семьи, из которой когда-то вышли видные полководцы и государственные деятели. Однако сделать карьеру Ду Фу не помогли ни славные имена предков, ни его талант. Ду Фу долго скитался по стране, не решаясь из-за бедности явиться на экзамены. В тридцать лет он наконец приезжает в столицу, но экзаменов не выдерживает. Тогда он преподносит императору оду, посвященную старинным обрядам, и ему удается обратить на себя внимание. Однако должность по уголовному ведомству в провинции, которую ему предлагают, он отвергает. Ее заменяют еще более мелким чином при дворе наследника, и этот чин — лишь видимость службы, которая не дает ни средств к существованию, ни доступа к политике.

В 755 г. поэт оказался в плену у мятежников, но сумел бежать. Получив довольно высокое назначение, он вернулся вместе с императорским двором в столицу. Однако вскоре Ду Фу попал в опалу, был отправлен в провинцию, а затем оставил службу и перебрался в Чэнду (провинция Сычуань), где прожил до самой смерти. Там ему и воздвигли храм, ставший в 50-х гг. XX в. музеем имени Ду Фу.

В начале жизни в Чэнду Ду Фу впервые оказался в сочувствующей среде, где его поддерживали влиятельные покровители. Последние же годы снова начались скитания, а с ними — болезнь, нищета. Это нашло отражение в легенде, созданной о его смерти. В ней рассказывалось, как во время сильного разлива реки Ду Фу не мог перебраться с острова на берег и целых десять дней оставался без пищи, как узнал об этом начальник уезда и послал за ним лодку, а затем устроил в его честь пышное пиршество. От обильных яств после голода он и скончался. Характерно, что именно такой представлялась впоследствии трагическая судьба поэта-певца горя народного.

Отсутствие датировки многих произведений затрудняет периодизацию творчества Ду Фу, жизнь которого делится обычно на три периода. Рубежом первого и второго считают мятеж Ань Лушаня, третьего — переезд в Чэнду. Чжэн Чжэньдо в своей истории литературы, имея в виду поданную императору оду, считает, что в первый период Ду Фу «как будто мечтал лишь “воспевать процветание династии” как придворный поэт». Но такие произведения «на высочайшее имя», как и

созданные по заказу, «на случай», почти никогда не отражают истинных настроений автора. О критическом направлении мысли Ду Фу говорит его отказ от занятий в управлении уголовных дел, как и поэмы «Красавицы» и «Военная колесница», созданные еще до мятежа. Эти поэмы настолько значительны, что могут знаменовать подъем творчества Ду Фу уже в первом периоде, а не во втором, когда, по Чжэн Чжэньдо, наступает время «отрезвления» под влиянием краха блестящего царствования Сюаньцзуна.

«Красавицы» и «Военная колесница» были направлены против временщиков. В поэмах Ду Фу раскрыл последствия возвышения фаворитки Ян Гуйфэй, из-за которой к кормилу правления пришли ее брат-честолюбец и евнух — хранитель гарема. Именно в таких случаях летописцы объявляли «евнухов и женщин» причиной всех бед, включая и свержение династии.

Фаворитка Ян Гуйфэй прославлялась поэтами и художниками за свою красоту, однако ее история была отнюдь не возвышенной. «Император Сюаньцзун... начинал пресыщаться, искать нового, необыкновенного. И вот, случайно, в гареме одного из своих же сыновей он усмотрел красавицу, пленившую его до безумия, и совершил дикий поступок — взял девицу к себе. Она стала теперь его любимой наложницей...» — писал В. М. Алексеев, опустив лишь одну деталь — перед тем, как перевести наложницу из гарема сына в гарем отца, ее постригли в монахини и нарекли Великой Непорочной. Считалось, что новым именем обновлялся и человек, а поэтому появление фаворитки Ян в императорском дворце не представляло по форме ничего предосудительного.

В первой поэме Ду Фу описывал неумеренную роскошь столичных красавиц — их наряды, выезды, пиры. Намек на главную героиню этой вакханалии — не названную Ян Гуйфэй, читался в выведенных здесь титулах ее сестер.

Более открытое обличение представлено в другой поэме. В ней, правда, не был назван ни император Сюаньцзун, ни некий вельможа — прямой виновник завоевательных походов. На красавицу фаворитку и незаслуженно возвысившегося ее брата весьма прозрачно намекала пословица: «Рождение сына приносит беду, рождение дочери — счастье». Основное в поэме — описание страданий и гибели солдат, мучений их

жен, запустения в селах и на полях. В ней очень заметно сказалось влияние таких народных песен, как «К югу от города после сражения», «В пятнадцать лет уйдя в поход», которые поэт слышал во время своих скитаний. Жизнь, которую он наблюдал в различных концах страны, собственные переживания рано пробудили в нем сочувствие к страданиям низов, протест против зла и насилия. Мастерство его совершенствовалось с годами, и в созревании Ду Фу как обличителя немалую роль сыграла политическая катастрофа 755 г. Она усилила у него выражение боли и гнева, отточила критическое отношение к действительности: ведь причиной мятежа народная молва называла ту же Ян Гуйфэй. Фаворитка пригрела Ань Лушаня, военачальника пограничных войск; «усыновила» этого чужеземца-тюрка, который стал пользоваться правом «свободно входить во дворец и находился в любовной связи с Ян Гуйфэй», как говорилось в народной повести, а поэтому и войска отказались следовать за императором, пока он не предал смерти фаворитку и ее брата. Обличив героев этой драмы еще до ее трагической развязки, Ду Фу обнаружил обостренное восприятие политической жизни своего времени. Близкие к этим поэмам темы встречались и в других его произведениях: обличение трех сестер — в поэме «Думы на пути из столицы в Фынсянь» («...небесные феи в тронном зале... с гостями веселятся день-деньской»); протест против завоевательных войн — в первом цикле «В поход за Великую стену» (упрек императору: «Ведь государь и так богат землей, зачем же расширять границы?..»); осуждение тех, кто падок до военной славы («Знаю, много людей незаслуженных жаждет наград»). Поэт иногда пишет прямо о лицах, подобных хищникам, которые в конце концов попадутся в тенета:

...и мертвой шкурой ляжет на кровати.
И не ожить зрачкам его стеклянным.
С людьми бывает и похуже, кстати:
Да будет это ведомо тиранам!

Поэт, обогащенный жизненным опытом, все с большей силой и смелостью рисует ту пропасть, которая разделяет людей в обществе:

...У ворот знатных — горы тухлой снеди.
На дорогах — тела замерзших голодных...

Он сам переживает трагедию, вернувшись домой из скитаний:

...Вхожу во двор — там стоны и рыданья.
От голода погиб сынишка мой.
И мне ль — отцу — скрывать свое страданье,
Когда соседи плачут за стеной...

Но он находит в себе силы сказать, что жизнь простолюдинов все же много тяжелее, чем у него, несмотря на все его беды:

...Всю жизнь я был свободен от налогов,
Меня не слали в воинский поход.
И если так горька моя дорога,
То как же бедствовал простой народ?!

В этих строках поэт впервые указал причину неравенства людей, то, что возвышало над народом даже нищего, если он обладал привилегиями «ученого сословия» (освобождение от налогов, солдатчины, пыток в суде и пр.), сословия, которое в других странах называлось дворянством.

С таким открытием поэзия Ду Фу приобретает новые черты. Он неоднократно рисует жанровые картины, кратко, но красноречиво раскрывая в них разорение страны. Так, в сценах вербовки рекрутов, которых «хватали ночью», слышится лишь плач женщин, провожающих совсем еще юных сыновей («Чиновник в Синьани»); показывается, что в деревнях остаются деды да малые внуки («Чиновник в Шихао»); изображаются и другие муки простого люда. Поэт страдает вместе с тружеником, видя в нем человека, делает его героем своих произведений. Нередко прибегая к народной мудрости, он вкладывает в уста солдата, деревенского старца поучение полководцу или чиновнику в годину бедствий страны («В поход за Великую стену», «Прощание старика» и др.).

Но Ду Фу не только обличал. Он создавал и традиционные обращения к друзьям, поэтам, обращался к образам деятелей прошлого, а в стихотворениях, посвященных Ли Бо, нарисовал индивидуальный портрет своего выдающегося современника. Он писал о жемчуге, привезенном ему «с берегов отдаленного моря» («Прибыл гость»), стремился «На океанский вырваться простор» («Думы на пути...»), замечательно живописал природу. В «Отрывке», например, яркие краски в первых строках пере-

дают природу в состоянии покоя. Третья строка вносит в пейзаж тревогу героя, а последняя, ответив на третью, оставляет вопрос: чем же все кончится — отчаянием или надеждой?

Искусство неожиданного в «оборванных строках» у Ду Фу обогащалось в заключении и новым оттенком — юмористическим, например, в четверостишии «План восьми расположений». В первых двух строках поэт со всей страстью прославлял мудрость древнего стратега и его знаменитый план боя, в третьей — еще более торжественно утверждал, что каменные глыбы, на которых изображен план, переживут века как памятник военному искусству, и заключал ироническим вздохом: не удалась стратегу — увы! лишь ...победа!

Отсутствие должного пиетета перед древностью, даже перед Сыном Неба, как и многое другое, говорит о ломке средневекового сознания. Вольнодумие Ду Фу объясняется обращением к Тао Юаньмину («И Тао Цяню следую во всем», «Меня бы понял Тао Цянь»). Влияние этого утописта сильно ощущается в «Стихах о том, как осенний ветер сорвал камышевую крышу с моей хижины» и в «Песне о зерне и о шелкопряде». В первом из них дряхлый старик после того, как ураган снес крышу, а сельские мальчишки растащили остатки камыша, перестает сетовать на свои немощи и предается мечте:

...О, если бы такой построить дом,
Под крышею громадною одной.
Чтоб миллионы комнат были в нем.
Для бедняков, обиженных судьбой...

В песне, которую Е. В. Серебряков назвал «подлинным гимном мирному созидательному труду», Ду Фу передал мечты о том, чтобы перековать мечи на орала, чтобы у крестьянина кроме хлеба и одежды была и радость труда — песня. Эти стихи Ду Фу добавляют новые значительные штрихи к создававшейся еще с древности утопии о счастливой жизни — общий для всех дом и работа с песней.

Творчество Ду Фу богато и разнообразно, но в нем наиболее важно наряду со смелыми обличениями, внимание к человеку, его чувствам, запросам. Это и позволяет говорить об элементах реализма в его творчестве.

В новаторстве трех поэтов VIII в. выделяются пейзаж Ван Вэя, романтическое вольнолюбие Ли Бо, элементы реализма в

поэзии Ду Фу. Под их влиянием с конца века уже не одиночки, а группы лиц поднялись на создание новой по содержанию и форме литературы. Этому способствовал и переход культуры на следующий этап, когда светская литература уже стала поддерживаться книгопечатанием и началось наконец освобождение лучших умов страны от власти мецената.

Бо Цзюйи, Юань Чжэнь и другие поэты

После мощного экономического и политического подъема на рубеже VIII—IX вв. появилась целая плеяда талантливых поэтов.

Юань Чжэнь (779—831) и Бо Цзюйи (772—846) «обменивались посланиями... простолюдины и чиновники их декламировали и так распространяли... что даже бумага подорожала. Все скорбели, читая мысли поэтов в скитаниях и ссылке», — сообщалось в Старой редакции Истории династии Тан, а в Новой — о них же писали: «Их распутные слова и непристойные речи передавались из уст в уста». Столь различные оценки в официальных записях X и XI вв. свидетельствовали о том, какая острая борьба проходила в это время.

Страдания народа, угроза распада империи и новых нашествий кочевников — вот те проблемы, которые волновали передовые умы общества. Острым политическим вопросам и посвящали свои произведения Бо Цзюйи, Юань Чжэнь и другие поэты-вольнодумцы, получившие позже название «Общественной группы». Все они писали стихотворения на ставшие традиционными темы о встрече друзей за вином, на прогулке или, напротив, о разлуке. Вслед за Ван Вэем они продолжали воспевать красоту гор и рек, но определяющей для них стала поэзия обличения, «сатира», которая в Китае почти не соединялась с юмором. В критическом духе высказывались они и в публицистических выступлениях (докладах императору и др.). Отвергая «пустую красоту» и «ложные фразы» придворных стихотворцев последних веков, они апеллировали к древности, напоминали о «Большом предисловии». В совместном труде Бо Цзюйи и Юань Чжэнь предлагали возродить старые порядки: восстановить связь государя со своим народом через сбор песен. Но при этом оба поэта напоминали и о былой свободе обличений: «Тот, кто пел, не обвинялся в преступлении;

тем же, кто слушал, было достаточно для вразумления». Они относили положения древности к современности, освещение которой и считали долгом писателя. Высказывания их были столь близки (имена их ставили рядом — Юань и Бо), что составили уже как бы общую платформу, например, в тезисе «Проза должна соответствовать своему времени, а стихи — деяниям» (Бо Цзюйи).

Бо Цзюйи и Юань Чжэнь происходили из знатных, но обедневших родов. Сдав в числе лучших экзамены в столице, оба они получили высокое назначение, но недолго удержались на постах. Отправленные в ссылку поэты убедились в утопичности своей мечты об идеальном монархе, опирающемся на народ, при котором «ремесленники и купцы могут высказывать свои суждения, чиновники и народ — передавать свои мнения»; когда «император слушает вместе со всеми... думает вместе с сердцами всей страны». Над поэтами восторжествовала придворная камарилья и всевластные наместники в провинции. О трагедии ссыльных поэтов мы узнаем из их же стихотворений, например из четверостишия Юань Чжэня:

Иссяк светильник. Нет огня, и машет тень со всех сторон.
Да, в этот темный вечер я узнал, что ты в Цзюцзян смещен,
И с ложа в ужасе привстал на грани смерти я, больной,
А мрачный ветер дождь примчал и бил в холодное окно.

Такими же скорбными стихами отвечал ему и Бо Цзюйи. «Ночью в доме над рекой читаю стихи Юаня Девятого (Чжэня)» и др. Почти все деятели из этой группы получили, как Хань Юй, назначение «воспитывать варваров на окраинах», или, как Чжан Цзи, держались на голодном пайке «хранителя жертвенных сосудов». О бедственном положении поэтов в письме к Юань Чжэню говорил Бо Цзюйи: «Вы в течение десяти лет находитесь в тяжелых условиях, Чэнь Цзыан и Ду Фу были всего лишь советниками и страдали до самой смерти... А какие это люди!» — заключал Бо. Ведь и от его песен «Вся высшая знать скрежетала зубами...» — замечал он, считая, что такие произведения помогали поэтам находить и поддерживать друг друга.

Продолжая традиции Ду Фу, стихотворцы создали обличительные произведения большой силы. В «Песне крестьянина» Юань Чжэнь поведал о тяготах деревни во время войны, когда у крестьян отнимали последних быков, а после победы им отдавали обратно лишь рога; Чжан Цзи в «Речи горного

крестьянина» рассказал о том, как труженики вынуждены питаться желудями, в то время как в казенных амбарах гниет зерно. В «Развалинах» он описывал бедствия во время войны, ведь после нее многие не вернулись в родные места, вернется сюда хозяйничать лишь начальник. О крестьянине, умирающем с голоду посреди обработанного им поля, писал Ли Шэнь. «Каменный город» и другие сатиры создал Лю Юйси; к ним следует отнести и эссе Лю Цзунъюаня. Среди этих произведений появились и циклы «Циньские напевы» и «Новые народные песни» Бо Цзюйи.

В них проходят как будто те же темы. В поэме «Старик со сломанной рукой» Бо Цзюйи критикует завоевательные войны и честолюбивых полководцев; в стихотворении «Ночую в деревне на горе Цзыгэ» он обличает дикий произвол наемников в доме крестьянина; в «Продавце угля» — произвол на любой улице любого города. Но для тех же тем Бо Цзюйи находит наиболее совершенную художественную форму. В своих сатирах он доводит до исключительного мастерства композицию «оборванных строк», перенеся ее из четверостиший в песни и поэмы. Герои у него — из высших классов и из низов, поворот мысли приводил поэтому к резкому контрасту, а намек в заключении оставлял почти всегда чувство трагического, раскрывая всю несправедливость социального неравенства. Прием контраста силой таланта Бо Цзюйи превращался в искусство неожиданного, поражавшее глубиной пропасти между различными слоями общества, между роскошью и нищетой.

Описание цветочного рынка («Покупаем цветы») полно красок, нежных чувств, но всему этому раздолью противопоставляется деревенский старик, который забрел сюда «по ошибке». Его вздох и объясняется в лаконичной концовке:

> За один пучок темно-красных свежих цветов —
> Десяти дворов деревенских семей налог.

В описании пышной кавалькады — вельможи, полководцы скачут «на военный праздник», где их ожидает пир («В тонких одеждах на сытых конях»). В кратком же заключении — иная картина:

> Нынешним летом в Цзяннани случилась засуха.
> В селах Цюйчжоу люди едят людей.

«Песни и пляски» как будто продолжают тему Ду Фу — «У ворот знатных». Но характеристики и прием контраста у Бо Цзюйи много резче: пир в экспозиции, смерть — в концовке:

Что им до того, что где-то в тюрьме в Вэньеяне
Лежат на земле замерзших узников трупы!

Хозяином пира поэт называет «блюстителя законов», а первым «среди приглашенных» — «тюремного начальника». Им, следовательно, он и предъявляет обвинение в беззаконии. Особая сила воздействия стихов Бо Цзюйи возрастала и оттого, что писал он на живом языке. С ним связана и легенда о том, что стихи он читал простой старухе и правил их до тех пор, пока они не становились ей понятны. Это его новаторство — язык «простонародья» — и послужило предлогом для травли поэта и отрицания его творчества на протяжении веков.

Политические обличения этой плеяды вольнодумцев соединялись с критикой религиозных суеверий и предрассудков. В таких произведениях, правда, не было единства, каждый поэт выступал против какой-либо одной религии или одной ее стороны, но все вместе они внесли значительный вклад в преодоление влияния церкви и развитие светского мировоззрения. Хань Юй в своих эссе требовал секуляризации церковного имущества, Бо Цзюйи в поэме «Два красных дворца», Чжан Цзи в стихотворении «Как стать бессмертным» и другие обличали буддизм и даосскую алхимию, опыты с киноварью, стоившие многих человеческих жизней. Наиболее же последовательным был Юань Чжэнь, который выступил против всех религий. С первой же строки своей поэмы «Краток путь людской» он отвергал конфуцианскую догму о воле Неба, которая якобы определяла всю жизнь на земле. Поэт утверждал обратное признанному: «Вечен путь Небес, краток путь людской» — «Я же говорю: краток путь небес, вечен путь людской...» Не небо дарует людям бессмертие, а они добывают его своими делами, говорил поэт. Развивая в целом даосские взгляды, Юань Чжэнь отрицал способность неба к целесообразной деятельности («Из этих извращений не следует ли разве, что путь небес порочен?!»).

Развивая мысль Ян Чжу о человеке, как самом разумном из существ, Юань Чжэнь на первое место выдвигал «деяния»: «Сумели люди выбрать лучший запах орхидей и сотни арома-

тов вырастить, смешав». Человек, утверждал поэт, способен улучшить развивающуюся стихийно природу, и пел настоящий гимн разумной человеческой деятельности: «В деяниях таких божественно-премудрых кто скажет, что пути людей кратки?!» Мысль о преимуществе дел людских перед небесными, по существу — перед природой, представляет собой значительный шаг вперед в сознании средневекового человека. В целом в поэме Юань Чжэнь предстает вольнодумцем, возрождавшим даосский атеизм, но взамен старого даосского «ухода» от общественной деятельности поет славу делам человека. Такое переосмысление даосизма зовет на борьбу за человека, за его достоинство. Бо Цзюйи, например, выступает за отмену рабства и славит губернатора, открывшего, что на вверенной ему земле родятся не рабы, а люди.

Защита прав человека проходит в целом ряде произведений. Юань Чжэнь в «Песне ткачихи» рассказывает о бедных девушках; они завидуют пауку, которому незнакомы долгие годы ученья. Тяжелый труд и требование мастерства не позволяют ткачихам даже выйти замуж. В поэме «Седая в Шанъяне» поэт разоблачает произвол монарха и его подчиненных. Ради этикета — полного штата красавиц во всех дворцах — ради минутной прихоти государя девушек разлучают с семьями на всю жизнь. «Всех женщин отослать к мужьям, мужчинам службу дать», — требует Юань Чжэнь, отстаивая право на «естественную жизнь» для бедных ткачих, гаремных красавиц и членов царской фамилии.

Борьба за человека, опиравшаяся на учение Ян Чжу, привела к воспеванию чувства любви и к протесту против конфуцианского домостроя — догмы о почтительных сыновьях и дочерях, о беспрекословном подчинении власти старших. Об этом говорили и «Ода великой радости» Бо Синцзяня, брата Бо Цзюйи, и цикл «Воспоминаний» Юань Чжэня. В прозаическом вступлении к оде, отвергая, как и все даосы, погоню за «славой и богатством», поэт отстаивает стремление человека к наслаждениям и к высшему из них — любовному союзу. Стихотворную же часть он посвящает красоте молодости и встрече, приводящей юношу и девушку к любви. Их союз — важнейшее событие в жизни человека, как и всей природы, в нем радость, красота, здоровье. Представления, идущие от ранних обрядов и даосской медицины, звучат у Бо Синцзяня как

оправдание плоти, свойственное человеку эпохи Возрождения. Его героям чуждо конфуцианское морализаторство, сознание греха, они чисты и непосредственны как сама природа. Этот гимн любви Бо Синцзянь продолжает и в прозе — «Повести о красавице Ли», рассказав о силе чувства, ведущего и к гибели, и к воскрешению.

«Воспоминания», слагавшиеся Юань Чжэнем много лет, посвящены одной героине — Инъин (Иволге), о которой он написал повесть. В этих стихотворениях воспевался конкретный живой человек, интимное чувство и личные переживания, из которых впервые в Китае вставала индивидуальность героини. В каждом четверостишии цикла — зарисовка момента встречи с любимой, черты ее портрета:

Стыдяся хмурит брови черные.
Прекрасной, яшмы кожи блеск нежней.

От жара тают губы алые,
Пыльцой душистой дышат орхидей.

Красавица понежиться непрочь.
Лениво двигает рукой без сил.
Рассыпался на пряди шелк волос,
И пот, что жемчуг, лоб ей оросил.

Поэта преследуют мысли о ее красоте, о каждой мелочи туалета, о счастливых минутах, проведенных вместе:

Люблю с тех пор на утро смятый твой убор в зерцале.
Небрежность шпилек и гребней на прядях темных туч.
Мгновение, и аленький цветок растаять хочет.
Лишь только осветит щеку горячий солнца луч.

Ему доставляет наслаждение следить за тем, как она причесывается, какое платье одевает, ей все к лицу при ярком солнце или при лунном свете. Он вспоминает эпизоды их нехитрых развлечений, например катание на качелях, игру в жмурки:

Светлой ночью холод легок, обошел балкон.
Запах слышу, но не вижу, что за цвет расцвел.
Вспомнил я ее, завесу лунную над ней —
Как у башенки играли в жмурки мы вдвоем.

То приходит ему на память ее лицо на фоне цветов граната, ее фигура — легкая и нежная, как мечта:

Заплелася словно пламя на шаньлю листва.
То на стенку, то на кровлю клонится шурша.
Вспомнил я ее, как вышла, приоткрывши дверь.
К занавеске прислонилась головой в цветах.

Лед растаял весь весною, волны — синева.
Плещет тень зари вечерней, здесь она, ушла?
Вспомнил я ее, одежду тонкую на ней.
В волосах небес сиянье, бледный цвет лица.

Юань Чжэнь пишет также поэмы, песни на мотив народных, изливая свои жалобы на краткость минувших встреч. Не полюбить другой тому, кто встретил бессмертную, ведь любая река покажется мелкой познавшему морские просторы. Вслед за картинами счастья из цикла Юань Чжэня встает трагедия разлуки. Но поэт, верный своей мечте, пишет о ней и спустя двадцать лет:

Долгая жизнь достается богатым и знатным.
В суетном мире все реже былые друзья.
С белой главою увидел, что всеми оставлен.
Из-за нее вдалеке — платье омыла слеза.

Юань Чжэнь и его друзья продолжали дополнять и развивать тему юношеской любви и образ возлюбленной поэта — героини, притягивавшей к себе впоследствии лучшие умы на протяжении веков.

К этой плеяде поэтов относилась и Се Тао, протестовавшая против затворничества женщин из «порядочного» круга. Недаром ее имя долго служило олицетворением таланта и ума женщины (например, в повести XVII в.) Се Тао — вопреки обычаю — получила хорошее образование и увлекалась поэзией. После смерти отца перед ней встал вопрос о замужестве, а с ним и об отказе от творчества. Чтобы сохранить свободу, она решилась на неслыханный поступок: записалась на жительство в «веселый квартал», в куртизанки. Но Се Тао завоевала такое уважение, что ее принял на службу наместник провинции и даже ходатайствовал о зачислении ее секретарем. Хотя высочайшего согласия на это не последовало, ее как мужчину называли «секретарь Се Тао». Прославилась она также своим изобретением — «листком Се Тао». Ее письма на этой изящной, изготовленной ею самой бумаге высоко ценились любителями прекрасного.

Вокруг Се Тао образовался своего рода литературный салон. Обычный при росте светской культуры, он явился исключением для Китая, где кружки возникали лишь в домах выдающихся гетер. Правда, по долгу службы, ей приходилось чаще всего бывать среди военных, на пирах, хотя кроме славословий в честь побед она слагала и насмешливые строки. Но среди тех, с кем она поддерживала знакомство и переписку, были и такие известные поэты, как Юань Чжэнь, Бо Цзюйи и др. Обращение с равными по уму и таланту явилось тем наслаждением, которое обрела Се Тао. Немногие сохранившиеся ее стихотворения, полные живого намека, говорили о ее собственном тонком поэтическом даровании. Кроме традиционных, написанных «на случай», среди них можно отметить подражание народной песне:

Цветы распускались — я ими одна любовалась.
Цветы опадали — о них я одна сокрушалась.
Спрошу у людей — где скрывался, любовь моя, ты,
Когда распускались, когда опадали цветы?..

Свежие сравнения в ее пейзажной лирике вызывали обращение к цветам, не входившим в число традиционных — к тюльпанам:

У шатких перил не увидишь зарослей имбиря.
Вокруг ступеней тюльпаны колышатся, грациозно головки клоня.
Я задумалась — с чем бы тюльпаны сравнить в эту пору?
С утренней розовой дымкой, что окутала Красную гору.

Рисуя иной пейзаж, поэтесса передает свое удивление контрастом — и цветовым, и чувственным. Черно-белые горы на картине — и ослепительная голубизна заснеженных вершин в натуре; кажущаяся легкость, с которой взошел бы на гору на рисунке — и пугающая пропасть при взгляде с кручи. Здесь нет ничего от штампа — это индивидуальное видение художника.

Гляжу — не нагляжусь, и упиваясь ароматом нежным,
Охапками в корзину набрала, гирляндами украсила одежду.
Воткнула в волосы, в руках — им огненным букетом красоваться.
Пусть видят все — ходила я цветами любоваться!

В кратком, но восторженном гимне природе у Се Тао слышатся даже вакхические мотивы. Она упивается цветами, своей свободой — правом ходить там, где хочется, ни от кого

не прятаться, ощущать себя человеком. Воспевая любовь, Се Тао обращается к образам произведений Сун Юя, Сыма Сянжу. Культ красоты, дух свободной любви, найденные у древних авторов, помогают ей рвать оковы средневекового аскетизма. Не скрывает она и своих симпатий к Ли Бо, к его гимну в честь вина:

> Облокотясь на перила, вспоминаю Оседлавшего дельфина, Ли Бо.
> Он меня призывает, расплескав на ветер вино...

Но и ей приходилось страдать. Оскорбленное ее чувство вылилось в цикле «Десять строф о разлуке», посвященном Юань Чжэню. Обидев поэта чем-то во время пира, она пыталась вернуть его этой поэмой. В каждом четверостишии — повесть-аллегория о судьбе живого существа («Попугай», «Ласточка») или безделушки («Жемчужина», «Зеркало»). Композиция в них едина: в зачине говорилось о достоинствах героя; при повороте мысли — о его случайной оплошности или небрежности хозяина; в развязке — о трагической утрате любви, смысла жизни. Попугай долго всех забавлял, да крикнул что-то некстати и... опустела его клетка. Жемчужина «ровно сверкала», свет ее, казалось, «дворец озарял хрустальный». Но вот на ней царапина и... «в теплой ладони больше не греться жемчужине». Причина беды выглядит как параллель к участи женщины, зависящей от чьей-то прихоти. Но в строфах «Конь» и «Сокол» представлены иные судьбы: герой не ждал милости, дал волю своей природе. Конь сбросил седока и помчался к солнцу, а гордый сокол взмыл в небеса.

Оставаться ли игрушкой в чьих-то руках или стать вольной птицей — такова дилемма, стоявшая перед Се Тао. От ее решения в последних строфах веет гордым свободолюбием, призывом к осознанию человеческого достоинства. Они и свидетельствуют о появлении в IX в. нового типа женщины-гуманистки, вся жизнь и творчество которой, как и Ли Бо, были бунтом, который отразился и в женских образах, созданных новеллистами.

Новелла VIII—X *вв.*

Появление побасенки, анекдота (*сяошо*) с IV—VI вв. знаменовало становление прозы как литературного жанра. Его развитием явилась авторская новелла (VIII—X вв.), которая соз-

давалась зачастую на известные сюжеты и мотивы, но почти в такой же зачаточной, как у анекдотов, форме. Композиция основывалась на развитии действия, герои вводились без подготовки, интерес заключался в интриге. Характеристики героев только намечались, а эпитеты заимствовались из народной песни. Описания переживаний давались также одной формулой. Эффект заключался в быстрой передаче действия. Например, на одной-двух страничках «О том, как душа расставалась с телом» и «История гетеры Ян» рассказана история целой жизни. Создавались и развитые новеллы («Повесть о красавице Ли», «Повесть об Инъин»). Появление их было вызвано сознательным обращением авторов к древности, «Жизнеописаниям» Сыма Цяня. Воздействовала на новеллистов и агиография. К нормативам этих источников и тяготели отдельные произведения. Общее название для новеллы— «передаю об удивительном» — относилось к рассказам, различным по тематике — героическим, фантастическим, любовным, сатирическим. В названии сказалось стремление авторов к занимательности и необычайному. Замыслы новеллистов в какой-то мере перекликались с искусством неожиданного в «оборванных строках».

Героические новеллы создавались в основном вокруг лиц исторических. Фабула в них основывалась на тех же событиях, что и сообщения в хрониках. Элемент чудесного сближал новеллу с житием. В «Чужеземце с курчавой бородой» Ду Гуантина представлена любовная интрига, но фабула основывается на историческом событии: свержении одной династии и воцарении другой. Ряд героев — лица исторические: наместник, олицетворяющий отрицательные черты старого двора, полководец Ли Цзин — положительный герой, которого тревожит угроза смуты; основатель новой династии — Ли из Тайюаня. Но в противоположность хроникам, излагающим военные действия, в новелле о них напоминают немногие строки: в начале — о смуте, в конце — о воцарении Танов. Главное здесь — характеристики героической личности первого императора Танов и его соратников. Они слагаются из речей и поступков других действующих лиц, не исторических, но отмеченных ореолом святости. Служанка из свиты наместника, которую отличают «красота небожительницы и непостижимое дарование», с первого взгляда открывает в Ли Цзине,

тогда еще простолюдине, человека достойного, бежит к нему и становится его женой. Она тактично гасит готовую разгореться ссору мужа с чужеземцем, угадав в нем также человека выдающегося. А этот чужеземец (по признаку «рыжая курчавая борода») оказывается одним из претендентов на трон. Однако он не простой честолюбец, а борец за справедливость, и поэтому решает познакомиться со своим соперником. Встреча с ним создает у чужеземца впечатление, что перед ним — «настоящий самодержец». Необычную силу, исходящую от Ли из Тайюаня, подтверждает и провидец — даосский монах. И чужеземец удаляется, отдав все свои сокровища для поддержки нового государя. Приемом все большего нагнетания свидетельств — о «чудесном человеке», о «небесных знамениях» — создается образ героя — основателя новой династии. Все это отвечает конфуцианской догме о «божественном» происхождении императора — Сына Неба. Но конкретные характеристики героя противоположны конфуцианским. В них подчеркивается простота («вышел без башмаков и рубашки, накинув на одно плечо меховой халат», «низко поклонился»), необычные достоинства («священный эфир, веявший от него...»). Захват же власти уподобляется естественной смене времен года. Приемы народной сказки и даосского жития также служат обожествлению государя. Поддержка даосами Танов наряду с их покровительством даосизму объяснялись обычно фамилией царствующего дома Ли как потомков Лаоцзы. Но таких данных в новелле нет. Ее автор, Ду Гуантин, живший при новой смуте и восстаниях, думал, возможно, подновить уже потускневший ореол Танов. Но объективно он выразил надежду на такого героя, который покорил бы сердца своей простотой и внутренним достоинством. В соединении гуманистических идей с легендой об идеальном монархе сказался новый фактор в даосской системе взглядов — стремление взять на себя решение дел в человеческом обществе.

Исторические лица в «Истории Хун Сянь» Ян Цзюйюаня — два соперничающие друг с другом военных губернатора. Для трудной миссии их примирения вводится лицо неисторическое — служанка Хун Сянь (Красная нить — образно: сваха). Это активная героиня, владеющая силой даосских заклинаний. Хун Сянь проходит за ночь огромные расстояния, проникает незамеченной через военный стан в покои врага и достает у спя-

щего из-под изголовья золотую шкатулку. В таких новеллах воспеваются не воинские подвиги, а героические характеры, их умение малыми силами (жизнями) достичь мира — во всей стране (в «Чужеземце») или в области (в «Истории Хун Сянь»). В них, как и в других новеллах, например «Истории Несравненной», «Женщине с мечом», героическое зачастую приравнивается к чудесному.

Наиболее земная из героических повестей — рассказ о простой женщине («История Се Сяоэ»). В четырнадцать лет она пережила трагедию, но сумела отомстить за гибель мужа и отца. Единственный момент чудесного здесь — вещий сон: муж и отец, явившись к героине, открывают ей имена своих убийц в иероглифах-загадках. Понять их неграмотной Сяоэ не по силам, и разгадку находит автор — Ли Гунцзо. Введя себя в повествование, он добивается впечатления достоверности. Главное в новелле — подвиг мести: Сяоэ, переодетая мужчиной, бродит по стране в поисках разбойников, нанимается к ним в работники, долго их выслеживает и, наконец, убив главарей, выдает остальных членов шайки властям. За героизм, несмотря на «самоуправство», ее милует император, и она, выполнив свой долг, уходит в монахини. В заключительной же «хвале» — приеме, заимствованном у Сыма Цяня, — автор доходит до вольнодумного признания: подвиг простого человека женщины!) достоен занесения на скрижали истории наравне е «деяниями» царей, вельмож и полководцев.

Фантастические новеллы в основном связаны с народной сказкой и агиографией, хотя они уже начинают обогащаться сведениями о чужих странах. В них появляется такой герой, как черный раб («Куньлуньский раб» Пэй Сина), мотив кораблекрушения («Повесть о Ван Се», аноним). В новеллу вводятся чудесные существа и их необыкновенные превращения. Герой избавляет людей от зла, проникая в подводное царство Дракона, на горы, к Обезьяне, побеждает злого змея, лису и др. Его помощниками становятся волшебное зеркало, меч и другие чудесные предметы («Древнее зеркало» Ван Ду), а также и человек в облике бессмертного даоса. Некоторые новеллы напоминают развернутое житие («Чжан Цзо» Ню Сэнжу).

Фантастический элемент, оформлявший любовные и сатирические новеллы, превращался уже в литературный прием. О нем как средстве маскировки «крамольного» содержания

писали уже в XII в.: «В старые времена, когда авторы затрагивали в своих произведениях случаи из жизни, в которых нарушались устои, они переносили действие в царство духов либо изображали его во сне...» В новелле «О том, как душа расставалась с телом» Чэнь Сюанью (60-е гг. VIII в.) рассказал о любви юноши и девушки из родовитой семьи. Это чувство заставило героиню — Цяньнян — бежать к любимому вопреки воле родителей, просватавших ее за другого. Через пять лет беглецы, у которых родилось два сына, вернулись, но тут выяснилось, что все эти годы Цяньнян пролежала дома, больная, при встрече же обе Цяньнян «слились в одну, одетую в два платья». «Чудо» здесь оправдывало самовольный уход девушки: убежала из дому лишь ее душа, хотя она, отдельно от тела, жила вполне реальной жизнью. Заключением о долгой жизни супругов, об успешной карьере их сыновей Чэнь Сюанью утверждает, что вопреки нарушению конфуцианской заповеди такой брак был счастливым, а следовательно, одобрен Небом. Такова одна из робких попыток поднять голос против закрепощения человека.

Героиня другой, более развитой новеллы «Дочь повелителя драконов» («Повесть о Лю И» Ли Чаовэя) как будто вышла из народной песни. Это — жена, изгнанная свекром и свекровью за то, что посмела приревновать мужа, пожаловаться на его невнимание. Далее автор изображает героиню, оставшуюся без пристанища в царстве богов, раскрывая тем самым, что и на небе господствуют те же обычаи, что и на земле. Героиню выдали замуж, как водится, через сватов; ей самой не полагалось знать, за кого, не поинтересовались этим и ее родители. Что брак оказался неудачным, видно и из признаний дяди («ее оскорбил негодяй»), и отца («я сам виноват, что был глух и слеп...»). И все же родные сразу сватают ее за другого, опять-таки не спросив согласия ни у нее, ни у жениха. Но Ли Чаовэй по-иному решает судьбу такой женщины — новое в обычаи, установленные якобы богами, приносит человек. Причем этот герой выдается за лицо историческое, а сюжет — за истинное происшествие с помощью обычного приема — датировки экзаменов.

С конфуцианской точки зрения Лю И — отрицательный герой: он провалился на экзамене, помог чужой изгнанной жене и, наконец, отказался жениться, когда его сватало высокое лицо. Однако по-человечески Лю И привлекателен. Он не

карьерист, человек чуткий и отзывчивый, готовый на любой подвиг, а при малейшей несправедливости у него «закипает кровь». Его возмущает предложение дать ему в награду жену — «ту, которую он облагодетельствовал», как попытка «силой навязать... свою волю». Он принципиально отказывается жениться даже на той, которую любит.

Во всем этом уже читается протест против власти семьи, но автор вкладывает в уста героя и прямое обличение господствующей религии, поскольку у богов царят те же порядки, что и на земле (Дракон, например, ходит, как и придворный конфуцианец, «в пурпурном халате с изумрудной табличкой в руках»). Спор героя с Драконом превращается в полемику против всего конфуцианского: у «благородного мужа» оказываются «недостойные мысли», а рассуждения «о высокой нравственности» сводятся к «насилию». В своем бунте против «принуждения» к браку, в своем страстном выступлении за право каждого на собственную волю Лю И предстает подлинным гуманистом. Значение его победы подчеркивает сказочная гиперболизация мощи противника — герой укрощает титана. Лишь прощаясь, Лю И понимает, что любим, и раскаивается. Лишь после многих перипетий влюбленные соединяются. В эпилоге новеллы подвиг во имя истинной любви приравнивается к другим видам подвижничества, приводящим к святости в даосских житиях. Аллегорически же описание бессмертия как наслаждения, покоя и вечной молодости звучит гимном любви. Герой новеллы Ли Чаовэя утверждает иные, чем у конфуцианцев, справедливость, нравственность, совесть и в первую очередь свободу в выборе спутника жизни.

Некоторые новеллисты сумели обойтись без фантастики, в основном в произведениях, посвященных гетерам. Так, Фан Цяньли (20-е гг. IX в.) рассказывает о любви прекрасной гетеры Ян и знатного человека, жена которого своими преследованиями доводит до смерти. Верная же своему чувству куртизанка отсылает все подарки, приносит жертвы умершему и кончает с собой. Утверждая в заключительной хвале, что «с Ян Чан никому не сравниться», автор подразумевает под «другими» женщин из общества. Об этом говорит и образ ревнивой жены в характерной сценке. Узнав, что под видом сиделки к больному мужу придет ее соперница, она готовит Ян «достойный» прием: во дворе «выстраиваются десятки здоровенных служа-

нок с палками, устанавливается котел с кипящим жиром», в который и собираются «бросить Ян».

Куртизанку же автор изображает как властительницу сердец: «Гетера Ян была самой красивой женщиной в столице ... Князья, вельможи, именитые гости наперебой приглашали ее на пиры, на которых даже непьющие с радостью осушали чарки. Вся молодежь Чанъани была готова без сожаления отдать жизнь и все свое состояние лишь бы попасть к ней в дом». Эту жизнь Ян Фан Цяньли противопоставляет ее уходу вместе с возлюбленным, подчеркивая ее отказ от поклонников, роскоши и славы во имя любви. Нарисованная им картина, помогая понять и другие новеллы, раскрывает жизнь столицы, ее «веселого квартала» в эпоху Возрождения.

Лучшие умы того времени уже ощущали несправедливость самого института гетер, которых как рабынь покупали в детстве за красоту, а затем учили петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах, слагать стихи и рисовать. В новеллах и отразилась жизнь таких женщин с ее противоречиями между презренной профессией, приравнивавшей их к отверженным, и утонченным искусством — вершиной образованности своего времени, между полным бесправием, рабской зависимостью и славой — преклонением перед ними горожан и даже знати, которое они вызывали силой своего таланта и красоты. Даже старейшие представители касты «ученых», «блюстители» устоев устраивали пиры и встречи в «веселых кварталах». Поэтов и художников притягивала артистическая богема, свобода наслаждаться искусством среди таких же талантов и ценителей. Но выводя гетеру героиней произведения, они, как и Фан Цяньли, раскрывали трагичность ее судьбы, показывали, что она — человек и достойна лучшей участи. Не случайно творческие удачи у новеллистов обнаруживались чаще всего в создании таких женских образов — их изображение не ограничивалось нормативами, и авторы могли срисовывать своих героинь с натуры. Особым мастерством в обрисовке характеров и композиции отличались «Повесть о красавице Ли» Бо Синцзяня и «История Хо Сяоюй» Цзян Фана. Фабулу первой из них можно изложить очень кратко. Знатный юноша приезжает в столицу на экзамены, но увлекается гетерой и забрасывает все занятия. Через год ее хозяйка избавляется от разорившегося клиента, и он, всеми отвергнутый, оказывается на краю гибели.

Новая встреча с любимой возвращает его к жизни. Здесь все посвящено развитию одной темы — любви. Она возникает с первого взгляда и приносит счастье, разлука любящих ввергает в отчаяние, но вновь обретенная любовь воскрешает даже умирающего. Самоотверженность гетеры, сумевшей исцелить юношу и провести его через экзамены к высокому рангу, находит в конце концов признание его отца и даже императора. Автор новеллы подчеркивает, что это было необычным: «Как не вздохнуть от восхищения! Ведь с ней не сравниться даже героиням древности!». Его хвала героине прозвучала как слава чувству любви, которое, пройдя через многие страдания и унижения, одержало победу. Композиция рассказа строится на смене места жительства с каждой переменой в судьбе героя. Переезд к гетере означает его разрыв с «кастой ученых», продажа экипажа и коней лишает героя уважения хозяйки, которая скрывается вместе с красавицей; продажа последнего платья приводит его в ночлежку; при попытке вернуться в первый снятый им дом его, умирающего, сдают в похоронное бюро. Но тут начинается новая жизнь юноши. Его вылечивают и открывают в нем талант: трагедия любви сделала из него замечательного плакальщика. Своими песнями на похоронах, победой в соревновании с другим певцом на многолюдной площади он завоевывает славу лучшего певца города. Но для его отца—это «позор всему роду». И юноша, нещадно избитый, падает замертво. Теперь он опускается на самое дно. «В лохмотьях... с дырявой тыквенной чашей он бродит, выпрашивая подаяние... забираясь на ночь в мусорные ямы», пока красавица Ли не узнает в нищем любимого. Проводя героя по городу, автор как бы показывает сословные границы между кварталами и дает характеристику их жителям: вельможа способен убить собственного сына, если он занялся ремеслом; для ремесленников человек достоин внимания даже в беде; простые горожане рады приветствовать любой талант; гетера способна на бунт против хозяйки, чтобы спасти любимого. Симпатии автора-гуманиста явно не на стороне знати. Все действие соединяется с городским пейзажем, и этот новый в прозе момент проявляется ярче всего в этой повести Бо Синцзяня.

Городская жизнь послужила фоном и для «Истории Хо Сяоюй» Цзян Фана. В трагической судьбе героини новеллы раскрывалось противоречие между ее поэтической натурой и

низким положением. Юная жизнь зависела от предприимчивой сводни: эта «бывшая служанка царского зятя Се устраивала свадьбы с гетерами... Мастерица говорить и льстить, она проникала куда угодно... находила выход из любого положения и считалась знатоком своего дела...» Такая характеристика бросала тень и на героя, который обратился за помощью к подобной проныре. Полной противоположностью звучало из уст самой сводни описание красавицы Сяоюй: «Бессмертная, изгнанная с небес, ищет не богатства, а только любви...» В истории чувства Сяоюй и поэта Ли И (начало IX в.) главное внимание автора отдано героине, побочной дочери князя, изгнанной из семьи. Тонко воспитанная и образованная, она, чтобы прокормить мать, вынуждена стать гетерой. При встрече с Ли Сяоюй ясно сознает свое безрадостное будущее: отцветет ее красота — уйдет и ее счастье. Но клятва поэта в верности, любовь, длившаяся два года, внушили Сяоюй надежды, которых не оборвала даже разлука. Но обещаниям Ли не суждено было сбыться. Он не посмел противоречить матери, подыскавшей ему невесту. Беспокойство Сяоюй все росло. Распродавая все ценное, она стала разыскивать Ли, пока не оказалась в нужде и не заболела. Ее история становилась широко известной. Многие порицали ветреного Ли, и благодаря этому состоялось последнее их свидание. Вещий сон в предчувствии встречи с Ли придает Сяоюй силы — давно уже не вставшая с постели, она выходит к гостям. Сяоюй гневно смотрит на Ли и говорит: «У меня, женщины, такая злосчастная судьба, у вас — мужчины, такое изменчивое сердце. Моя красота и молодость умирают, негодуя... Отныне навсегда смолкнут струны... И (все это сделали вы, Ли!..» Совершив возлияние вина и бросив чарку, она умирает. После ее смерти в рассказ вводится элемент таинственного: угроза Сяоюй превратиться в «жестокого черта» и «не дать покоя ни ему, ни его женам и наложницам», отравляет жизнь поэта. Ему всюду мерещится измена, он бьет жену, отсылает ее домой; запирает, даже убивает наложниц. Мстит ли душа Сяоюй или же у Ли развивается ревность — автор не поясняет, и не морализируя в заключении, предоставляет читателю самому разобраться в этой печальной истории. Новое же в ней — развитие характера героини. Сначала она — влюбленная юная девушка, затем жена, испытывающая ревность, муки ожидания и, наконец, отчаяние.

Цзян Фан, Бо Синцзянь и другие писатели, рисуя изящных, умных и талантливых гетер, показывали противоречие между их общественным положением и духовным обликом и открывали, что их героини — «жрицы любви» — оказывались достойны семейного очага. Юань Чжэнь же, напротив, создавая образ знатной девушки, обнаружил, что его героиня, предназначенная для семейного очага, обладала таким богатым внутренним миром, который мыслился ранее лишь у свободной «жрицы любви». Оба героя его новеллы «Повесть об Инъин» принадлежали к привилегированному сословию, но разделяло их важное обстоятельство: она была богата, а он беден.

Бродячий студент Чжан с первого взгляда «был очарован красотой» Инъин (Иволги), дочери знатной вдовы в монастыре — месте случайных встреч. Но сближение молодых людей, происходящее в других новеллах просто и стремительно, заняло здесь ряд эпизодов. В каждом из них по-новому раскрывался характер Инъин, образ ее ломал все литературные нормы и штампы. В первый раз она вышла к Чжану «в домашнем платье, без драгоценностей, не набеленная, не нарумяненная, волосы ее были связаны простым узлом», и промолчала весь пир, устроенный ее матерью в честь Чжана, спасшего их от солдатского бунта. Возмущенная нарушением приличий Инъин гневным взглядом встретила Чжана, названного ее старшим братом.

Здесь, как посредницу между влюбленными, Юань Чжэнь впервые вводит новую героиню — служанку Хуннян, наделенную инициативной ролью. Но в отличие от свахи-сводни, уже сложившейся маски, она скромна, почти так же образована и воспитана, как и ее барышня. По совету Хуннян Чжан изливает свое чувство в стихах, а Инъин в ответе снисходит до намека на встречу:

Когда луна встает над павильоном,
Приоткрывает двери ветерок,
Цветов на стенке шевелятся тени —
И мнится, милый всходит на порог.

Но во время свидания Инъин произносит столь гневную отповедь, что Чжан приходит в отчаяние. В этой сцене добродетель девушки кажется непоколебимой, но в ней — кульминационный пункт в ее внутренней борьбе между долгом и

любовью. И отняв у Чжана все надежды, она приходит к нему сама. Победившее чувство меняет характер Инъин, она становится женой и другом, спутницей поэта. Автор раскрывает в ней любовь к поэзии, музыке, но наделяет ее большой сдержанностью: даже в момент разлуки она не показывает своего горя, о нем говорит лишь трагический жест — отброшенный *цинь* да прерванная песня. С наибольшей же силой ее чувство и талант раскрываются в письме к любимому — очень важном как редкий образец эпистолярного стиля в литературе IX в. Его написала сама Инъин, ибо повесть о ней — произведение автобиографического характера. В этом сказалась общая тенденция воспроизводить в героях своих современников, описывать действительные события.

В своем послании Инъин предвидит, что столица — «Чанъань, обитель наслаждений», куда на экзамены уехал Чжан, украдет у нее его любовь. Винит она лишь себя, поскольку сама преступила закон. Образы же из песен о неверных юношах и доверчивых девушках говорят о том, что мораль в ее письме не конфуцианская, а общечеловеческая. Ее безделушки — подарки милому — поэтичны и многозначительны: «Желаю я, чтобы были Вы как яшма чисты, чтоб воля Ваша, как линия кольца, оставалась неизменной; следы слез на том бамбуке, тоска моя — словно спутанный шелк...» После прорвавшегося отчаяния и клятвы в верности она переходит к бытовым советам: «...Весною ветер так опасен, лучше вам поплотнее кушать, осторожнее говорить, беречь себя и не беспокоиться обо мне». Она ждет его, любит и заботится о его здоровье и успехах как преданная жена. Но Чжан не возвращается, и судьбу героев решают законы семьи («Инъин выдали замуж, Чжана женили»). Позже, когда Чжан заезжает в ее город и просит Инъин о встрече, она не выходит к нему, но тайно пересылает полное боли четверостишие, а за ним другое:

Покинутой, что мне теперь сказать?
Друг друга некогда мы полюбили.
Так пусть вся сила чувства прежних лет
Падет на ту, что пред тобою ныне!

Это последнее послание добавляет к ее облику еще одну глубоко гуманную черту. Нам с тобой уже не найти счастья, говорит она, и призывает Чжана любить свою жену. Так Инъин

находит в себе силы позаботиться о человеке, невиновном в их трагедии.

К разрыву между Чжаном и Инъин привели не внешние причины, а характер Чжана. Создание этого образа определялось нормами изображения лиц из «ученого сословия», сюжет же требовал новых черт. Колебание между теми и другими и привело к противоречиям в характере героя. В них, возможно, отразились и противоречия, которыми была полна жизнь автора повести: то он страдал от любви к Инъин, то проводил время в обществе куртизанки; то готовился отдать жизнь стране и государю, то, бросив все дела, предавался пирушкам в кружке поэтов, то обличал суеверия, то уходил в буддизм. Столь же резкие смены настроения обнаруживались и у его героя.

Студент Чжан показан скромным юношей, неспособным на легкомысленные похождения, обычные для его сверстников. Любовь поражает его как болезнь и ведет от надежды к отчаянию и, наконец, к счастью. После первой поездки в столицу его чувство продолжает расти. Но во время второй поездки в нем что-то меняется. «Провалившись на экзамене, Чжан остался в столице», — лишь кратко сообщает автор. А ведь это, возможно, был конец мечте о победе на экзаменах, о высоком ранге, который сделал бы его равным Инъин, желанным зятем. Показывая письмо Инъин своим друзьям, которые ее также воспевают, Чжан после вдохновенных строк о любви вдруг объявляет о своем решении порвать с нею. Необходимость разрыва он объясняет обычным конфуцианским осуждением женщины, особенно красивой, как виновницы всех зол. Эта мотивировка делает его решение неубедительным, представляя собой резкий контраст поэтическому воспеванию первой любви, образам юных героев, особенно Инъин, которую никакое морализаторство не могло превратить в «грешницу», «чудовище». Конец повести снова возвращал читателя к теме любви: при отказе Инъин выйти к Чжану «лицо его исказилось от горя». Разрыв с любимой, говорил автор, не принес покоя герою.

Таков наиболее смелый и яркий рассказ о взаимной любви, созданный Юань Чжэнем в его повести вместе со всей посвященной Инъин лирикой. В нем, как и в «Повести о Лю И» Ли Чаовэя, слышен протест против насилия над чело-

веческой личностью. Не случайно этих писателей клеймила официальная критика (Ли Чаовэй был объявлен «достойным казни», а Юань Чжэнь — «развратным»), но они же встретили наибольшее признание передовых людей. Так, Лу Синь писал: «Танских новелл сохранилось немало, но таких блестящих только две» и назвал «Повесть о Лю И» рядом с «Повестью об Инъин».

По развитию сюжета, росту характеров в «Повести об Инъин» представлены высшие художественные достижения того времени. Анализ внутреннего мира героев позволяет назвать «Повесть об Инъин» Юань Чжэня в Китае, как и «Фьяметту» Боккаччо в Италии, первым опытом психологической характеристики.

Кроме наступления на домострой, разрыв с конфуцианством в прозе обозначился и открытым, без ссылок на «авторитеты», утверждением новой тематики, героя-современника, а с ним и активной роли новеллы в обществе. Все это ярче всего отразилось в произведениях обличительного характера. Как переходную к сатире следует отметить новеллу Шэнь Цзицзи «Волшебная подушка». В ней развивается даосский мотив «вещего сна», известный из жития патриарха Люй Дунбиня (VII в.). Еще юношей, мечтавшим о карьере, Люй встречается с даосом, который дает ему подушку, а сам начинает варить кашу. Во сне Люй видит все, о чем мечтает наяву: экзамены, высокий пост, многие взлеты, но и... падения, и, наконец, смерть. Наступает пробуждение, и Люй видит, что прожил целую жизнь, а каша еще не сварилась. Так «сон» убеждает Люя, что жизнь преходяща, все честолюбивые замыслы перед лицом вечности тщетны, и обращает его к религии. В житии сон представляет лишь звено в обращении неофита: основное — в различных искушениях и чудесах, которые совершает бессмертный. В новелле же Люй дает подушку другому юноше, Лу. Сон здесь — пространное описание карьеры — играет главную роль. Завершается же повесть лаконичным отказом героя от всех желаний, без перехода его в число святых. При таком смещении акцентов переосмысливается и весь сюжет: в нем провозглашается отказ от погони за почестями и богатством, от службы государю, т. е. от всех устоев «ученого сословия». С проповедью даосских взглядов здесь сочетается развенчание карьеризма конфуцианцев.

На том же мотиве «сна» строится и новелла Ли Гунцзо «Правитель области Южная ветка» — пародия на императорский двор. Ее герой — Фэнь, опьянев, видит, как его приглашают в некое царство с такими же, «как у людей», обычаями и законами. Прослужив там многие годы, достигнув высших почестей, Фэнь наконец возвращается к себе домой. Очнувшись же, убеждается, что «прожил целую жизнь» среди муравьев собственного сада. Несмотря на то что идея обличения земной жизни в этой, как и в предшествующей, новелле была внушена автору даосской религией, образы в ней развенчивают и земных владык. Об этом говорит и заключительная мораль: «Знатность, богатство, высокий пост! Могущество, что сокрушает царства!.. Чем же они отличаются от [суеты] в скопище муравьев?!».

«Повесть о Шанцин» Лю Чэна носит иной характер — в ней нет ни «сна», ни других элементов чудесного. Это произведение отличается особой смелостью в обличении тех интриг, взяточничества и других пороков, которые царили при дворе. Новелла направлена против конкретного лица — министра, прославленного конфуцианцами за «мудрость». Датируя событие (конец VIII в.), автор выводит сановника, загубленного интригами министра, и служанку казненного, которая открывает глаза на коварство придворных самому императору.

Два произведения в фантастической форме — «Белый орангутанг, о котором умолчал Цзянцзун» и «Путешествие в далекое прошлое» — были созданы как памфлеты, направленные против определенных лиц. В первом — сказка об огромном орангутанге, похищавшем красавиц, была использована для того, чтобы высмеять известного придворного: его мать была пленницей орангутанга, а поэтому и «родила сына-урода», — заключал автор, пожелавший остаться неизвестным. Во втором рассказывалось, как герой, провалившись на экзаменах, заблудился и попал ночью в какой-то дворец, где его встретили высокие лица. Наряду с утонченными развлечениями в новелле давалось откровенное изображение частной жизни коронованных особ. Под конец вся эта история объяснялась наваждением. Повествование в новелле велось от первого лица, ее героем и автором назывался один и тот же человек — Ню Сэнжу, поэт, новеллист и государственный деятель. Попав в немилость, он был возвращен из ссылки лишь перед

смертью (сер. VIII в.). Возникал вопрос, зачем было ему изображать себя таким ничтожеством, да еще перебирать от своего имени старые и новые дворцовые сплетни? Ответ на него был найден давно: «Эта новелла поистине не могла принадлежать руке Ню Сэнжу»,— писал Лу Синь, соглашаясь с критиками, называвшими ее автором человека из враждебного Ню лагеря. «Путешествие», несмотря на откровенную цель этого «подметного письма» — «истребить Ню со всем родом» (встреча Ню как равного с членами императорской фамилии, оскорбление матери-императрицы вместе с царствующим императором, названным «сыном старухи Шэнь», и другие детали, подогнанные под «высшую меру наказания»), написано талантливо, в духе своего времени. Человек в нем изображался в интимной обстановке — на пиршестве среди знаменитых женщин, состязался с ними в тонком искусстве экспромта, в беседе, полной нескромных намеков и анекдотов. Такие памфлеты отражали политическую борьбу в обществе и придавали художественному слову новую силу.

Бурный рост новеллистического творчества, глубокий интерес к современности вызвал к жизни и художественную публицистику. Это «заметки» или «записки», в которых публиковались такие личные документы, как письма, дневники, воспоминания, а вместе с ними и зарисовки, жанровые сценки, приближавшиеся к очерку или наброску сюжета. Здесь можно увидеть стремление к занимательности в анекдоте, привлекающем своей неожиданностью, остроумием, а также поиски реализма. Собрание «записок» представляло собой сочетание разнообразного материала во фрагментарной форме, без видимой связи. Раскрывалась здесь и широта интересов, наблюдательность и любопытство к разнообразию судеб и характеров, к отдельным эпизодам из жизни человека. В этой прозе зарождалась и литературная критика, в основном биографического направления.

Появившись на первом этапе Возрождения, такие «записки» получили большое развитие на втором его этапе, а с XI в. приняли более единообразное название — «Слово о стихе». Они же вызвали и особые издания — «стихотворения с описанием событий», как обычно, по династиям. Комментарий в них объяснял причину создания произведения особенностями личности писателя, частным случаем его жизни.

В таких изданиях фиксировалось много фактов о жизни того времени, о кружках, к которым принадлежал тот или иной автор, о его друзьях и противниках, симпатиях и антипатиях. Правда, наряду с ростками нового в них встречались и порочащие его анекдоты. Этот материал в целом значительно превосходил данные официальных биографий и заменял биографии для тех авторов, которые в династийных историях не освещались. Стремление к обобщению отдельных штрихов привело к созданию своеобразных литературных портретов близких друг другу Ли Бо и Ду Фу, Юань Чжэня и Бо Цзюйи (например, в предисловиях к собраниям их сочинений (IX в.), в предисловии к переработке «Повести об Инъин» в сказ под барабан).

Другой вид прозы — афоризм, известный по «Собранию» Ли Шанъиня (IX в.). Сотни афоризмов, записанных им, своим лаконизмом, отточенностью близки к пословице, а искусством неожиданного и юмором — к анекдоту. Рубрики, под которыми они размещаются, помогают реконструировать одну из застольных забав — состязание в сочинении афоризмов, так же как и экспромтов, загадок, со штрафным кубком проигравшему. Заводила, известный еще с древности, называет тему, например «Смешны», а пирующие спешат подобрать сюжет: «верзила в коротком платье», «бранящиеся заики» или «Не удержаться» — «деньгам у игрока», «молодой жене у старого мужа», «красивой служанке у ревнивой жены...».

В таких афоризмах проходит насмешка горожанина над крестьянами («Нелепы» такие герои, как «деревенщина в обновке», «флейтист на спине у вола», «Невыносимы»: «ученые словечки в устах солдата и деревенщины»); над буддистами и даосами («Нелеп»: «мясник, читающий сутру», «Невыносим»: «монах, заигрывающий с гетерой»); над «ученым сословием» («Подобен»: «столичный чиновник — тыкве, толстеет незаметно», «уездный начальник — тигру, любым жестом кого-то губит», «Недолог гнев»: «мужа — на любимую наложницу», «нахлебника — на знатного хозяина», «взяточника — на подчиненных»). Иногда в них проглядывает мораль купца, ремесленника («Будет беден»: «тот, у кого ленивая жена», «кто рано ложится и поздно встает», «Будет богат»: «тот, у кого жена не верует в Будду»); иногда — опыт полной превратностей жизни вольнодумца («Не пренебре-

гай»: «грубой пищей в голод», «лачугой — в дождь», «клячей, когда идешь пешком», «Ужасно»: «напороться на кредитора», «отрезвев, узнать, что сболтнул во хмелю»). В афоризмах раскрывается и тонкое чувство прекрасного («Оскверняют красоту»: «штаны на клумбе», «факел при лунном свете», «крики “дорогу начальнику!” среди цветов», «Зря пропадают»: «красавица жена у евнуха», «чудесный вид, не воспетый в стихах», «богатый дом без пиров»); и далекая мечта о праве на личную жизнь (чтобы считалось «Бестактно»: «входить без стука», «распечатывать чужие письма»). В таких записях «Собрания» Ли Шанъиня, нашедшего позже продолжателей, во всем многообразии проявляется то скептически-насмешливое, то обличительное отношение острословов к обычаям и общественным нормам своего времени. В них отражается жизнь эпохи, в которую совершался переход от работы по заказам императора и меценатов к творчеству для горожан, певиц и музыкантов, когда спрос на светские книги начинает удовлетворять книгопечатание.

VIII—IX вв., таким образом, знаменуют начало авторской художественной прозы и появление законченных произведений крупных писателей. В них явственно прослеживаются качественно новые черты: переход от придворной поэзии к частной жизни, миру интимных переживаний, от высоких материй к повседневным, но коренным вопросам жизни, от рассказов о знатных героях и святых подвижниках к повествованию о людях, стоящих вне средневековых нормативов. Все эти особенности новеллы и вызывают появление в ней элементов реализма. Ведя борьбу за раскрепощение формы от вычурности, авторы новелл добиваются значительной простоты, и их усилия помогают утверждению в литературе живого языка на втором этапе Возрождения. Плеяда вольнодумцев, нередко в творческом содружестве, создала новую художественную область в прозе и в поэзии, свойственную эпохе раннего Возрождения; ту сокровищницу, из которой на протяжении веков черпали вдохновение поэты, драматурги, романисты. В дальнейшем развитии этих сюжетов и продолжалась борьба против религиозного начала за светское, которую подняли деятели раннего Возрождения.

Лю Юн и другие поэты XI—XII вв.

Романс, появление которого отмечалось еще у Ли Бо, стал основным жанром поэзии с X в. и приобрел огромную популярность. Романсы создавали все, вплоть до гетер и слуг, солдат и монахов. Эта форма творчества рождалась на новой основе — разделении труда мастеров слова и мелодии, хотя талант композитора и поэта иногда соединялся в одном лице. Роль новаторов на этот раз принадлежала музыкантам, относившимся, как и артисты, к касте презираемых, поэтому их имена не сохранились. Но именно музыканты, создавая репертуар для певиц, стали класть на музыку уже известные стихотворения, а затем заказывать слова и вступать с поэтами в творческое содружество. Романсы, отвечавшие ритму песни, сначала назывались «неровной (краткой и долгой) строкой», так как число слов-слогов (иероглифов) в строке колебалось от одного до четырнадцати, а в цезуре и рифме допускались многие варианты. Романс привлекал поэтов своей свободной формой, а также возможностью широкого его распространения через певиц. Все это способствовало и росту числа любителей, поскольку творчество становилось более доступным. Многое в романсе зависело от мелодии (произведение называлось: на мотив такой-то песни), выбор которой уже определял настроение — печальное пли веселое, темп — стремительный или протяжный. Напевы не только направляли содержание стиха, но и восполняли обычные для любителей недостатки в мастерстве. Так, романс стал формой лирического творчества, выражением светской музыкальной культуры, центром которой становился город. И если прежде народная песня в основном создавалась и бытовала в крестьянстве, то в романсе получило развитие песенно-поэтическое творчество горожан. Проблемы, выдвинутые на первом этапе Возрождения, привлекали к себе все более широкие круги. Пробуждавшееся демократическое самосознание горожан выражалось также в усиливающихся критических выступлениях. Особым же фактором становилось завоевание Севера Китая с X в. кочевниками — киданями, чжурчжэнями, монголами, — отчего протесты против имущественного и сословного неравенства выливались в требование права на защиту родины — вооружение всего народа.

В собраниях романса, как обычно, на первое место ставят имена императоров, вельмож, полководцев, но это показатель признания новой формы. В «ученых» романсах представлены произведения «на случай», например «благодарственного молебна о дожде», встречи высокопоставленного лица, перепевы таких тем, как пир или любование цветами. В них, под влиянием гуманистов и вольнодумцев, также воспевается любовь, интимное чувство. Уже тот факт, что собираются и издаются произведения «непривилегированных» авторов, показывает, что культура «третьего сословия» начинает завоевывать некоторые права. Все это приводит к созданию обстановки, благоприятной для сближения передовой интеллигенции и народа, на основе общих антифеодальных и патриотических устремлений. Городская аудитория, оценившая поэтов и новеллистов еще в VIII«IX вв., продолжала расти, притягивая все больше писателей. Наиболее ярким их представителем явился Лю Юн (985—1053), романсы которого о столице и других городах, о красоте и любви куртизанок, о печалях скитальца слышались «повсюду, где только была колодезная вода». Лю Юн был новатором в содержании и форме стиха, в живом языке, даже жаргоне. Романс малой формы он перевел в крупную, увеличив число строф. Это начинание, подхваченное поэтами и сказителями, подготовило переход романса в арию в музыкальной драме (XIII«XIV вв.), при становлении ее формы как сочетания песенно-поэтического монолога с прозаическим диалогом.

О жизни Лю Юна известно немногое, в основном из его же произведений. О своих неудачах на пути предков — провалах на экзамене — поэт писал в романсе на мотив «Журавль в небе»:

На золотой доске среди сдавших экзамен
Имя свое тщетно ищу глазами.
Рушатся планы сразу, в одно мгновенье!
Где же стезя ненужных блистательному правленью?..

Отвергнутый кастой «ученых», Лю Юн, однако, оказался первым среди настоящих талантов, его знала вся страна: «среди песенников» он — «министр в холщевой одежде». В своей популярности, в любви певиц он и обрел высшее счастье, противопоставив его всем постам и рангам:

Дом, где живут гетеры, сердцу поэта дорог.
Там его снова приветит ярко расписанный полог...
А на девичьи песни, и на вино простое,
Призрачную карьеру разве сменять не стоит?

Так отвечал поэт своим критикам, которые объясняли особенности его творчества озлоблением неудачника, человека, не сделавшего карьеры. Обеспеченная жизнь пришла к Лю Юну слишком поздно — он сдал экзамены чуть ли не в пятьдесят лет. Но и тогда он не изменил своим привязанностям. Служба казалась поэту тяжким бременем, а все прежние невзгоды, бродячая жизнь — счастьем (см. романс на мотив «Утратил рассудок»).

Но и на службе Лю Юн стал защитником тружеников. Наблюдая беспросветную нужду, например, во время работы в провинции в соляном управлении, он сложил песню «О солеварах». В их жизни жар у котлов и днем и ночью, опасности при походе за топливом «в глубину гор ...по тропам барсов и тигров», при переправе его то «на плечах», то на «лодках» еще не самое страшное. Пока солевар ходит за топливом, пока из раствора выделяются «снежинки», хлеб он «может достать только в долг». Соль же приемщик вешает так, что «вместо десяти связок монет зачастую выдает лишь одну». А тут уж торопят и с «налогом в казну», и «за аренду хозяину». Пусть солевары «гонят на работу и жен своих и детей, с виду они будто люди, но от голода позеленели, точно трава».

Продолжая традиции Ду Фу и Бо Цзюйи, Лю Юн идет дальше. Он описывает процесс труда, поднимает коренные вопросы жизни работника в важнейшей, наравне с железом, отрасли хозяйства. Его строка «Благородные слишком богаты» перекликается с лозунгом имущественного равенства, под которым проходили восстания с конца X в. до 40-х гг. XI в. с участием горожан; перекликается она и с требованием реформаторов — переложить налоговое бремя на помещиков и знать, освобожденных, как «ученое сословие», от всех налогов. Лю Юн выступает за отмену монополии на соль и железо, уменьшение повинностей, ибо солевару (которому «нечего пахать») приходится платить двойной налог. С обрисованными в песне обсчетами при приеме соли, с кабалой ростовщиков также пытаются бороться реформаторы. В это время они уже не

ограничиваются предложениями правительству с мест. Приход к власти сторонников реформ отмечается с начала 40-х гг. Естественно, что и Лю Юн за разрешением этих проблем в духе своего времени обращается к императору, выражая в своей песне чаяния многих («пусть воцарится мирный труд...»). В обращении к «низам» и речи от имени этих «низов» поэзия у Лю Юна приобретает подлинный демократизм.

В таких чертах биографии и творчества поэта отразился распад старых устоев. Огромный темперамент Лю Юна, динамичность его песни, отсутствие штампов внесли новую струю в китайскую лирику. Он свободно раскрывал свою душу, переходил от обличения к нежности, от лирического взлета — к чувственному порыву, от отчаяния — к упоению жизнью. Лю Юн воспевал город — в дни печали при отъезде (см. романс на мотив «Льет дождь»), но и в дни бездумной радости карнавала — в романсах на такие мотивы, как «Встреча весны», «Игра в мяч» или «Нефритовая башня весны»:

Что за ночь в столице нынче!
Что за ночь!
Что за зрелище!
Повсюду толпы, все в узорных платьях!
Пеньем флейт и струн наполнился весенний воздух!
Факелов зажглись громады, фонарей-цветов, и отступает тьма.
У порогов двенадцати «святых» домов
Дремлет красная обувь трех тысяч гостей перелетных.
И страже городской нет дела
До встреч любовных.
На улицах на всех идет гульба!

Где бы он ни побывал — сердце поэта навсегда отдано его городу. Слагая романс на мотив «Гляжу, как вдали идет снег», он вспоминает столицу: в «кабачках теперь подорожает вино». Сердце поэта отдано певицам — лучшим выразительницам его дум, хранящим его песни. Природу Лю Юн чаще всего сравнивает с чертами женского лица: «Все меньше горы кажутся, черней. Как будто тушью кто нанес разлет бровей...» (на мотив «Утратил рассудок»).

Сами певицы отличались не только красотой, но и талантом. Они создавали иногда такие жемчужины, как, например, романс на мотив «Бессмертная переходит через сорочий мост» (аноним):

О нежности,
О клятвах,
О мечтаньях
Истомою весны
Шептали мне посланья...
Теперь твердишь ты сутру «Прочь от мира» —
Или монах вдруг стал твоим кумиром?

Не ем,
Не сплю,
И слова не осталось.
Иссохла по тебе,
Устала.
Досуга не найду тянуть тоску-любовь!
А для тебя нет даже бранных слов...

В двух его строфах — целый роман, с переменой настроений. В первой — переход героя от бурной страсти к монашескому аскетизму; во второй — смена тоски и отчаяния героини насмешкой над собственным увлечением. С таким романсом перекликается и одно из произведений Лю Юна, в котором он говорит от имени героини (на мотив «Мимолетная радость»):

Нашей страсти помню первый день я:
Вечно вместе быть поклялись руки.
Знала ль я, что радость наслажденья
Сменят чувства боли и разлуки?

В этой песне Лю Юн — мастер контраста. Во второй строфе — и сходство и различие природы и чувства; в четвертой — противоречие между внешним обликом человека и его внутренним миром.

Сам поэт остался верен своим привязанностям до смерти. Не оставили его в старости и певицы. Они же и похоронили его, собрав кто что мог. Певец города впервые в Китае заслужил высшие почести от городских низов: не пышное посмертное имя как императорскую награду, не роскошный храм для принесения жертв, а медяки его искренних поклонников и поклонниц.

Стихотворения другого яркого представителя передовой поэзии XI в. — Ван Аньши — полны тревоги за судьбы страны. В них он размышляет над бедствиями народа, но вместе с тем и объясняет, что причина его тяжелой доли — в двойном ярме: в налогах «своим», китайским, господам и дани завоевате-

лям. Когда же толпы беженцев с выжженного засухой севера наводняют юг, то и богатый урожай не спасает южан от голода («Крестьяне Хэбэя»). Такое «земное» объяснение голода и при засухе, и при урожае особенно важно в свете борьбы Ван Аньши и его сторонников против религиозных суеверий. Эта новая светская тема проходит и у соратников Ван Аньши как разоблачение конфуцианской догмы о «знамениях», якобы выражавших «волю Небес», за которую выдавались чуть ли не все «чрезвычайные» явления в природе (суховей, горный обвал, появление кометы и пр.). В своих докладах против реформ «ученые» конфуцианцы писали: «Засуха из-за Ван Аньши, удалить его — и пойдет дождь». Под давлением именно такой «причины» была принята первая отставка Ван Аньши.

Тему стихийных бедствий развивает в ряде произведений единомышленник Ван Аньши — поэт Ван Лин.

Бессилен ветер притушить жару.
Заката крылья виснут над горами.
Мелеют воды — и страшатся люди.
Ужели волей Неба сохнут реки?!

Подвергнув сомнению «волю Небес», поэт отрицает и поиски личного бессмертия в других религиях («Горькая засуха»).

Призыву искать другой выход посвящены произведения Ван Лина о саранче. Обличая суеверия, он доказывает необходимость знаний о саранче (например, о ее размножении подобно «вшам» в одежде, «червям» в гнили), об истреблении ее до того, как наступит бедствие, «равное потопу». Явно метя в конфуцианцев, Ван Лин обвиняет в «глупости», в «невежестве» «старого крестьянина». Ведь такая беда, говорит он, «зависит не от Неба, а от человека» («Источник саранчи»). В сатирической поэме «Сон о саранче» Ван Лин пишет «гневное послание», в котором «разметает саранчу» силой в «сотню кистей» и читает его за ночь «три тысячи раз» (прозрачный намек на заклинания конфуцианцев). Саранча же, явившись ему во сне, по-своему трактует человеческие обычаи: по «обряду» положено «принимать и угощать гостей. Разве посмела бы явиться саранча без приглашения?!». По «разделению на благородных и презренных» (здесь и «конфуцианцы» с их «гуманностью и справедливостью, гармонией и приличиями» на фоне «дворцов» и «пиров»; помещики и любое «начальство» в обличье «тигра и барса» с правом «казнить и миловать») «люди издавна

пожирали людей». Зачем же «все сваливать» на саранчу?! «От беды, которую приношу я, еще можно спастись, — заключала саранча, — а вашу беду никаким огнем не выжечь». В этой остроумной и злой беседе с саранчой поэт не только указал на прямого виновника бедствий народа — привилегированное «ученое сословие», но и разоблачил его как носителя невежества и суеверий. Борясь за естественные знания, за светское мировоззрение, Ван Лин выступал и против сословного неравенства еще до прихода к власти Ван Аньши. Но развитие передовой мысли не прекратилось и со смертью реформатора. Интересна в этом смысле полная юмора поэма Тан Гэна (XI—XII вв.) «Допрос арестованных». На допросе выясняется, что в преступлениях мелких воров и взяточников виновен их же судья. И он в ответ на укоры молча признает свою вину: собирает вещи и объявляет, что «с завтрашнего дня уходит в отставку». Так объясняет автор провал судебной реформы: вымогатели и расхитители представлены отнюдь не только в низовом аппарате, но и в верхах казенных учреждений.

Если творчество многих поэтов XI в. было связано с надеждами на реформы, то с XII в. внимание лучших умов обратилось к еще одной проблеме — защите страны. В ее разработке ощущалась горячая поддержка начинаний Ван Аньши: вооружения всего народа путем введения воинской повинности взамен дорогостоящей и малоэффективной наемной армии, а также принуждения воевать и платить налоги даже «ученое сословие». Отказ от этих реформ и помог отступлению на юг с начала XII в., а к концу XIII в. — полной утрате Китаем своей независимости.

Лучшим выразителем трагедии этой эпохи явилась Ли Цинчжао (1081—1145), романсы которой в Китае ставили рядом со стихотворениями великого Ли Бо. Она известна и как теоретик романса, хотя ее трактат не сохранился полностью. Дочь известного поэта, Ли Цинчжао получила редкое для женщины образование. Муж ее принадлежал к высшим придворным кругам. Первый период жизни и творчества — время счастливого замужества и любви — ее окружала атмосфера поэзии и вольнодумства в традициях Тао Юаньмина. Второй период (с 1115 г.) противоположен раннему — во время бегства с севера поэтесса потеряла мужа и чуть ли не всю семью. Счастье молодости в ее творчестве резко сменилось темой стра-

даний, мук одиночества. Ей больше не нужны радости жизни, пишет она на мотив «Счастье встречи» или «Побитые инеем цветы мэй»:

Нет!
Эту боль вовек не побороть.
С чела прогонишь
И сотрешь с бровей —
Тотчас ужалит сердце во сто крат больней!

Мастерство Ли Цинчжао, ее художественные средства с трудом раскрываются в переводе, ибо пользуется она богатством синонимов вместе с звукописью. Так, в скупой передаче боли (романс на мотив «Протяжные звуки») она сочетает выражения «скорбь», «тоска» с таким пронизывающим ветром, что их монотонное звучание превращается в зримую стужу.

В произведениях поэтессы тонкие описания природы («Расплавленное золото заката...», «Ветер унес душистую пыль») вызывают разочарование в человеке: «Справедлива лишь одна природа. Люди лживы насквозь. Рассказать бы! Да слова потонут в ливне слез...»

Ее удел — тоска до конца дней своих. Горе в стихе Ли Цинчжао становится весомым — его тяжкого груза не поднять даже лодке:

В Шуанси весна все хорошеет...
Поплыла бы вдаль.
Да боюсь, на дно потянет лодку
Словно камень — печаль.

Личные утраты Ли Цинчжао совпали с общим горем — потерей севера под пятой завоевателей, гибелью человеческих жизней, страданиями беженцев. В глубоком его выражении стихия личного, субъективного слилась с объективным. Ее песни и заслужили высокое признание как всенародный плач в годину военных бедствий.

Поражения, которые терпел Китай, отразились в творчестве целой группы поэтов-патриотов, наиболее выдающимися из которых считались Лу Ю и Синь Цицзи. В семье Лу Ю (1125—1210) чтили имя Ван Аньши, участником его реформ был дед поэта. Развитию у Лу Ю тех же взглядов с детства способствовали переезды при каждом наступлении противника. Он оплакивал родные земли, где «разбойники могилы раз-

рывают», где рыдают «мужи высокой чести и отваги» («Плачу по столице Ин»). В двадцать лет Лу Ю стремился, «сев на коня, разить бешеного варвара, а сойдя с коня, писать книги по военному искусству». Он и писал об овладении военным делом, об ответственности каждого за защиту страны, но сам всю жизнь был лишен этого права — сражаться за родину. В трагедии Лу Ю, как и других поэтов-патриотов, огромную роль сыграло предательство министра, его расправа с рядом полководцев, которые самовольно брались за оружие: после блестящих побед они были отозваны с фронта и казнены (сер. XII в.). Память о них служила предостережением от подобного «самовольства». Жертвой борьбы двора с такими «неблагонадежными» оказался и Лу Ю. Как гражданский чиновник он неоднократно попадал в немилость за свои взгляды, ссылался в далекие края и только поэтическое наследие свидетельствовало о его огромной творческой энергии. Многие его произведения полны горечи: «Стыдно мне сидеть с женой, детьми — лучше б пасть на поле битвы...» Ведь «желанье всей жизни одно — взять оружье и ринуться в бой» («Ночью за книгой о военном искусстве»). Его произведения пронизаны одной мечтой — не только защитить юг страны, но и отвоевать потерянные земли, вновь увидеть Китай сильным и единым. Доложить ему об этом хотя бы после смерти — такова воля Лу Ю, оставленная как «Завещание сыновьям»:

Не жалел бы жизни суеты я, умирая,
Лишь скорбел бы, что не видел родину единой.
День, когда войска наш Север отвоюют,
Не забудьте объявить мне в жертве над могилой.

Синь Цицзи (1140—1207) происходил из «ученого сословия». Его детство прошло в местности, занятой врагом, в самых ранних впечатлениях у него, как и у Лу Ю, отразились насилия завоевателей, тяжесть отступления:

Я вспоминаю минувшие дни
Многострадальной земли —
Через Янчжоу дорогу в огне
Сорок три года назад.

Но Синь Цицзи познал радость борьбы с врагом и удовлетворение, принесенное казнью изменника. В двадцать два года он возглавил двухтысячный отряд и смог позже писать:

Провел я юность
Не сходя с седла,
В пыли походов,
В подвигах геройских...

От юности поэта до нас дошло мало произведений. Творчеству он отдался уже после перехода на службу при дворе в небольшом чине. Жизнь в столице, наблюдения над поведением власть имущих обострили его критическое восприятие действительности, и он не раз бичевал трусость своих современников, ставя им в пример героев прошлого.

За свои выступления Синь Цицзи, так же как и Лу Ю, попадал в немилость, отсылался в провинцию, сам уходил в отставку, проведя вне активной деятельности более двадцати лет. Но он не переставал подавать на высочайшее имя свои доклады, требовать изгнания завоевателей, хотя иногда и задумывался об этих своих трудах с горькой усмешкой:

О том, как гуннов навсегда унять,
Труд написал я в десять тысяч слов.
Что пользы в нем! Его я променять
На книгу огородника готов.

Такие критические выступления патриотов вошли в гражданскую поэзию вместе с их призывными боевыми песнями.

Завершением творчества этой группы поэтов представляется «Песнь моему прямому духу», созданная полководцем Вэнь Тяньсяном, который попал в плен к монголам. Отвергнув предложение перейти к ним на службу, он накануне казни (1282 г.) провозгласил своей песней непокорность завоевателям. Эта патриотическая линия — от Ли Цинчжао до Вэнь Тяньсяна — осталась в китайской литературе памятником борьбы народа, вопреки правителям, за свою государственность и независимость.

Городская повесть и памфлет (X—XII *вв.*)

Появление городской повести определяется с учетом закономерностей создания и бытования фольклора, а также его письменной фиксации, сохраняющейся зачастую в поздних вариантах. Так, к записям X—XII вв. бесспорно относятся лишь семь произведений, но начали они создаваться много раньше.

Об этом говорят процесс циклизации, отразившийся уже в ранних списках, многие названия повестей (142, перекликающиеся с 280 названиями пьес), почти сотня фамилий их исполнителей только в одном городе в начале XII—XIII вв. Эти данные подтверждаются сведениями того же времени об «обществе книги», в котором занимаются записью произведений — либретто — как для рассказчиков, так и для артистов театра кукол и теней; о 3—4 «школах» (цехах) рассказчиков, внутри которых до десятка подразделений со специализацией на исторических повествованиях, буддийских сутрах, пародиях на сутры, на «анекдотах», под которыми теперь подразумеваются светские и религиозные рассказы. Среди них — повести о даосских святых, магах, чудесах и оборотнях (женщинах); о всадниках в железных панцирях; о добрых молодцах, бившихся на мечах и на палицах; о любовных историях и судебных делах. Столь развитая организация с четким разделением труда свидетельствует о богатом и разнообразном творчестве рассказчиков.

Народное искусство, слитое с исполнительским творчеством, создается в процессе непрерывного развития и шлифовки произведений, но в нем отражается историческая действительность, особенно в такую переломную эпоху, как иноземное завоевание. Она вызывает изменение в темах фольклора — одни отходят на задний план либо приобретают новое звучание, другие выдвигаются вперед. Это и позволяет обнаруживать ранние варианты, вопреки тем трудностям, которые обусловлены в Китае отнесением повестей к «династиям Сун и Юань» (Юань — китайское название монгольской династии) — датировкой, которая ставит знак равенства между эпохами Возрождения и монгольского ига (XIII—XIV вв.). Таким поискам помогает интерес к сбору старых записей, изданий, новой их редакции в XVI—XVII вв.; несмотря на подражание повестям писателей, их произведения отличаются иным идейным содержанием. Повести подвергаются также реконструкции по ранним эпизодам, вошедшим в своды («Речные заводи» и др.), при очищении их от позднейших наслоений. Повесть, вошедшая в цикл, перестает существовать как отдельное произведение, так же как с появлением нового варианта постепенно отмирает старый. Но все сохранившееся свидетельствует о том, что основная масса повестей была

создана до монгольского завоевания всего Китая (с VIII—IX вв. до конца XIII в.).

Вместе с городской повестью формируется и живой литературный язык. Отличаясь от ставшего архаическим книжного языка «ученого сословия» своей народной основой, этот язык завоевывает в дальнейшем всю эпическую литературу, включая роман. Особому развитию языка в диалоге способствует подвижность жанров — переход сюжета от рассказчиков к артистам, а от артистов к рассказчикам. Сближение происходит также между городской повестью и новеллой. Сюжеты переходят как из повести в новеллу (о Ду Цзычуне, «Гуляка и волшебник» и др.), так и из новеллы в повесть (например, рассказ об Инъин). Взаимодействие между фольклором и авторским творчеством явствует и из стихотворных строк в повести. Такое соединение стихотворения с прозаической тканью уже давно вошло в традицию, например, в новелле — к ней добавлялась созданная другим автором на ее сюжет поэма («Песнь о вечной тоске» Бо Цзюйи к прозе Чэнь Хуна и др.). При инсценировке ту же роль стал играть романс. Так, Чжао Дэлинь (XI—XII вв.), «поднося певицам» свой вариант «Повести об Инъин», писал: «Все литераторы приводят эту новеллу как прекрасное произведение, а певицы и актеры сожалеют... что она не положена на музыку... я... разделил новеллу на десять частей, в заключение каждой приписал романс... затем добавил еще одну песню в начале, как введение». В повести для зачина, создававшего настроение, концовки, зачастую сливавшейся с моралью, привлекались романсы прославленных поэтов. Такие строки соединялись с текстом на живом языке просторечья путем контаминации. Этот прием, создававший определенный стилистический разнобой, вошел в систему и стал признаком художественной прозы.

Действующие лица в повести чаще всего — из городского люда: служанки, наложницы и свахи, ремесленники, крестьяне и небогатые купцы; выведен здесь и активный герой из низов — разбойник, вор и плут. Представитель высших слоев общества обычно герой эпизодический. Так, князь («Изваянная из нефрита Гуаньинь») появляется лишь для того, чтобы «заметить красавицу», приказать ее доставить к себе во дворец, а затем «забить до смерти», министр («Честный приказчик Чжан») остается за сценой. Более крупным планом даются

мудрый судья и его помощники из простолюдинов, судейские; более мелким — остальные начальники, произвол и насилие которых защищает «ученое звание» («Поле алых цветов»). Приемы изображения героев в повести тяготеют к житийным и летописным, но разнообразный жизненный материал рассказчиков ведет к росту реалистических элементов. Обращение к современной жизни позволяет рассказчикам отразить типично городские нравы, обогатить литературу бытовыми сюжетами, ввести в нее новые персонажи с речевыми характеристиками, еще не индивидуализированными, но уже выражающими сословные различия, например в речи чиновника и ремесленника, жаргона — у свахи и вора. Предметом изображения в повести становится человек с его повседневными горестями и немногими радостями. Жизненные коллизии дают рассказчикам возможность резче и обнаженнее, чем в новелле, указать на пропасть между сословиями, хотя протест против домостроя и социального гнета затушевывается обязательной в заключении моралью. Правда, дидактика конфуцианского или даосско-буддийского толка зачастую слабо связывается с сюжетом и кажется лишь данью принятой форме. В повестях, даже не носящих критического характера в целом, неосознанно обличаются бесчеловечность общества, отсутствие в нем справедливости, в эпизодах встречается и открытое разоблачение произвола.

В самом раннем сборнике «Пятнадцать тысяч монет» отбор повестей проведен в основном с клерикальных позиций. В нем нет пародий на сутры — памяти о трудах «смехового цеха». Две повести здесь житийного происхождения — «Пусамань» и «Пещера бесов на Западной горе», — в которых проповедуется аскетизм, необходимый для перевоплощения буддийского монаха и для ухода от «суеты сует» даосского отшельника. В остальных повестях, за исключением одной, утверждается конфуцианская мораль: о коварстве красавиц, о вере в судьбу, которая награждает супругов за долготерпение, о каре за легкомысленное поведение. В жизненных ситуациях, которые должны подтвердить непреложность одних религиозных истин, содержится опровержение других. Испытание, которому подвергаются и буддист и даос — экзамен на «ученое звание» — развенчивается как система, с помощью которой отвергают людей достойных. При последнем испытании буддиста

разоблачается неправедный суд — произвол князя, который может и возвысить монаха, и избить его по навету до полусмерти, наказать палками беременную женщину, а виновному дать уйти от наказания. Тут же раскрывается и обличье княжеского управляющего, которому ничего не стоит соблазнить девушку, а потом загубить ее. Сложное испытание — бесовское наваждение, через которое проходит даосский праведник, сводится к отрицанию конфуцианского домостроя: обычай заключить брак через свах толкуется как возможность для «оборотней» искушать самого скромного человека.

Прославление скромности и выдержанности молодого человека — таков замысел бытовой повести «Честный приказчик Чжан». Рассказчик в ней особенно подчеркивал пример героя: «Кто в наше время не соблазнится богатством и устоит против женских чар? На тьму не встретишь и одного такого, как приказчик Чжан!» Конфуцианское поучение здесь обращалось в житейскую мораль: не поддавшись искушению, герой избежал беды. Но в какой-то мере в повести развенчивался и домострой — его требование сватовства и женитьбы, продления рода даже на седьмом десятке. Осуждение женщины, как виновницы всех зол, свойственно конфуцианству, как и любой другой религии, и поэтому героиня выведена персонажем отрицательным. Но, несмотря на все порицания, в повести ощущалось сочувствие к этой юной красавице: ведь одно неосторожное слово лишило ее благосклонности министра, а людская корысть выдала обманом за старика. Когда же она «увидела седины» новобрачного, узнала, сколько ему лет, «слезы хлынули у нее из глаз... Погубили меня!— озлобилась она против свах». Так, жизненный материал раскрыл в героине сначала жертву, а затем — преступницу.

В повести «Фэн Юймэй возвращается к мужу» соединены два рассказа, что говорит о записи не первоначального варианта. Такая циклизация появляется с тенденцией к созданию крупных произведений. Она отсутствует только в двух повестях сборника («Изваянная из нефрита Гуаньинь», «Пусамань»), в других — она представлена новеллами-эпиграфами, а в «Казни невинного Цуй Нина», «Фэн Юймэй» — «сцеплением» почти равноценных произведений, у последних сохраняются даже ранние названия («Брачные узы», «Половинки зеркала вновь соединяются»). Сюжеты нанизываются по сход-

ству с помощью романса, дидактического вывода или такого простого предложения, как «Эта история... своей поучительностью во много раз превосходит первую». В этой первой повествуется о том, как теряют и по счастливой случайности вновь обретают друг друга супруги-беженцы во время набега чжурчжэней. Этот рассказ вводит другой, действие которого происходит во время восстания, вызванного этим нашествием. Отношение к «беспорядкам» в повести двойственное. С одной стороны, они оправдываются — в «разбойники» уходят в «голодный год», от «палок и вымогательств местных властей»; предводителю поется слава: он «сражается во имя справедливости, держит свое слово, спасает людей из воды и огня». Эти оценки черпаются явно из народных характеристик, а затем они контаминируются с противоположными, взятыми из официальных источников. Так, чтобы отделить главного героя от вождя, к роду которого он принадлежит, говорится, что предводитель «своими преступлениями потряс Небеса». Герой же вступил в шайку «не по доброй воле... не участвовал в грабежах», а, напротив, «спасал людей» так же, как спас и героиню, свою будущую жену. Если в «разбойники» уходили от плохих начальников, то настоящий полководец, известный своей справедливостью и отвагой, возвратил бунтовщиков императору. В войсках такого военачальника оказался и герой, который после многих перипетий, благодаря своим военным заслугам, возвратил себе честное имя и жену. Но в заключающей повесть морали снимались все эти противоречия: соединение мужа с женой — не случайность, а награда герою за его «скрытые добродетели». Эта концовка в буддийском духе контаминировалась с конфуцианской моралью в середине повести — причиной счастливого соединения супругов в первом рассказе объявлялась «воля Небес».

В истории любви дочери ремесленника и скульптора («Изваянная из нефрита Гуаньинь») перед слушателем вставали страшные картины бесправия простого горожанина. Здесь раскрывалось, что князь мог приказать доставить к себе во дворец любую девушку, забить до смерти служанку, отправить в тюрьму, чуть ли не на плаху свободного мастера, работавшего у него по найму. В таких обстоятельствах влюбленным не смогла помочь даже буддийская богиня Гуаньинь, прекрасная статуэтка которой, изваянная мастером, была преподнесена князем

самому императору. Чтобы соединить влюбленных, не нашлось иного средства, кроме чудесного возвращения погибшей с того света. Только так простой женщине — вполне материализованной «обиженной душе» — удалось отомстить своему врагу и добиться победы в любви хотя бы за гробом.

В двух повестях под общим названием «Казнь невинного Цуй Нина» («Пятнадцать тысяч монет») поражает несоответствие между проступком — шуткой с женой, которую позволил себе муж, — и наказанием: в первой — пожизненная опала, во второй — казнь двух невинных. Однако суровость осуждения подобных «шуток» имела под собой такое серьезное основание, как изречение Конфуция: «Труднее всего воспитывать женщину и человека низкого (состояния): приблизишь к себе — потеряют скромность, отдалишь — начнут роптать». Но в обоих рассказах — иллюстрациях к этой заповеди — раскрывалось нечто иное.

В первом сюжете главной оказалась не шутка, а любопытство, достоянием которого стала интимная переписка супругов. Весьма «ученый» гость заглянул в чужое письмо, а затем поспешил предать гласности его содержание. Немилость государя и была вызвана сплетней, поданной уже как «доклад на высочайшее имя» в таком «благонамеренном» виде: герой якобы не отвечал «высоким образцам», которые, по конфуцианским нормам, требовались от лица на важном посту. Во втором сюжете опасность заключалась также не в «шутке», весьма мрачной: муж якобы продал свою вторую жену-наложницу, чтобы поправить дела. Последовавшую за этим трагедию вызвали конкретные условия жизни: тогда нельзя было оставить дверь не запертой, чтобы не забрался вор и убийца; нельзя было подпасть под подозрение, чтобы не оказаться на плахе. Так раскрывалось полное бесправие горожанина, и «высокая мораль» конфуцианцев обращалась в житейский совет — держать язык за зубами. Под морализирующим обрамлением в этих повестях скрывалось критическое содержание: обличение произвола. В них также доказывалось право человека на личную жизнь. Но в «Казни невинного Цуй Нина» появился новый важный момент — авторское отступление. Рассказчик призывал каждого убедиться, насколько явной была судебная ошибка: «Послушай, читатель! Да если бы Цуй Нин и наложница убили ее мужа и украли деньги, ведь они той же ночью

бежали бы в чужие края. Зачем было наложнице ночевать у соседей? Дожидаться утра, чтобы пойти к родителям? Чтобы ее схватили? Ведь стоит пораздумать и станет ясно, что на них возвели напраслину!». Он раскрывал и причины, по которым такие ошибки были возможны: первая их них — пытки («батогами можно выколотить любые показания»); вторая — несоответствие судейских чиновников своему назначению («допрашивающий был глуп и стремился лишь закрыть дело»). Те же причины назывались и в рассказе, но в авторском отступлении они вскрывались как порочность самой системы судопроизводства. Рассказчик прямо протестовал против «вынесения приговора по собственному произволу», ставил вопрос о ценности каждой человеческой жизни: ведь «разрубленному не срастись, мертвому не воскреснуть!».

Обличение неправедных судей, сопровождавшееся и выработкой своих идеалов, раскрывало политическую заостренность рассказов цеха «судебных дел», в которых появлялись новые герои — мудрый судья и писец, ловкий вор и плут, причем эти антиподы оказывались и в одном стане повстанцев. Писцы — низы административного аппарата — обычно олицетворяли неправедный суд. Именно они вели дела, поскольку судьи (такая должность в Китае отсутствовала, входя в функции начальника уезда, области и других инстанций) не утруждали себя знанием законов. Писец вел допрос и протокол, готовил и приговор, объявляемый начальником, — словом, совмещал обязанности следователя, прокурора и судьи, ведал всем, включая взимание взяток для начальника, не забывая и о себе самом. Обладая фактической властью, судейский писец как простолюдин нередко сам становился жертвой расправы. «При легком проступке его клеймили и ссылали в отдаленные места, при тяжелом — казнили и конфисковывали имущество всей семьи», — замечалось в авторском отступлении. И вот, в отличие от таких взяточников с повадками приказных крючков, в повести появлялся писец — помощник невинно осужденных. Таков Сун Цзян, который старался спасти от привлечения к суду, смягчить наказание, отпустить свидетелей из крестьян, которых наравне с преступниками били и держали в тюрьме. Такая забота выглядела чуть ли не как избавление от плахи и вызывала высшую похвалу — «справедлив и бескорыстен». Эти редкие достоинства принесли Сун Цзяну его прозвище Благо-

датный дождь (спасал в беде, точно дождь от засухи), славу не меньшую, чем воинские подвиги другим повстанцам, и, наконец, избрание в вожди. Почти в каждом цикле «Речных заводей» рядом с бежавшим при угрозе «предать его суду» крестьянином или охотником, военным или помещиком скрывался и кто-нибудь из судебного ведомства: писец, тюремщик, даже палач. Тем, кто стремился вершить суд «справедливо и бескорыстно», приходилось уходить в «разбойники» вместе с теми, кто скрывался от неправедного суда.

В число любимых героев устных повествований не случайно вошли писец Сун Цзян и мудрый судья Бао Чжэн (XI в.), передовой представитель господствующего класса, боровшийся за правосудие накануне реформ Ван Аньши.

Народное признание таких героев выразилось и в храмах, воздвигнутых в честь «воров и разбойников», с легендами о каждом из них. Два храма были посвящены героям той же эпопеи — неподкупному Сун Цзяну и ловкому вору, по кличке Блоха на барабане. Блохе, правда, пришлось переменить специальность — кража считалась у повстанцев позором, но его «таланты» позволили ему стать отважным лазутчиком. Эпизоды с этим характерным героем, как и с другими — бродягами и азартными игроками, контрабандистами и мотами в «Речных заводях», черпались из ранних повестей.

Появление образов таких плутов обусловливалось социальным явлением — распадом старых устоев, вызвавшим скопление в городах «бездельников», которые умели поживиться за счет карнавала с его петушиными боями, азартными играми и продажей снадобий. В повестях о любителях приключений и искателях счастья отражалось восхищение перед «рыцарями удачи», их уменьем «обойти», «надуть» бюрократа-самодура и его стражников, от которых больше всего терпел горожанин. Его самосознание и проявлялось в любви к таким героям, которым пел славу рассказчик. Повесть о плуте уже в самом зародыше носила критическое начало. Звучавший в ней протест против закрепощения человека в семье, цехе, сословии свидетельствовал об отходе от норм средневекового историзма. У плута отсутствовала не только «благородная» родословная, но даже такие данные, как фамилия и имя, место рождения и жительства, профессия. Отрыв героя от всех средневековых корней проявился в сюжетах, нани-

занных в повести «Проделки Праздного дракона» — нечто вроде генеалогии вора, истории его профессии, начиная с древности. «Как видно, любое искусство, даже самое неприметное, может принести немалую пользу», — заключал рассказчик. В следующих сюжетах выводились плуты, известные лишь по кличке — надписи в обворованном доме — «Я здесь побывал» первого, «Цветок мэй» второго. Появление на свет одного из них освящалось «чудом» — пародией на «непорочное зачатие». Особенностью этих рассказов является описание ловкости и удачливости «мастера своего дела» и общий смех, который вызывал рассказчик грубыми шутками, скабрезностями. В них еще нет раскрытия характера, используется внешний комизм — комизм положений. Рассказы про ловких воров напоминают клоунаду, фарс. В повести «О том, как Сун Четвертый обокрал Чжана Скареда», например, еще нет продуманной интриги. Здесь просто нанизываются забавные эпизоды. Сун и его ученик крадут, мошенничают, даже убивают, но больше всего потешаются над людьми и друг над другом. Сун обкрадывает скупца, ученик Суна «на спор» крадет у него из-под изголовья деньги, обманывает еще одного мошенника. Герои бегут, награждают один другого тумаками. Гоняясь друг за другом, они оказываются у реки и прыгают в воду; попадают в баню и, не успев помыться, устраивают потасовку. Один забавный эпизод следует за другим быстро, бездумно. Рассказчик стремится сделать повествование прежде всего увлекательным, полным неожиданностей, балаганного юмора. В его аудитории царит смех — безыскусственный, площадной, карнавальный. В других рассказах сюжет усложняется, композиция приобретает большую стройность. Герой «Я здесь побывал» стремился доказать свою невиновность тем, что, убегая воровать из тюрьмы, «не оставлял никаких улик», и хозяева ни о чем не догадывались. Лишь заметив его «автограф», они убеждались в краже. «Столь искусна была его работа!» — восклицал рассказчик, отдавая все внимание описанию ловкости героя. Он «мигом забрался на крышу и исчез, даже черепица не скрипнула». Таким же бесшумным прыжком он возвратился в тюрьму. Благодаря своему уму и таланту, а также щедрым «подаркам» тюремщику плут сумел оставить в дураках правителя со всеми сыщиками, стражниками и снова оказаться на свободе.

Симпатии простых людей к ловким плутам, способным провести любого богача и начальника, раскрываются в похождениях Праздного дракона, типичного горожанина. Описанию его мастерства посвящено стихотворение, а главное, еще раз подчеркивается в прозе. Он «был невелик ростом, но зато очень ловок и отважен, отличался редкой находчивостью и изобретательностью». Уже «с детства он умел, обутый, пробежать по гребню глинобитной стены, знал наречия и говоры чуть ли не всех провинций...». В его приемах — обман, переодевание, проделки «на спор» о краже чайника с хозяином харчевни, попугая с начальником гарнизона. Оба знали, когда должен явиться вор, и все же его прозевали. Первенство Дракона единодушно признали другие бездельники города, выдвинув его своим вожаком. Но Праздный дракон не просто вор. Он — жизнерадостное дитя свободы и, подобно западноевропейскому пикаро, «презирал труд и постоянные обязанности». Зачем ему гнуть спину, если кругом столько богачей, рассуждал он, освобождая богатеев от их сокровищ. В его стремлении насолить чванным аристократам, бюрократам-самодурам, разжиревшим купцам, торговцам-мошенникам содержался социальный смысл, особенно в том эпизоде, когда Дракон припугнул известного своей жестокостью начальника уезда. Такая тенденциозность находила прямое выражение в авторской характеристике. «Он был справедлив, бескорыстен и способен в один миг отдать бедняку все, что украл». В ней отмечались и добродетели: «Не развратничал с чужими женами, не грабил ни порядочных людей, ни бедняков, не нарушал своего слова». В самохарактеристике Дракон пересказывал лозунг об имущественном равенстве: «...я помогаю беднякам за счет богатых. Отнимай там, где излишек, добавляй там, где нехватка — таков закон природы». Но кроме этих бунтарских выступлений, в самих проделках вора, в его безнаказанности содержался такой же момент обличения, как и в других повестях. В плутовской повести он оказывался более сильным, ибо те же тупые и продажные начальники-судьи здесь развенчивались смехом.

Близкой к плутовской повести по композиции и интриге являлась и повесть о мудром судье, деятельность которого соединялась с теми же героями. Рассказам о нем также свойственны неожиданные ситуации, стремление к динамичному действию и увлекательной фабуле. В ранней повести проница-

тельный судья — эпизодический персонаж: начальник гарнизона, который решил «не сажать» понравившегося ему плута; новый правитель области, который пересмотрел дело, оправдал посмертно невинных и приговорил к смерти злодея. Позже из эпизодов таких повестей образовались целые циклы — романы о Бао, Ши и других мудрых судьях, которые именуются по чину — правитель уезда или области Бао («Дважды умершая»), цензор Ши («Поле алых цветов»). Значение Бао усиливается чудесными знамениями, прозванием «Драконовы планы» — знаками конфуцианской мудрости, а поверье, что по ночам он спускается в ад для решения аэробных дел, придает ему черты буддийско-даосской святости. В повести «Трижды явилась тень писца, и Бао казнил его убийц» подчеркивается его демократичность: в «вещем сне» Небо говорит с Бао загадками, а он решает их вместе с народом. Но мудрость начальника проявляется в поощрении низших чинов — сыщиков и следователей, проявляющих находчивость и смелость в распутывании нитей сложного преступления. За последними и остается активная роль в борьбе не только с ворами и мошенниками, но и с творящими произвол помещиками, самодурами-бюрократами («Поле алых цветов»).

Появление образов плута, вора, способного постоять за себя внесословного героя, идеального судьи и судейского писца, которые побеждают своих антиподов — невежественных, тупых и жестоких начальников с их подручными вымогателями и насильниками, не случайно. Они раскрывают, что такое выражение бунтарства и вольнодумства на втором этапе Возрождения в Китае перекликается с борьбой Ван Аньши против духовных феодалов-конфуцианцев, за прогресс, основанный на законах и демократизации управления. О том же свидетельствует прямая политическая и литературная борьба, ведущаяся в форме городской повести. Примером ее служат памфлеты, направленные против Ван Аньши и Лю Юна. Близкие к памфлету против Ню Сэнжу по приему опорочивания человека, они отличаются от него по цели — воздействие на императора в IX в., на народ — в XI в. Через рассказчиков же распространяются и повести с отпором клеветникам, берущие под защиту певца города и реформатора.

В памфлете «Упрямый министр» точно соблюдается форма устного повествования: после стиха-эпиграфа нанизы-

ваются вводные сюжеты, за ними следует основной — с поэтическими вставками и дидактическим заключением. Но изложение «Упрямого министра» отличается необычной стройностью, которой не бывает в живой ткани рассказа, меняющейся в зависимости от таланта и навыков исполнителя, с частыми при импровизации расхождениями между моралью и логикой развития сюжета, противоречиями в характеристиках, вызванными приемом контаминации, и другими несоответствиями в стиле и фабуле. Отсутствие отклонений от замысла и помогает обнаружить, что в данном тексте представлена не запись ремесленника-грамотея, а рука умелого автора. Так, эпиграф своими именами тесно связывается со следующими эпизодами. Анафема, которой уже тысячу лет предают Ван Мана (I в. н. э.) — узурпатора трона, естественно, распространяется и на героя основного сюжета. В начале карьеры Ван Аньши славят — «привела его к власти добрая слава», но она же соседствует с вызванным им недовольством — «десятки тысяч людей встречали его бранью и поношениями». Таков прием: похвалить человека лишь для того, чтобы придать убедительность его обвинению в «неблаговидных поступках». После такого отступления памфлетист предоставляет себе полную свободу. Хотя материал он черпает из докладов реакционеров, из созданных ими анекдотов, но с большим искусством группирует факты, нагромождает отрицательные оценки, нагнетает атмосферу фанатической нетерпимости ко всему новому и к самому реформатору.

Автор перечисляет некоторые реформы Ван Аньши, опустив создание им светских школ и введение новых принципов отбора чинов для государственного аппарата. Но именно последние он берет под обстрел, защищая догматическое образование и старую экзаменационную систему. На них же указывает троекратное «не стоит» из замечаний Ван Аньши, вошедших в состав его преступлений: «Небесных знамений не стоит страшиться, о людских толках не стоит печалиться, предкам не стоит подражать». От этого автор переходит к главной части своего повествования — к последним годам жизни реформатора.

Отставка Ван Аньши изображается в памфлете не как победа его противников, а как результат его собственных переживаний. Обеляя врагов реформ, автор объясняет личные

беды реформатора воздействием тех могущественных сил — «Небесных знамений», «людских толков», «предков», которые он столь решительно отрицал. Смерть сына Ван Аньши автор изображает как «кару свыше», а «явление» умершего из «кругов ада» — как призыв к отцу «раскаяться». Чтобы убедить Ван Аньши в совершенных им «злодействах», автор описывает его поездку по стране инкогнито. Именно из низов общества, единым хором оглушающим «еретика», ему неслись проклятия и обвинения в отказе от «заветов предков». Здесь следует отметить, что очень немногие из жалоб в повести могли действительно исходить от трудового люда. Но из них явствовало, что причина бед была не в реформах, а в их исполнителях, для которых любой закон (даже «об освобождении от трудовой повинности») служил лишь предлогом для поборов и вымогательств. Автор выдавал за «глас народа» апологию противников Ван Аньши. Она звучала из уст деревенского старца: «Почему двор избрал министром этого подлого человека, а не такого благородного мужа, как Сыма Гуан, Су Дунпо?..» Она навязчиво повторялась в весьма «ученых» стихах даже в нищей хижине, обвиняя реформатора в «изгнании честных и верных», т. е. тех же конфуцианских начетчиков. Под тяжестью общей ненависти реформатор в конце концов погибал, якобы осудив перед смертью самого себя. «Разве это случайность? Нет! Все предопределено! ... Казнить меня мало за мои прегрешения!..» В двух других концовках повести отразилась дискуссия защитников и противников Ван Аньши. В одной на него возлагалась ответственность за поражение Китая через пять десятков лет после его отставки и через сорок — после смерти. В другой же ему воздавалось должное как литератору. О такой же дискуссии свидетельствовали и другие произведения, например фарс о споре за место с Ван Аньши при соуслаждении жертвами в храме Конфуция (запись XII в.) или варианты «Речных заводей» XIII и XVII вв.

Ответом на «Упрямого министра», возможно, явилась повесть «О том, как Ван Аньши трижды пристыдил Су Дунпо». Можно, правда, допустить и обратное, что «Упрямый министр» является ответом на памфлет против Су Дунпо, переметнувшегося из стана реформаторов к их противникам. Ясно лишь одно — повести не могли быть созданы спустя века. Памфлет — жанр злободневный. Его писали в разгар борьбы — либо между живыми, либо вокруг умершего, при присвоении ему посмерт-

ного титула. Такой титул (хотя позже его могли и лишать) давал возможность единомышленникам действовать легально, отказ в нем или предание анафеме влекло за собой преследование властей. Время создания произведений «за» и «против» Ван Аньши, следовательно, ограничивалось 1086—1126 гг., а Лю Юна—1053 г., хотя в дальнейшем они могли, конечно, подвергаться изменениям по законам жанра городской повести.

Повесть «О том, как Ван Аньши трижды пристыдил Су Дунпо», несмотря на форму устного рассказа, также принадлежит индивидуальному автору. Об этом свидетельствует стройность композиции произведения, направленной к одной цели. Замысел повести — развенчать конфуцианское «многознание» Су Дунпо — приводится в названии, в эпиграфе из «Чжуанцзы» — в образе гигантской птицы, взмывающей в небеса, в вопросах, по которым идет спор, в выводе: «наука бесконечна и ее не исчерпать» и, наконец, в признании Су Дунпо своего поражения. Борьба мнений в данных памфлетах проводилась одинаковым приемом: утверждением превосходства одного героя над другим. Но если в «Упрямом министре» звучали проклятия еретику, то здесь, в соответствии с терпимостью, свойственной реформатору, автор, заставляя противника лишь «краснеть» от стыда за свое невежество, действовал более тонко и художественно убедительно.

Повесть посвящена личным взаимоотношениям между министром Ван Аньши и выдвигавшимся им за талант Су Дунпо — молодым, но уже зазнавшимся поэтом. Начиналась она с поправки, которую Су Дунпо внес в набросок стихотворения Ван Аньши в его отсутствие. Свое назначение в провинцию Су принял было за «месть» со стороны начальника, но вскоре убедился, что его послали посмотреть на воспетые Ван Аньши хризантемы и понять, что в строке «вся земля — золотая» не было ошибки.

Этот вопрос о явлении природы, а также все остальные вопросы, которыми Ван Аньши ставил в тупик Су Дунпо, касались естественных наук. Между ними, следовательно, продолжался постоянный спор даоса-материалиста с конфуцианцем-идеалистом. Но, поучая Су Дунпо, Ван Аньши не прибегал к угрозам, а просто заставлял его понаблюдать за редким сортом хризантем, за ущельями в верховьях Янцзы, покопаться в книгах — словом, серьезно пополнить свои знания. Здесь открывалась еще одна черта характера Ван Аньши — воспитателя, умев-

шего терпеливо поправлять своих подчиненных. Такой образ реформатора, прямо противоположный его портрету в «Упрямом министре», и принес автору ответа на памфлет победу над злобной клеветой реакционера.

Иной вариант этого жанра представляли повести о Лю Юне («О том, как в Башне над рекой Лю Юн за вином слагал стихи» и «О том, как весной прославленные красавицы оплакивали Лю Юна»). Обе повести очень близки по фабуле. Если бы не коренные расхождения между ними в трактовке главного героя, первую можно было принять за фрагмент второй. Это, по существу, лишь один эпизод с гостем, который преследовал своей любовью певицу Бессмертную с луны, подговорил лодочника надругаться над ней и добился своего, угрожая предать гласности сложенный ею стих («Как больно, стыдно мне, что я певица...»).

Во второй повести Лю Юн узнает эту историю от самой горюющей Бессмертной, отказавшейся повиноваться богатому купцу во имя своей любви к бедному студенту. Поэт сразу же помогает влюбленным и устраивает им свадьбу, выкупив Бессмертную. Здесь подчеркивается благородство поэта, его человечность. В первой же повести героем, который силой укрощает «строптивую», выведен сам Лю Юн. «Вульгарной и низменной» назвал эту повесть еще автор XVII в., а в XX в. в Китае полагали, что на ее основе был написан исправленный вариант — повесть «О том, как весной прославленные красавицы оплакивали Лю Юна». Однако этот вывод вряд ли верен. Анализ последней повести показывает, что именно она послужила материалом для памфлета. Лю Юн в ней изображен в кругу певиц. Красивый, изящный, поэт представал, конечно, легкомысленным, но главным было другое: он держался с певицами как с равными, ощущая себя среди них художником, свободным от условностей, от средневекового закрепощения. Они же ценили его дружбу «дороже золота». В истории любви Лю Юна и певицы Листок астры подчеркивалось его чувство, признание им права на такую же любовь и за певицей, а больше всего — поэзия, которая их соединила.

Однако жизненный путь Лю Юна был тернистым. Своим остроумием он нажил себе врага — вельможу, заказавшего ему славословие. Тут же высмеяв аристократа за обращение к талантливому поэту, не искавшего, «ни карьеры», «ни богатства», Лю Юн по рассеянности заложил свою эпиграмму в

один конверт с заказанным стихотворением. Эту эпиграмму вельможа и сумел использовать против поэта, отговорив императора присвоить ему титул академика. Но его признание все же состоялось: государь сам начертал четверостишие с повелением Лю Юну оставаться и впредь «министром в холщовой одежде».

В заключении повести можно увидеть намек на тех, кто хотел бы опорочить Лю Юна — его собратьев по «ученому сословию», «устыдившихся» посмертных почестей, которые горожане воздали своему поэту. Один из таких «ученых», видимо, и проделал над повестью «операцию», которая обнаруживается при простом сличении текстов. Выбрав только один указанный выше эпизод, ранее не игравший ведущей роли, памфлетист пересказал его, заменив имя купца на имя поэта. Ограничившись в основном сокращением, автор не сумел зачеркнуть все то доброе и поэтичное, с чем связывалась жизнь Лю Юна. В памфлете остались его песни, признание его человеком исключительного таланта и даже любимцем певиц. Следовавший за этим эпизод, в котором он же попирал человеческое достоинство певицы, резко нарушал логику образа и делал его неправдоподобным. Памфлет против Лю Юна оказался таким образом слабым, художественно неубедительным, что выступало особенно ярко при сравнении его с вдохновенным описанием жизни и творчества одного из лучших поэтов эпохи Возрождения в повести «О том, как весной прославленные красавицы оплакивали Лю Юна». Грубая работа выявляла и лицо автора или, вернее, компилятора. Тот, кому и любовь, и песни о ней представлялись развратом, а поэт, презирающий «карьеру и богатство», — опасным, мог быть лишь конфуцианским ханжой и моралистом.

Анализ памфлетов раскрывает, что содержанием их являлась клевета на передовых людей и поэтов-вольнодумцев, что подобная «литературная борьба» имела мало общего с литературной критикой, что в ней с церковно-догматических позиций продолжалось осуждение всего светского и жизнерадостного. Но уже тот факт, что даже конфуцианские схоласты обращались к оружию своих противников — живому языку и литературной форме городской повести — доказывал действенность этого «плебейского жанра», большую и растущую силу всего нового, что породила в Китае эпоха Возрождения.

Литература эпохи монгольского завоевания (XIII—XIV вв.)

С конца XIII в. Китай становится центром монгольской империи. Государственной религией теперь признается буддизм, даосизм подвергается жестоким гонениям, конфуцианство же постепенно приходит к власти — монголы восстанавливают роль этой религии вместе с китайской системой господства и подчинения. В опустошенной войной стране устанавливается тяжелый политический, экономический и национальный гнет. Китайские земли жалуются монгольским феодалам и китайцам-предателям. На крестьян падают бесконечные повинности, их обращают в рабство; ремесленников как рабов или крепостных прикрепляют к мастерским хана и знати. С оставшихся в городах ремесленников и купцов, с цехов-гильдий взимаются нескончаемые поборы, а товары у них зачастую просто отбираются. В народе, не примирившемся с завоеванием, возникают еретические движения, выдвигающие и социальные лозунги. По стране бродят нищенствующие монахи, возвещая о пришествии буддийского мессии, окрашенного манихейством Майтрейи; даосские астрологи и гадатели распространяют предсказания о гибели чужеземцев. После многих неудачных выступлений мощное восстание крестьян и горожан, носившее освободительный и антифеодальный характер, наконец свергает монгольское иго. Один из вождей восстания, нищенствующий монах, в 1368 г. провозглашается императором новой китайской династии.

За это время, менее чем за столетие, в Китае происходит становление драматургии, которая вытесняет чуть ли не все остальные виды литературы. Такой внезапный расцвет драматургии и театра вызывает различные мнения об обусловивших его причинах.

Одно из них распространенное, но уже опровергнутое, сводится к признанию, что «золотой век» театра и драматургии наступает якобы благодаря подъему культуры при монголах. Это мнение опровергается многими документами о том, что монгольское иго было в Китае не менее тяжелым, чем в других странах. Другие признают, что театр появляется только под влиянием буддийской литургической драмы, заимствован-

ной из Индии. Это мнение опровергается всем процессом развития фольклора и литературы, в которых созревают предпосылки для появления драмы в самом Китае. Предыстория театра, начавшаяся с древнего синкретического искусства, завершается в карнавальных празднествах с развитыми действами. Искусство воплощения в последних уже делает возможным его переход к театру. Этому способствует рост повествовательной литературы, сближение авторского творчества с городским фольклором. В XIII—XIV вв. сценическое искусство соединяется с литературой и появляется авторская драматургия.

Реконструкция развития театра на стадии импровизации очень сложна и требует привлечения самых различных источников. В Китае же изучение ранних драматических произведений, как и повествовательных, сопряжено с особыми трудностями. Первая из них — неточность в датировке, при которой стираются грани не только между X—XII и XIII—XIV вв., но и между монгольским игом и его свержением (династиями Юань и Мин). Вторая — разнообразие форм и названий, вызванных делением по мелким признакам (по провинциям и районам, диалектам и говорам, мелодиям и составу оркестра). На развитии театра сказывается языковая, экономическая и политическая разобщенность торговых городов. Областной принцип классификации и в наше время мешает вскрыть общее содержание, выявить главное различие — между религиозным и светским началами в развитии театра. Носителем этих начал являлся карнавал («сотня игр»), который устраивался по общим или храмовым праздникам. Об их значительной роли в становлении театра говорили пережитки средневековья в XIX—XX вв. «Театральная площадка возвышалась на пустыре у реки перед деревней»; «главным зрителем являлся бог... люди же составляли лишь его свиту»; на спектакль «в первую очередь приглашался бог, за ним души умерших...» — вспоминал Лу Синь. О связи театра с религиозным зрелищем говорила его архитектура. Монастыри окружались торговыми постройками. «Храм становился даже как бы центром торговой жизни — почти до полного смешения слов “храм” и “ярмарка”»,— отмечал В. М. Алексеев. Такое сближение вело и к соединению действа в честь божества с фарсом. Другие пережитки Средневековья сказывались в ведущей роли гонгов и барабанов, созывавших в старину зрителей со всей округи, постановке голоса актера, который должен

«перекричать шум, столь обычный в китайских театрах, или даже шум улиц и площадей», а также в массовости спектакля: его ставили «любители — крестьяне и ремесленники», хотя в деревни приглашали и профессионалов. Из ранних сообщений известно и о длительности представления, например с 7 по 15 число седьмой луны в начале XII в. Специальных текстов для мистерии не было, ее постановка, видимо, основывалась на импровизации. Но об исполнении мистерии «О том, как Мулянь спас свою мать» на юге позволили судить варианты «популярной проповеди», сохранившиеся на северо-западе в библиотеке пещерного монастыря вблизи Дуньхуана (закрыта с конца X в., обнаружена в 1899 г.).

В мистерии о Муляне проповедовалось буддийское спасение души в сочетании с конфуцианской сыновней почтительностью. В ней рассказывалось о том, как благочестивый Мулянь ради спасения своей матери — большой грешницы — добился свидания с Буддой и, исполняя его советы, в конце концов перевел свою мать из ада в рай. При постановке в течение восьми дней «хождение» Муляня, видимо, разбивалось на циклы — каждому отводился один день. Начало мистерии посвящалось земной жизни: богатству вдовы, матери Муляня, ее скаредности, убийствам и прочим грехам; благочестию ее единственного сына, соблюдению им постов, чтению священных книг и его уходу в монахи; стараниям матери обмануть сына, ее страшной клятве в своей невиновности и мгновенной смерти. Этот цикл мог представлять собой одну часть или делиться на три. Второй цикл занимали свидания Муляня с Буддой, неверие героя в то, чтобы его мать могла попасть в ад. Третий отводился собственно «хождению» Муляня по кругам ада до тех пор, пока в последнем, откуда нет возврата, он не обнаруживал свою мать и не убеждался в ее греховности. Число кругов ада здесь отсутствовало, но судя по упоминаниям о восьми ледяных и восьми огненных, изображение адских мук (от которых грешник «за день тысячи раз умирал и снова оживал», чертей с конскими и бычьими головами) открывало большие просторы для творческой фантазии. Текст позволял предположить не менее трех частей: о том, как Мулянь кормил свою мать и пища у нее во рту превращалась в расплавленную медь; как добился ее земного перерождения и плакал над ней — голодной сукой, пожиравшей отбросы; как молился, постился, совершил вместе со многими

монахами обряд «кормления голодных душ», и Будда простил его мать. Спектакль заканчивался триумфом — за благочестие Муляня его мать возносилась на небеса.

Даосский праздник, например, в шестой луне, в честь покровителя местности Второго сына, начинался с ночного бдения и процессии, «встречавшей бога». В этот день ставились мистерии подвигов Второго сына, о которых говорили названия ранних пьес, поздние драмы, а также эпизоды укрощения им чудовищ в эпопее «Паломничество в Индию». По другим даосским праздникам могли ставиться мистерии о Чжан Даолине (герое драмы XIII—XIV вв.) и других праведниках, например о восьми бессмертных. В сюжетах изображалась и вся группа («О том, как восемь бессмертных переправлялись через океан» и др.), и каждый в отдельности, например наиболее популярный Люй Дунбинь («Пока варилась каша»).

По конфуцианским праздникам, например весной в День Поминовения, на «игры» с башни смотрел сам император, а участниками игр являлись военные. Они изображали сражение; пели, танцевали с флагами и фазаньими перьями, как в храме Конфуция; маски и костюмы на них «уподоблялись скульптурам в храме предков». Но, несмотря на большое число пьес на житийные сюжеты конфуцианского толка, особой организации любителей для них, видимо, не было. Участие в них для «ученых мужей» и «юношей из порядочных семейств» считалось предосудительным, простым же горожанам, а тем более артистам доступ в этот храм был закрыт.

«Та же самая Великая стена, которая считалась отделяющей европейцев от Китая, была не менее грозно воздвигнута между конфуцианцами и китайскими народными массами», — писал В. М. Алексеев. Мистерии о героях конфуцианских житий («Плач Цао Э на берегу», «О том, как, растрогав Небо и Землю, лежал на льду Ван» и др.), видимо, входили в репертуар тех же «союзов» мирян при даосских и буддийских монастырях. Более точные известия сохранились лишь о трех ранних мистериях — «Добродетельная Чжао и Цай Юн», «Ван Гуй» и «Чжан Се — лучший на экзамене». Две первые строились, как и «Мулянь», на импровизации. В сюжете пьес — история возвышения «ученого мужа» благодаря «подвигу» его жены. Герой — «кандидат» в «ученые» — изображен сначала неудачником. От всех житейских невзгод при подготовке к экзаменам и поездке

в столицу его спасает жена. Но после триумфа на экзамене характер героя сразу меняется: он становится высокомерным и презирает как «простолюдинов» всех, кто ему помогал, в том числе и свою жену. Экзамены — ступеньки к карьере, для продолжения которой в столице необходимы брачные связи с влиятельным родом, и карьерист бросал родителей, жену. Так вскрывалось противоречие между конфуцианскими заповедями: долгом «ученого мужа» служить высшему и прославить свой род сдачей экзаменов, высокими чинами, и его же долгом быть «почтительным сыном» и «верным супругом» (первой жены). Эта коллизия в ранних пьесах решалась трагически: за нарушение семейных устоев карало Небо — героя убило громом («Добродетельная Чжао»); за душой героя являлась покончившая с собой жена («Ван Гуй»). Такое осуждение конфуцианцев и прославление женщин носило еретический характер, и мистерии подверглись запрещению в конце XII в. В сохранившемся тексте пьесы «Чжан Се — лучший на экзамене» обличение конфуцианцев смягчалось, и с помощью целого ряда перипетий герой оправдывался.

По дороге на экзамены на Чжан Се нападают разбойники. Избитого и ограбленного героя в разрушенном храме выхаживает бедная сирота — ткачиха Ван. Выздоровев и вступив с благословения божества в брак с Ван, Чжан Се на скопленные ею деньги уезжает в столицу. Блестяще выдержав экзамен, герой начинает стыдиться своей жены, хотя и отказывается от брака с дочерью вельможи, которая умирает с горя. Когда первая жена на деньги, вырученные от продажи своих кос, добирается до столицы, Чжан Се велит ее прогнать, а позже по пути к месту службы в том же храме чуть ее не убивает. В храм случайно попадает вельможа и пораженный сходством Ван с его дочерью ее удочеряет. Вельможе и удается сосватать свою приемную дочь за Чжан Се. Он женится снова на своей ставшей знатной жене, а Ван — выходит за своего мужа. Так достигается «счастливое соединение» при соблюдении конфуцианской морали («женщина второй раз замуж не выходит»). Благополучная развязка становилась правилом в китайской драматургии, как и в индийской, хотя зачастую вводилась вопреки логике развития образа. Определенную роль в ее выработке, видимо, сыграло запрещение сюжетов, в которых обличалось «ученое сословие».

Мистерии — произведения крупной формы с десятками актов и десятками исполнителей. Эта форма считалась в Китае характерной для «южной драмы» в противоположность строгой форме «северной» — в четырех актах, с десятком артистов. Традиционное их обозначение, по существу, совпало с местами сохранившихся о них известий. Указанные же выше признаки позволили выявить характерное отличие спектакля религиозного от светского, любительского от профессионального. Огромные мистерии со слабосвязанными циклами были скорее эпическими, чем драматическими произведениями. Ограничение же числа актов явилось первой попыткой сконцентрировать внимание на действии. Для любителей участие в мистерии являлось скорее богоугодным делом, чем искусством, а массовость мешала превращению исполнителей в артистический коллектив. Только малая труппа могла сплотиться в единый организм — ансамбль. Еще один признак, содержание — серьезное для «южных пьес», комическое для «северных» — также указывал на профессионализацию последних. Именно в комедии с ее игровым характером развивалась динамичность, а у дружно сыгравшейся труппы оттачивалось актерское мастерство: слово-импровизация, мимика, жест, клоунада.

Профессиональный театр начинался с древнейшего актера-шута, носителя жизнерадостной, нередко сатирической стихии фольклора. Эпизоды с шутами, со смелыми их обличениями царей записывались историками, начиная с Сыма Цяня. Но эти мастера смешили не только при дворе императора, а чаще всего «на рынках, у колодцев». По праздникам комедианты были душой карнавала, их подкрепляли «союзы» ремесленников, выступавших в сатирических масках в фарсах. Иногда они поднимались до полупрофессионалов, а то и профессионалов. Об игре комиков трудно составить себе представление. Сведения о том, как разыгрывались анекдоты, диалогизированные повести, почти не фиксировались. В записи литераторов они не связывались с исполнением. Лишь по содержанию, по перекличке с народной картиной их можно отнести к тому или иному карнавальному персонажу. Ранних сценариев для постановок не сохранилось, но об их сюжетах рассказывали некоторые драмы. К сожалению, даже в поздних авторских драмах комические эпизоды не записывались. Они

по традиции оставлялись актерам для импровизации на злободневные темы. О том, что поведение таких персонажей было весьма вольным, а шутки — острыми и «солеными», позволяют судить немногие известные запрещения. Одно из них — против групп «нищих» или «бедняков», которые своими «насмешками вымогали деньги» (IX в.). Эти группы, по три-пять человек с участием женщин, рядились богами, чертями и ходили в канун праздника по дворам, «изгоняя нечисть». В X—XII вв. они уже выглядели профессиональными — развлекали толпы зевак по любому поводу в оживленных местах. Другой случай, когда император приказал выгнать комедиантов за «оскорбление Конфуция» (IX в.), был отнюдь не единичным, ибо «попытки карикатуры-фарса на Конфуция сурово отвергались». О росте вольностей говорили гонения, возраставшие с 30-х гг. XII в. после выступления против министра — предателя комедиантов, отправленных из дворца в тюрьму и на плаху — «с тех пор стали множиться запрещения на (подобные) речи». В их числе — запреты на некоторые мистерии, на изображение «в спектаклях императоров». Конец таким выступлениям в значительно больших масштабах пытались положить монголы.

Лишение китайцев права передвижения с наступлением темноты ограничило деятельность рассказчиков, которых слушали прежде до ночи. Лишение права собираться на ярмарки, храмовые и другие праздники прервало карнавалы и массовую к ним подготовку. В «Запрещениях», наложенных на спектакли «кукол», «продавцов снадобий» и др., указывалось: «Запретить в народе всем сыновьям распевать романсы и рассказывать истории и обучаться представлениям в городах, на рынках, в местечках, собирая массы для распутства и издевательства». Поскольку данные законы не распространялись на актеров, которые могли давать спектакли в балаганах и частных домах в дневное время, то они, возможно, в какой-то мере ускорили переход к профессиональному театру. Однако предпосылки для такого перехода уже созрели внутри общества и самого искусства.

Профессионализм развивался вместе с ростом городов, а в эпоху Возрождения достиг большого совершенства в актерском мастерстве каждого в труппе, в совместном творчестве и подчинении всех действию спектакля. Актер знал своего зрителя, преимущественно из городских «низов», умел вызвать

его смех, разыгрывая плебейские шутки и сценки. Актеров отличало стремительное действие, легкость импровизации, которой помогал запас «общих мест», большая находчивость в каламбурах «на злобу дня». Это искусство вливалось и в мистерии. Ад (в «Муляне»), свадьба в храме (в «Чжан Се») позволяли ввести эпизоды с чертями; в путешествие включались остановка в трактире или монастыре, перебранка со слугой и другие сценки. В основной сюжет вводились вставные номера и одноактные комедии, например о монахе и монахине, бежавших из святой обители, чтобы предаться «распутству» мирской жизни. Среди героев основного сюжета появлялись персонажи не канонические: рядом с богами — черти, рядом с праведниками — злодеи, рядом с подвижниками — грешники. Такой контраст между мирским и святым, низменным и возвышенным вызывал смех и приводил к отождествлению отрицательных персонажей с шутами, а всего бытового — с комическим. Введение в мистерию комического, возрастание в ней роли мирского и бытового элемента вело ко все большей ее секуляризации, подрывало ее изнутри. Этому способствовали комедианты, исполнявшие отдельные роли и интермедии. Искусство актера в таком спектакле создавало резкий контраст между драматургически беспомощными постановками любителей и мастерством профессионалов. Краткость комедии, лаконизм языковых средств, быстрое нарастание и разрешение коллизии выгодно отличались от эпической неторопливости мистерии, и последняя не могла выдержать такого соперничества. Приход комедианта с площади на «большую сцену» в число уважаемых горожан, отводивших мистериям немало времени и средств, повысил значение профессионального артиста. Актеры перестали довольствоваться жанром комедии и перешли к постановке трагедии и драмы. Восприняв опыт религиозного спектакля, они переосмыслили его сюжеты и приспособили их сценически для нужд театра, внеся свои приемы и правила. Так, ко второй половине XIII в. выработался определенный канон драмы, который ограничил спектакль во времени — четыре акта с прологом и эпилогом; актеров — специализацией: лишь один положительный герой или героиня выступал с песенным монологом — арией, остальные вели диалоги в прозе; число действующих лиц — немногими амплуа со строго определенными масками: положительный герой (ста-

рец, юноша), героиня (старуха, девушка), отрицательный герой, героиня и комик (с белым носом). Деление на акты позволило давать недолгие спектакли по будням в дневные часы, удобные для трудового населения. Обеспечивая себя постоянным зрителем, бродячие,в основном труппы усваивали разнообразный репертуар. Так, несмотря на многие формы, конкретное их содержание позволило проследить в Китае общий процесс развития искусства сценического воплощения: от «смехового» действа на площади и религиозной мистерии перед храмом к театру как светскому зрелищу.

Со второй половины XIII в. появляется драматургия. Литературное оформление драмы происходит в «обществе книги» — к прежним записям либретто или сценария добавляется речевой материал, наиболее полный в монологах. Драмы являются сначала плодом совместного творчества актера и члена «общества», о чем говорят большое число анонимных пьес, инсценировок одних и тех же сюжетов, особенности текста: название героя чаще по амплуа, чем по имени собственному, ремарки режиссерского типа, более подробные, чем в литературных произведениях, обилие «общих мест». Эта традиция переходит даже в «драмы для чтения».

Гуань Ханьцин. Бо Пу. Ма Чжиюань

«Общество книги» и вся близкая к театру среда со времени Возрождения пополнялись людьми образованными, при монголах же приток их увеличился. Жизнь драматургов, которых было более сотни, редко характеризовалась обычной формулой: экзамены держал тогда-то, служил в таких-то чинах. Их биографии вообще очень лаконичны: для одних (Ван Шифу, У Чанлин) сохранились только имена, для других — «служил недолго» (Ма Чжиюань), «не желал служить» (Бо Пу). Близость к театру могла обходиться молчанием, ибо профессия актера относилась к числу презираемых (сдача экзаменов под угрозой казни запрещалась не только им самим, но и их потомкам). Связать свое имя с «веселым кварталом», как Ма Чжиюань, со сценой, как Гуань Ханьцин, осмеливался лишь человек передовых взглядов. Таким писателям и обязана драматургия XIII—XIV вв. своим расцветом.

Созданный в эпоху Возрождения запас сюжетов, образов, идей оплодотворил всю последующую литературу. Переработка его в драматургии и произвела впечатление, будто даже монгольское завоевание не сумело прервать этот творческий процесс. Но драматургия развивалась вопреки тноземному игу, ибо она была направлена против него: сцена становилась трибуной, с которой патриоты пропагандировали идеи освободительной борьбы.

Более ста пьес этого периода сохранилось в «Избранных драмах эпохи (монгольской) династии Юань» (сост. 1616 г.), названий же произведений дошло до нас более пятисот. Не все они, конечно, были новаторскими. Среди них немало старых мистерий, которые назывались «историческими драмами», так как исторический и житийный герой представляли одно и то же лицо. Так, воинские подвиги исторического Гуань Юя (II—III вв.) почти нельзя отделить от «подвижничества» Гуань Юя — обожествленного полководца; реального Сун Цзяна, вождя повстанцев на горе Ляншань (начало XII в.), от Сун Цзяна — обожествленного патрона горы Ляншань. Мистерии в честь этого «бога разбойников» фиксировались еще в середине XVII в., по случаю «моления о дожде», когда «разыгрывались целые истории» из романа «Речные заводи», а исполнители характерных ролей повстанцев «разыскивались в городе, его окрестностях, по деревням и даже горным захолустьям». Празднование дня рождения Гуань Юя — «процессию, несущую на своих плечах позолоченную статую...» — наблюдал в начале XX в. В. М. Алексеев. Иконография Гуань Юя — «начальника демонов» — сказалась в пьесе Гуань Ханьцина «О том, как великий царь Гуань отправился (к врагу) на пир с одним мечом». Гуань Юй здесь похвалялся своим оружием в духе заклинаний, которые писались на талисманах. В пьесе другого автора о повстанце Ли Куе Сун Цзян называл сам себя хозяином «гор и рек», но он же — хранитель культа предков — отпускал разбойников «убрать могилы, принести на них жертвы» в День Поминовения. Преодоление подобного нормативизма связано с романами. В драмах же XIII—XIV вв. выявить рост светского начала и его носителей удается нечасто, в основном в пародиях и пьесах на бытовые сюжеты.

Но исторические и житийные герои сыграли в эти века важную роль. Эпоха выдвинула на первый план те сюжеты, в

которых поднимались на щит былое величие Китайской империи, герои — победители в войнах с кочевниками, витязи, отстаивавшие единство страны, и повстанцы, поднявшиеся против «плохих» государевых помощников. Воспевая героическое прошлое Китая, прославляя богатырей и одержанные ими победы, и рассказчики, и драматурги звали народ на новые битвы, на свержение власти чужеземцев. Инсценировки воинских повестей посвящались смуте после династии Хань — символа объединенного Китая. Из трех правителей традиция отдавала предпочтение Лю Бэю, носившему царскую фамилию. Поэтому Гуань Юй и другие соратники Лю Бэя представляли положительных героев. Противники их изображались героями отрицательными. Так, законченным типом злодея выступал Цао Цао. Осуждение зачинщиков смуты во II—III вв., возвеличение сторонников объединения страны служили для призыва к борьбе против угнетателей. В драмах с эпизодами из борьбы повстанцев в XII в. воплощением законной власти являлась династия Сун. В них осуждались министры-предатели, которые мешали «хорошим» царям править, мудрым полководцам — сражаться, а настоящих воинов-храбрецов вынуждали «уходить в разбойники». Наибольшую популярность в драме завоевал крестьянский сын Ли Куй, Черный Вихрь. В отличие от хитроумного писаря Сун Цзяна он прямодушен и решителен. Это — человек огромной силы и бездумной отваги, способный убить подряд четырех тигров. Сходный образ создавался в авторской драме о другом повстанце — «О том, как У Сун убил тигров». В этих спектаклях также слышался прямой призыв к вооруженной борьбе, но в красочности, жизнерадостности, самобытности их героев сильнее и ярче проявлялась народная основа. Немало пьес создавалось и о судье Бао. Переосмысление этого исторического героя придавало ему черты «праведника», способного одолеть «судью ада». Но на нем по-прежнему лежала защита простых горожан от произвола и злодеяний бюрократов из «ученого сословия» и их приспешников. В драме «О том, как цензор Бао (навел порядок) в продаже казенного риса» (аноним) он пресекал махинации приказных крючков в помощи голодающим; в пьесе Гуань Ханьцина «О том, как цензор Бао сумел казнить Лу Чжайлана» он положил конец разбою местного деспота. В таких драмах, казалось, развивалась та же тема о «законности», поднятая в

XI в. и воплотившаяся в литературе в образе мудрого судьи. Но в XIII в. восстановление справедливости согласно «законам государя» прославляло Сунов и служило обличению произвола монголов.

Среди таких пьес, зачастую трагедий, с натяжкой приводимых к благополучному концу, продолжает развиваться и комедия. К ней относятся пародии на мистерии, приобретавшие также патриотическое звучание — при обличении конфуцианцев, перешедших на сторону новых владык, служителей буддизма, которым покровительствовали монголы. «О том, как пятеро бесов, поздравляя со счастливым годом, разыгрывают Чжун Куя» (запись нач. XVII в.) и другие анонимные пьесы показывают, что карнавальное веселье, вопреки запрещениям, продолжает жить на сцене. В игре с Чжун Куем переплетаются простейшие виды комизма: формы, слова, поступка. На испытаниях герой-эрудит терпит поражение от невежды. Тот «за девять лет не запомнил ни одного иероглифа», зато сует серебро экзаменатору, и Чжун Куя, задохнувшегося от гнева, хватает удар. Герой смешит своей нелепостью: на нем «одежда благородного мужа», а маска урода, у него «ученое звание», а прозвище Персиковая дубинка (талисман от нечисти), «его брюхо набито сочинениями», а он проваливается на экзаменах. Вслед за заявлением — он-де «не верит в чертей», Чжун Куй целую ночь в храме воюет с чертями, а посмертно возводится в «начальники бесов». В последнем акте для приема нового «начальника бесов» на сцене собираются божества, начиная с самых высоких и кончая божками колодца, ворот и прочей мелочью. В речах на пиру вопросы богов к Чжун Кую звучат пародийно: «Как же ты не веришь в чертей?..» «Как же не боишься ни богов ни бесов?.. Расскажи, а мы послушаем!» И боги получают совершенно серьезный ответ: «при жизни» он «не нарушал законов», был всегда «прямым и бескорыстным», а поэтому никого не боялся и теперь готов «искоренить всю нечисть!». Выступления чертей представлены очень скупо. Они то смеются над героем, то, пораженные громом фейерверка, падают на землю. Судя по таким ремаркам, как сцены «из сотни игр», в тексте опускались шутки и клоунады комиков в роли карнавальных масок святых и чертей навыворот. О Ханумане (по-китайски Сунь Укуне), любимце публики и поныне, С. Образцов писал: «Сражение его с небесными пол-

ководцами и солдатами идет под сплошной хохот зрительного зала, так как эти разукрашенные и сверхвооруженные небесные воины все время остаются в дураках, а обезьяна с палкой — всегда победитель». Традиционная техника этой буффонады в современном театре вместе с описаниями сходных эпизодов в «драме для чтения» и романе позволяет представить себе также целый каскад шуток и трюков, исполнявшихся сотни лет назад. В вольном поведении и площадном плебейском анекдоте о Ханумате-бунтаре концентрируются многие приемы для отрицания смехом всего клерикального.

В XIII—XIV вв. складывается и подлинно светский репертуар. В основном это бытовые комедии, посвященные зачастую героям из городских низов. Так, главные персонажи в пьесе Гуань Ханьцина «О том, как Чжао Паньэр, играя в любовь, спасает от несчастливого брака» — певички. В занимательной интриге, стремительно развивающемся действии у Гуань Ханьцина поднимаются серьезные проблемы, в которых комическое смешивается с трагическим. На переднем плане здесь конфликт между бесправной гетерой и богатым купцом из «ученого сословия». Поединок этих героев разыгрывается в поступках и перебранках, полных народных выражений, острот и шуток, насмешливых прозвищ. Так, Чжоу Шэ («Всюду — дома», или «Везде — поспел») с самого начала опасается Паньэр («зла на язык»), а та и хвалит его, и бранит («внешне-то учтив, а вглядись — невежа деревенский»). Многое в пьесе звучит двусмысленно. «Помолвка» Паньэр фиктивна, ибо вместо «страшной клятвы» в верности она тараторит небылицы («Пусть кони меня залягают в комнате, пусть сломается хребет у фитиля моей лампы!»). Собираясь «втоптать его в грязь», Паньэр спрашивает: «Смогу ли в таком наряде покорить негодяя?». Бездельник-посыльный немедленно падает на землю: «Даже меня, точно вино, свалила!» Другой шут — трактирщик — вырывает у Чжоу признание, где его искать: в «женской спальне», «игорном доме», «тюрьме». На все приказы «седлать» плут находит отговорку: «Кобылу?.. вот-вот ожеребится!.. Осла?.. повредил копыто!». Оба второстепенных персонажа изощряются в интригах против одного из «хозяев жизни». Победу над ним провозглашает сама Паньэр в заключении: «Так положен конец» лживым басням «о любви до гроба» Чжоу — «горшка для лапши» (вариант насме-

шек: «бочка для вина», «мешок для риса»). Показывая торжество ума и находчивости над деньгами и положением, комедия продолжает плутовскую повесть с ее утверждением внесословной ценности человека. Однако главной пружиной комедии является не «женская хитрость», а любовь, которая вносит в произведение лирическую струю. Каждая из героинь мечтает оставить свою профессию, надеется на встречу с героем, который выкупил бы ее и взял к себе в дом как жену. Но в любовной интриге обнаруживается все различие в их характерах. Иньчжан готова выйти за любого. Она верит, что ловелас будет всегда «обмахивать ее веером» в жару, «согревать ей одеяло» в холод. На советы Паньэр вернуться к студенту она отвечает: «Хороша парочка! Только и выступать с песенкой для нищих!». Но Иньчжан жестоко обманывается. Едва она «входит в дом», как муж избивает ее «для острастки», а в дальнейшем грозит: «не продам, так убью!» — ведь за убийство жены он «не заплатит жизнью». Так раскрывается коллизия между мечтой и действительностью: жизнь «законной супруги» в богатом доме оказывается хуже, чем униженной, но свободной гетеры. В отличие от Иньчжан арии-монологи Паньэр («Взирающая с надеждой») полны раздумий над женской долей. Выбор подруги кажется ей неверным уже оттого, что Чжоу — богач, которому ничего не стоит выложить девчонке «блестящую накидку и золотой венец». Иньчжан грозит печальный конец: «Когда стремнина лодку понесет, заделать течь в ней будет слишком поздно!». Избранником Иньчжан должен стать студент — образованный, но мягкий, скромный, считает Паньэр, и поверяет ему свои собственные мечты: «Если б встретился мне честный человек, стала б я ему послушною навек...». Паньэр понимает, что счастье не в деньгах, а в «верном друге», найти которого особенно трудно гетере — ведь ее «каждый норовит обмануть». Мысль о счастье, которого достоин человек, и ведет ее на борьбу за союз подруги со студентом. Паньэр — ведущий персонаж. Ее монолог написан в «высоком стиле», хотя и здесь прорываются словечки городского жаргона, ибо на Паньэр же, на ее репликах держится и интрига, проходящая в «низкой» прозе. Такое смешение стилей позволяет раскрыть различные стороны характера героини. В этом, как и в других чертах, раскрывается переход от примитивных форм комического к более сложным. Записанные в тексте остроты с буффонадой пред-

ставляют вторжение автора в сферу импровизации — попытку защитить свой замысел от произвола актеров.

Движущей пружиной другой комедии Гуань Ханьцина «Редкое блюдо в беседке над рекой в праздничную ночь» также является любовь. Главные ее герои — Тань Цзиэр и Бай Шичжун — овдовели, а поэтому могут сами распорядиться своей судьбой. Но счастливой паре угрожает опасность — Ян, бывший претендент на руку Цзиэр, из зависти к Баю клевещет на него перед императором. Узнав, что Ян едет казнить ее мужа, Цзиэр возмущена негодяем, который «смеет думать, что возьмет ее силой», и решает сама защитить свое счастье. Переодевшись рыбачкой, Цзиэр подплывает на лодке к кораблю Яна и, чтобы «заработать», предлагает приготовить изысканное блюдо из редкой рыбы. Она кокетничает со слугами, с самим Яном и, напоив «чрезвычайного посланца» с его свитой, исчезает, захватив с собой «императорский указ» и знаки его полномочий. На следующий же день Яна разоблачают, а новый посланец императора объявляет о его разжаловании. В этой пьесе также соединяются различные стили — высокая поэзия с обыденной и непристойной прозой. Трагическое начало представлено в судьбе положительных героев. В плане личном они нарушают основную заповедь: Цзиэр вступает во второй брак, а Шичжун считает ее своей главной женой, тогда как она годится лишь «в наложницы». В борьбе с Яном Цзиэр, следовательно, отстаивает свое право и на любовь, и на человеческое достоинство. В плане общественном Бай — справедливый и неподкупный чиновник. Но стоит среди близких трону лиц найтись такому, как Ян, клеветнику, и на провинциального чиновника возводится обвинение, которое грозит оборвать не только карьеру, но и жизнь.

Комическое начало, связанное с развенчанием отрицательного героя, представлено в грубой карикатуре: ввиду своей «высокой миссии» Ян в спешке не причесывается целый месяц, и слуги обирают на нем вшей; Цзиэр пускает в ход женские чары, и моралист превращается в пьяницу и развратника; он выступает с «грозным» обвинением, а вместо «императорского указа» зачитывает «непристойные стишки», подсунутые Цзиэр. Подчеркивая «ум и находчивость» героини, ее торжество утверждает истинный посланец императора. В комедиях Гуань Ханьцина и других драматургов слышится гимн чувству,

которое освободила эпоха Возрождения. В них рисуются живые картины быта и нравов, на переднем плане которых люди простые и отверженные — гетеры, наложницы, слуги. В изображении этих героев продолжают развиваться элементы реализма, зародившиеся в новелле, повести и городской лирике. К этим жанрам, как к носителям реализма, с XIII в. добавляется и комедия. Преимущественное внимание к женским образам диктуется не только основной проблемой — чувством любви, но и новаторством в их создании. При изображении мужчины драматургу трудно преодолеть нормативы, переосмыслить те черты, в которых проглядывает конфуцианский, буддийский или даосский праведник. Женщины же характеризуются по рангу отца, мужа или сына. В поисках нового драматурги и нарушают схемы обращением к героиням, стоящим вне семьи. В этом смысле Цзиэр — вдова, оказывается столь же свободна, как и гетера Паньэр. Автор наделяет их инициативной ролью и воспроизводит, пусть не всегда логически оправданно, многогранные характеры. Образы Цзиэр и Паньэр говорят о переходе Гуань Ханьцина от внешнего изображения к анализу внутреннего мира своих героинь. Каждый такой персонаж в комедии представляет собой «бытовую личность». Персонаж рядовой, возведенный в число положительных героев, противостоит герою историческому, как его антипод. При отсутствии нормативов для создания образа человека из «низов» автор может лепить его таким, каким видит в натуре, привнося в него свое обобщение, которое ведет к появлению вымышленного героя. Этим принципиально новым героем характеризуется сначала, видимо, лишь комедия.

Однако суровая эпоха, в которую жили драматурги, не позволяла им ограничиться сюжетами мирного времени. Так, Гуань Ханьцин — наиболее плодовитый автор (сохранилось 18 из 66 его известных по названиям пьес) — создавал и героические характеры, возможно, сначала в традиционных образах: Гуань Юя — символа мужества и отваги; судьи Бао — олицетворения борьбы с беззаконием, о которых говорилось выше, и, наконец, женщины-мстительницы. Преступления в трагедии «Месть Доу Э, гибель которой потрясла Небо и Землю» начинались с первого акта — с попытки аптекаря-должника задушить старуху-ростовщицу. Ее спасители — старый Чжан с сыном — вырвали у нее согласие принять их обоих в дом как

мужа и зятя. Но этому воспротивилась Доу Э. Тогда молодой Чжан решил отравить старуху и добиться своего, угрожая Доу Э обвинить ее в этом преступлении. Но при этом случайно погиб его отец, и ему удалось свалить вину на Доу Э. Судья сразу же принял его сторону. Доу Э стойко держалась под пытками и в конце концов, чтобы спасти от палок свекровь, взяла вину на себя. На плахе Доу Э прокляла неправедный суд, а предсказанные ею «чудесные знамения» свидетельствовали о ее невиновности: кровь потекла вверх; тело покрыл снег, выпавший в летнюю жару, всю область на три года поразила засуха. В последнем акте к цензору явилась душа Доу Э и добилась пересмотра дела: молодого Чжана за убийство отца и преследование вдовы предали «медленной казни», аптекаря за продажу яда сослали пожизненно, судью с помощниками, наказав палками, разжаловали. Справедливость торжествовала, зло наказывалось, но в отличие от обычных судебных пьес «месть врагам» и «восстановление доброго имени» произошли после смерти Доу Э.

Большинство персонажей в пьесе — проходимцы, любители легкой жизни, среди них и не вызывавшая добрых чувств ростовщица. В изображении этих героев много комического. Разыгрывает буффонаду даже судья. От жалобщика он «требует серебра», а затем падает перед ним на колени, разъясняя: «Истец для меня, что отец с матерью — и кормит, и одевает». Его «кредо»: «Человек — подлая тварь! Не изобьешь — не признается!» И приступая к делу, он велит «выбрать палки побольше». Полной противоположностью всем этим персонажам рисуется образ Доу Э. Уже в прологе героиня выделяется благородным происхождением. Ее отец из «ученого сословия», уезжая на экзамены, вынужден оставить дочь за долги. По воле случая героиня в семь лет становится невестой восьмилетнего сына ростовщицы и с тех пор живет среди «простонародья». К первому акту Доу Э в двадцать лет вдова. Своего отца она видит как цензора лишь после смерти, став призраком или, по-китайски, «бесприютной», «неприкаянной душой». Отец же не находит дочь из-за переезда и перемены ее детского имени после свадьбы. Твердость характера Доу Э делала ее «хранительницей» конфуцианских устоев, тех «добродетелей», которые перечисляли и она, и ее отец. Символ семейной чести звучал у них сакраментальной фразой: «У нас в роду... уже

пять поколений никто из женщин не вышел замуж второй раз». «Мученический венец», «чудесные знамения» и посмертное избавление Доу Э от позора довершали ее аскетически суровый образ, который, видимо, не входил в намерение автора. При создании героического характера он обратился к средствам житийной идеализации, которые и придали портрету Доу Э иконописный облик. Но драматург лишил свою героиню черт, которых требовал домострой, например «смирения и долготерпения». Девочкой она упрекала отца за то, что он «ее бросил», позже роптала на свою «горькую судьбу», бранила свекровь, осуждала ее за новый брак как за «измену» мертвому мужу. Доу Э полна решимости лишь в одном — в сохранении верности. Изменить покойному мужу ее не заставили ни шантаж с отравлением, ни угрозы «стащить в суд», ни пытки, ни казнь. Доу Э отстаивала лишь одну добродетель — «женщина второй раз замуж не выходит», и эта формула в ее устах, не знавших слова «любовь», звучала проклятием измене и требованием верности — даже как долга гражданского. Взрыв гнева Доу Э перед казнью против Неба, которое терпит столько злодеяний; явление ее «неприкаянной души», вопиющей «о мщении», призывающей «не посрамить предков», возвышали трагический образ героини до символа верности родине. К тому же звало и прославление «законов государя» в речи ее отца, при отнесении действия к далекому прошлому. Весь пафос этой трагедии сейчас с трудом поддается расшифровке, но в свое время он легко доходил до народных, особенно городских, масс. Зрители хорошо разбирались в иносказаниях, намеках и прочих приемах маскировки, к которым прибегали драматурги и актеры в эпоху издания таких законов, как «предавать смертной казни всех клеветников за злонамеренные речи и крамольные песни, оскорбляющие высших» и особых указаний о «певцах», «артистах» и авторах, «скрывших свои имена». Так и Гуань Ханьцин, использовав заложенные в «судебной повести» возможности протеста против национального угнетения, придал старому сюжету новое звучание.

Бо Пу и Ма Чжиюань — наиболее значительные драматурги, возвысившиеся также до больших обобщений. Трагедия Бо Пу «Осенней ночью Сюаньцзуна печалит дождь в чинарах» создана на сюжет из истории блестящего царствования Сюаньцзуна и его внезапного крушения, который привлек

внимание целого ряда поэтов. У Ду Фу, современника событий, они изображались в обличительном плане (поэмы «Красавицы», «Военная колесница»), хотя позднее в его раздумьях о былом (в стихотворении «Плачу у реки») — в лирическом. Бо Цзюйи («Старик со сломанной рукой»), как и его друзей-поэтов, также привлекала тема обличения, но в «Песне о вечной тоске» к одноименной новелле Чэнь Хуна он сосредоточился на лирике. Как поэт эпохи Возрождения Бо Цзюйи ставил в поэме одну проблему — чувственной любви, трактовал сюжет как счастье и трагедию лишь влюбленных. Раскрывая, как любовь покорила и подчинила себе всю жизнь не только слабой женщины, но и Сюаньцзуна, Бо Цзюйи подчеркнул человеческие черты и в императоре. В новелле рассказ велся более или менее объективно. К XIII—XIV вв. сюжет уже сложился и был представлен в различном освещении. Однако переводя эти мотивы в драматургию, Бо Пу не пошел проторенными путями. Уже в прологе на первый план у него выдвигался будущий мятежник Ань Лушань — человек маленького роста, но огромной силы. Он знал шесть языков, служил у китайцев, носил по отчиму китайскую фамилию, но считал себя тюрком и верил, что «чудесные знамения» при его рождении предрекли ему большое будущее. За случайную неудачу в бою его приговорили к смерти, но, чтобы утвердить казнь, увезли в столицу. При встрече с осужденным император, поддавшись на лесть, даровал ему жизнь, а затем по просьбе Ян Гуйфэй отдал ей забавного карлика в «приемные сыновья». Это выглядело просто капризом императора и его фаворитки. Правда, позже Сюаньцзун, узнав «о коварстве и жестокости варвара», отослал его на границу, но уже в высоком чине. Сцену завершал монолог Ань Лушаня: он собирался отомстить брату фаворитки за то, что тот помешал ему остаться при дворе, хвастался своей «победой» над Ян Гуйфэй и заканчивал многозначительной угрозой:

Пока не дорисован тигр, не смейся, государь!
С когтями и клыками явится — заставит трепетать!

С прологом на горизонте появляются черные тучи, окаймляя безоблачное небо над первым актом и вторым, в начале которого Ань Лушань объявляет, что у него и предлог готов для похода — его якобы «тайно призвал император покарать изменников».

В такой предгрозовой атмосфере проходят интимные сцены с клятвой в вечной любви Сюаньцзуна и Ян Гуйфэй в первом акте; пиршество и исполнение фавориткой танца «Платье из перьев, одежда — радуга» во втором акте. Логически оправданы поэтому внезапные вести: о мятеже, о поражении опытного полководца, отсутствии войск. Охваченный паникой, император и его двор принимает решение об отъезде в далекую горную крепость. Но в третьем акте путь императору преграждают другие силы: старейшины от имени народа напоминают ему о долге, и войска — не командиры, а простые воины. Старикам, готовым с сыновьями встать на защиту родной земли, Сюаньцзун оставляет армию, лучших полководцев и наследника, передавая последнему и власть. Но воины отказываются выступать, требуя казни изменников — фаворитки и ее брата. Император вынужден отдать брата любимой на расправу. Он спасает Ян Гуйфэй лишь приказом «покончить с собой», хотя кони воинов все же растаптывают ее тело. В разрешении этих конфликтов, по существу, уже дается развязка: народ вместе с наследником и армией усмиряет мятежников. Поэтому третий акт, несмотря на трагедию отдельных лиц, вселяет надежду на победу над полчищами «варваров». Но это торжество остается за сценой. Последний акт посвящается отрекшемуся от престола Сюаньцзуну. Историческое событие, полное острых коллизий, послужило драматургу не самоцелью, а средством для раскрытия переживаний главного героя, позволившим противопоставить сферу государственной деятельности частной жизни в одном и том же лице.

Изображая Сюаньцзуна как монарха, Бо Пу не снял с него ответственности за судьбу страны, ничем не облегчил его ноши — ни неспособностью полководцев, ни изменой временщиков — ложным слухом, пущенным тем же Ань Лушанем, ни сговором с ним Ян Гуйфэй. Словом, во всем, в чем обвинялись ранее другие лица, в драме оказался виноват он сам. Однако император отнюдь не безволен, он способен разумно исполнять свои обязанности: принял совет удалить Ань Лушаня, охотно удовлетворил требования старейшин, вынужденно — ультиматум войска, нашел в себе силы передать власть наследнику. И все же момент кризиса империи лишь довершил давний душевный разлад когда-то столь уверенного в своей силе императора. Уже в прологе Сюаньцзун в первом же

монологе рассказал, как двадцать с лишним лет назад добился победы и мира для всей страны. Он сам исповедовался в том, как полюбил красавицу Ян Гуйфэй, каким наслаждениям вместе с ней предавался. В первом и втором актах он также признавался, что «утомлен суетой государственных дел», что все его «помыслы лишь о Гуйфэй». С ускорением темпа событий его признания учащаются: он «плохо разбирался в людях», живя «в уединении дворцов», не мог знать, что «беда у ворот». С неповиновением воинов он наконец осознает, как изменился его характер: «Твой крут приказ — верны тебе войска, Ты ослабел — и армия дерзка!..»

Песня «Цветы во внутреннем дворике» раскрывает ему причину перемен — любовь, с которой забылось все остальное. Поборов в кульминационный момент свою любовь ради долга, он истощил свои силы. Оплакав Ян Гуйфэй, как жертву во имя родины, он навсегда остался под впечатлением ее смерти:

Но никто никогда не бывал так жесток,
Чтоб копытами втаптывать женщин в песок!

Отныне Сюаньцзун, уйдя от дел, оплакивает свою возлюбленную перед ее портретом. В отличие от Бо Цзюйи Бо Пу не дает здесь места «поискам любимой на том свете», и во сне она является Сюаньцзуну земной. Оставаясь на светских позициях, автор избегает и дидактики. Он изображает целую гамму чувств героя наедине со своим горем: в цветах Сюаньцзун находит сходство с Ян Гуйфэй, в плаче дождя — общее со своей судьбой. С поражающим богатством оттенков воспроизводит Бо Пу звучание весенних капель и летнего ливня между ветками сливы, по лотосам... и, наконец, того дождя, завершающего естественный цикл в природе, сходный с концом жизни человека, что «ударяет по листьям чинар и уже опадают они», от которого «смертною веет тоской!». Так, развенчав Сюаньцзуна-монарха, Бо Пу высоко поднял его как человека — гуманиста. В изображении внутреннего мира императора, обогащенного чувством любви, драматург развивал традиции Возрождения. В постановке же внутреннего конфликта между долгом и чувством Бо Пу явился одним из немногих новаторов своего времени.

Для своей трагедии «Лебединая песня и вещий сон осенью в ханьском дворце» Ма Чжиюань также выбрал в каче-

стве героев императора и его возлюбленную, которая упоминалась в династийной истории: в I в. до н. э. Ван Чжаоцзюнь отправили из дворца в жены вождю гуннов. Позже о ней слагали песни и многие стихотворения. С предельным лаконизмом сумел передать ее трагедию в четверостишии «Ван Чжаоцзюнь» Ли Бо. В XIII—XIV вв. этот сюжет явился одним из наиболее притягательных и для драматургов, о чем говорили названия утерянных пьес Гуань Ханьцина, У Чанлина и др. В преданиях о Чжаоцзюнь отразились судьбы многих женщин: и пленниц, уведенных кочевниками при набегах, и посланных в жены вождям дочерей императоров — в знак мира с гуннами. Обо всем этом в пьесе напоминал вождь гуннов в прологе: он отправляет посла с данью китайскому двору и ожидает принцессу. Его свиту составляли сотни тысяч всадников, готовых угрожать Китаю в случае нарушения обычая. Далее гунна на сцене сменял придворный Мао Яньшоу, который советовал императору пополнить свой гарем, выражая готовность объездить для этого всю страну. Соглашаясь, император наказывал Мао писать с каждой красавицы портрет с тем, чтобы ему самому определить наиболее достойную. Но лишь счастливый случай помог императору обрести свою избранницу. Прошло много времени, пока до его слуха не донеслась игра на лютне, а встреча с музыкантшей — Ван Чжаоцзюнь — не поразила любовью с первого взгляда. Только тут выяснилось, что красота портрета зависела не от оригинала, а от величины «подарка» художнику. Ван Чжаоцзюнь не позволили пойти на подкуп ни ее гордость красавицы, ни бедность крестьянской девушки, и Мао в отместку исказил ее изображение. Император в гневе отдал приказ «отрубить ему голову», но художник успел сбежать. Оказавшись в стане гуннов и показав вождю неискаженный портрет Ван Чжаоцзюнь, Мао добивается, чтобы тот отправил посла с ультиматумом: либо ему отдают в жены Ван Чжаоцзюнь, либо он пойдет на Китай войной. Эта грозная весть прервала счастье влюбленных. Несмотря на все уговоры, решение «добровольно отправиться к гуннам, лишь бы предотвратить войну!» приняла сама Ван Чжаоцзюнь. Уехав с вождем, героиня выполнила свой долг, но осталась верна и любви — на самой границе она бросилась в бурную реку. Резко изменив фабулу — по преданию, Ван Чжаоцзюнь долго томилась у гуннов, — драматург довершил создание трагедии. Гибель Ван

Чжаоцзюнь открыла гунну злой умысел Мао Яньшоу, которого он под стражей отослал императору как виновника возникшей между ними вражды. В изображении благородного характера гунна вместо традиционного «варвара» также сказалось новаторство Ма Чжиюаня, который перенес вину на врага внутреннего, раскрыв, что предатели неоднократно помогали вторжению в Китай извне. Развязка наступала в третьем акте, в котором героине воздавались посмертные почести: голову казненного Мао «принесли в жертву Чжаоцзюнь».

Император — главный герой в этой трагедии, как и в предшествующей, — исполнял все арии. Сначала он — человек долга — с трудом находил «минуту для отдыха от тысяч важнейших дел». Но после встречи с Ван Чжаоцзюнь его выступления наполнились воспеванием ее красоты, признаниями в любви к ней: он «перестал заниматься делами», «будто опьянел, лишился разума». Во втором акте в гневном монологе император протестовал против требования отдать любимую гуннам. Он обвинял всех в лени и трусости, в желании спрятаться за чужую спину и, наконец, в измене. В полном тоски (третий акт) прощании он пел об испытаниях, которые ждут Ван Чжаоцзюнь «в снегах и льдах». В последнем же действии в его ариях звучала тоска одиночества. Ему снилось, будто Ван Чжаоцзюнь пыталась вернуться, но ее нагнал гунн. И тут до героя донеслась лебединая песня, в которой ему почудился и «плач» Ван Чжаоцзюнь, и «погребальный гимн». Он предчувствовал ее гибель, которую в образе «опавших листьев» соединял и со своей смертью. Смена тем в его лирике из акта в акт раскрывала полноту чувств, богатство внутреннего мира героя, развитие его характера.

Еще значительней рост характера героини, которая очерчена более скупо, но резче. Сначала Ван Чжаоцзюнь — простая крестьянская девушка, возмущавшаяся ложью. Она мечтала о счастье, но даже ради него не пошла против совести. Став первой дамой страны, она скромно просила императора освободить от податей ее родителей. Прихорашиваясь перед свиданием, она думала лишь о том, чтобы «все было в порядке». С вестью о беде эта крестьянская дочь также просто взяла на себя ответственность за страну и сознательно обрекла себя на смерть. Признаваясь, что ей «не пережить разлуки», что она «не в силах отказаться от любви», Ван Чжа-

оцзюнь все же твердо выразила готовность «заплатить жизнью» за свое недолгое счастье. В этой героине Ма Чжиюаню удалось создать очень сильный и цельный женский образ. Главные герои трагедии как бы менялись местами: император представлял в основном личное начало; девушка, жизнь которой связана с семьей, оказалась носительницей начала государственного. Своих героев, принимающих удары судьбы, Ма Чжиюань наделил идеальными чувствами.

Решение одной и той же проблемы у Бо Пу и Ма Чжиюаня соединяется со сходством в образе императора: оба героя погружаются в сложные личные переживания. К осознанию долга обоих в решающий момент возвращают внешние силы. У Бо Пу это — народная масса, армия, но они безлики. У Ма Чжиюаня — один человек, и ему удается создать героический женский характер. У обоих драматургов постановка самой проблемы с ее конфликтом общественного и личного напоминает классицизм — направление, для формирования которого в Китае тогда отсутствовала такая предпосылка, как абсолютная монархия. Сходные с классицизмом проблемы в ту эпоху играют иную роль — служат объединению для борьбы за независимость страны. Сюжет для этих произведений выбирается в значительной части из прошлого с конфликтом, важным для судеб государства, с героями из высокой социальной среды. Постановка в них проблемы — любовь или долг, переносит центр тяжести с внешних событий на внутренние с мучительной борьбой, подчиняющей чувства рассудку. Это вызывает гражданский пафос и стиль высокой трагедии, а вместе с тем переосмысление исторических героев с житийной идеализацией в сторону создания характеров. Таковы черты нового жанра — историко-политической трагедии, созданной Бо Пу и Ма Чжиюанем. Их новаторство, так же как и Гуань Ханьцина, породило бессмертные образы трагических героинь. Это мученица во имя долга — Доу Э; гибнущая во имя долга, но знающая лишь любовь Ян Гуйфэй, и познавшая любовь, но пожертвовавшая ею во имя долга — Ван Чжаоцзюнь.

Однако, несмотря на крупные достижения авторской драматургии, театр в Китае продолжал развиваться как традиционное искусство. В XIII—XIV вв. уже были выработаны девять амплуа или масок, которые делились на героев гражданских и военных, положительных и отрицательных, главных и второ-

степенных. Профессионализация актеров привела к накоплению типизированных навыков истолкования образа, хотя со временем эти навыки, связанные с маской (гримом), стали уже окостеневшими социальными типами — условными театральными фигурами. Богатство индивидуального образа в них подменялось внешней абстрактной схемой. Игра в масках ограничивала развитие мимического искусства. Маски, так же как импровизация и клоунада, сближали этот театр с итальянской *commedia dell'arte*, оформление же спектакля имело общие со средневековым театром особенности: все роли, в том числе и женские, исполнялись мужчинами (имелись, правда, и чисто «женские» труппы, где женщины исполняли и мужские роли), бóльшее внимание уделялось костюму, а не реквизиту и декорациям. Эти традиционные приемы игры, цеховая организация актеров, несмотря на раннее становление светского искусства, не давали театру по-настоящему соединиться с литературой — авторский замысел в нем не получал точного актерского и режиссерского воплощения. Поэтому произведения, служившие лишь как либретто, продолжали жить в виде «драм для чтения». Такие драмы стали характерными для китайской драматургии в дальнейшем. Эти пьесы носили повествовательный характер, не приспосабливались к актерскому искусству, в них слабо использовались диалоги и монологи для движения сюжета. Авторы их смотрели на свою задачу как на литературную, обращались к читателю, и поэтому использовали крупную форму мистериальной драмы.

Гао Мин. У Чанлин. Ван Шифу

Данных о жизни Гао Мина сохранилось немного: он сдал экзамены и служил при монголах, а в последние годы жизни — при китайской династии — создал драму «Лютня» (42 акта). Сюжет был заимствован из «Добродетельной Чжао», заменив трагическую развязку на «счастливую», более логично, чем в «Чжан Се»: неземные силы помогают Чжао, жене Цай Юна, похоронить его родителей; в столице ее принимает в дом новая знатная жена героя, на отца которой переносится вина за мучения Чжао; вместе с двумя женами Цай Юн, достигший вершины карьеры, едет в заключении «убирать могилы» предков. В трактовке исторического Цай Юна здесь столкнулись

две линии. В народной он — герой отрицательный. В «Добродетельной Чжао» его карало Небо; в эпопее «Троецарствие» его казнили как соучастника узурпатора. В конфуцианской версии Цай Юн славился как один из составителей священного канона, высеченного на камне (II в. н. э.). Гао Мин и восстанавливал его «ореол праведника», превращая, по словам Чжэн Чжэньдо, «непочтительного сына и неверного мужа» в «наипочтительнейшего... наивернейшего...». «Лютня», следовательно, явилась шагом назад даже в сравнении с чисто религиозным, но обличительным произведением «Добродетельная Чжао».

Судить об У Чанлине можно лишь по его драмам (сохранилось три из одиннадцати). Кроме «Паломничества в Индию» (24 акта), это пьесы «О том, как даосский патриарх снял любовные чары», «О том, как Су Дунпо видел сон с богинями цветов». В последней развивается образ легкомысленного поэта, намеченный еще в повести XI в. Задумав от безделья вернуть в «грешный мир» своего друга-монаха, Дунпо является в обитель с соблазнительницей-певицей. Но монах насылает на него во сне своих соблазнительниц — цветочных богинь, и «вещий сон» помогает буддисту отвратить поэта от «грешного мира». «Любовные чары» в другой пьесе исходят также от богини — цветка лавра, красота которой доводит студента чуть ли не до смерти. Спасающий его заклинаниями даосский патриарх разыскивает виновницу среди других богинь. Суд над богиней лавра вершится на небе, снимается и причиненное ею зло — студент выздоравливает. В этих пьесах как будто проводится мысль о греховности всего земного, однако любовные чары передаются в таких прекрасных стихах, а богини так хороши, что «заклинания» против них звучат пародией. Это усиливается интермедией-фарсом с шарлатаном-лекарем («пролог» к третьему акту) в одной пьесе, а в другой — репликами послушника-шута, который, перевирая фразы и слова, придает «святым» «мирской» смысл и наоборот. Образы цветочных богинь можно принять за символ любви. Они похожи на аллегорические персонажи в моралите, но в отличие от этого жанра, борьба доброго и злого начала изображается здесь не только у человека, но и у небожителей. Чары богинь приравниваются к «дьявольскому наваждению». Поэтому пародия на «испытание» неофита создается одним и тем же средством

«соблазна»: к нему прибегает и грешный Су Дунло для совращения «святого», и монах для обращения грешника к «святой жизни». Даосский патриарх также борется с чарами богини лавра как с «наваждением», но богиню — носительницу зла — оправдывает суд небесный, придавая ее «грехопадению» столь же пародийный характер, как и «деяниям» патриарха. Пародирование усложняется в «Паломничестве в Индию» (текст сохранился в Японии). В этой «драме для чтения» служители небес превращаются в чертей, а чудовища возвышаются до «спутников» божеств, в подчинении у которых оказываются и злые силы. Даже бодхисаттва «заступница» Гуаньинь укрощает чудовище, чтобы «приобрести себе прислужника». Пародийный прием У Чанлина с введением двух персонажей — носителей «добра» и «зла» — применяется и У Чэнъэнем: в его романе злыми оборотнями оказываются звонарь у Майтрейи, вол у Лаоцзы и другие «спутники». Каждое из божеств упускает свое чудовище, которое совершает злодеяния, а затем божество, явив «чудо», укрощает его и спасает от расправы. Майтрейя прямо говорит Хануману о том, что боги устраивают это намеренно, «чтобы подвергнуть вас положенным испытаниям». Оказывается, что и дьявол служит «святому делу». «Святость» буддийских божеств и «бессмертие» даосских отрицают также те средства — обман и жульничество, — которые делают святым и бессмертным Ханумана. В его титуле — Равный Небу — профанируется и конфуцианский царский титул. Так, Хануман, герой пародии на все религии, становится носителем богоборческой миссии в ее «смеховом» варианте.

Две пьесы в четырехчастной форме показывают, что У Чанлин владел законами сцены. Свое «Паломничество» он, видимо, облек в такую же постановочную форму, как эпизоды в известных пьесах, например «Великий мудрец, Равный Небу» (аноним). Здесь Хануман перед пиром всех святых и бессмертных у Золотой матери забирается в ее знаменитый сад. Прыгая по деревьям, он пожирает чуть ли не все персики бессмертия, опустошает и сосуды с нектаром. Собравшиеся гости и хозяйка, обнаружив устроенный им погром, безуспешно пытаются справиться с разгулявшимся царем Обезьян. Скрутить его удается только Второму сыну. Но раскаяние Ханумана и отпущение ему грехов Верховным Владыкой с наказом «стремиться к добру» (что с ним поделаешь — ведь он бессмертен!) сохра-

няют возможность для дальнейших веселых проделок этого героя.

Циклы похождений Ханумана и Благочестивого Кабана в драматической эпопее У Чанлина придали пародийное звучание и циклу о монахе Сюаньцзане, даже рассказу о злоключениях, которые сделали его мучеником, достойным избрания для высокой миссии. Паломничество в Индию, занявшее семнадцать лет, с мгновенным, по воле Будды, возвращением в столицу Китая, и в драме, и в романе отличается от изложенного в записках исторического Сюаньцзана (VII в.) уже тем, что путь паломников нельзя проследить по карте. Во всей фантастике художественного его переосмысления главная роль принадлежит Хануману — мастеру потешаться над всем и вся, а особенно над таким «грехопадением» святейшего монаха, как в царстве женщин — насмешкой над безбрачием духовенства.

Названия остальных пьес У Чанлина показывают, что его волновали и другие сюжеты, например трагедия Ван Чжаоцзюнь. Однако их тексты не сохранились, и о творчестве данного драматурга, как и других, нельзя составить себе полного представления. Но уже разобранный материал раскрывает в У Чанлине мастера пародии. Эту особенность для китайского театра XIII—XIV вв. в целом отмечает еще М. Базен: «Буддийские драмы почти всегда комедии, полные буффонад. В них встречаются шутовские персонажи, представляющие служителей Будды и вызывающие смех зрителей своими грубыми и непристойными остротами». Однако к смеховому оформлению У Чанлин добавляет и серьезные черты. В его драме на голову Хануману надевается металлический обруч — узда для своевольного бессмертного существа в руках богини и монаха. Этот обруч становится символом религии, воздвигающей преграды человеческой мысли. Лишь избавление от него, иносказательно — от повиновения богам, позволит человеку обрести власть над природой и свободу себе самому. Эта светская идея позволяет отнести У Чанлина к антиклерикальным писателям.

В драме Ван Шифу «Западный флигель» (20 актов) также звучала насмешка над буддистами, которая при монголах выражала бунтарские настроения. Таково, например, обличение монахов-тунеядцев из уст одного из них — монаха поневоле:

Посмотрю я на иного, непонятно, что за лик —
То ли инок, то ль мирянин, то ли баба, то ль мужик!
После трапезы обильной он уходит в келью —
Хоть спали дотла храм божий, что ему за дело!..

Сцена в храме с появлением красавицы Инъин здесь превращалась в фарс, а специальный термин обозначал целый набор балаганных приемов для изображения монахов-распутников — и буддистов, и даосов; от нескромных словечек громким шепотом «на ушко», тычущих пальцев, преувеличенного «вожделения» во взглядах вплоть до полного смятения, когда один монах бьет другого по лысой голове. В этих приемах сказалась антиклерикальная струя, уже сложившаяся в народном юморе и значительно усилившаяся в артистической городской богеме — наследнице и преемнице традиций Возрождения. Среди актеров жили свободолюбивые настроения. В бродячих труппах они разносили все лучшее по стране. Народность и злободневность их репертуара обеспечивала им успех у населения, который помогал преодолевать не только пространство, но и тяготы военного времени. Перенося свои спектакли из края в край, они преодолевали ту разобщенность, которую придал театру его областнический характер. При различиях в масках, диалектах и тому подобное театр приобретал единство в содержании. Бродячие труппы сыграли значительную роль в выработке общности в драматургии как важного фронта культуры. Этот процесс прослеживается в сближении содержания «южной» и «северной» драм, в известиях, например, о постановке «Хождения Муляня» на юге и близких к нему записях на северо-западе; в текстах драмы с эпизодом из похождений Ханумана в «северной форме» и посвященном ему цикле в «южной» форме; в мистериальных сюжетах в светской «северной форме» и светских сюжетах — в мистериальной «южной» форме. Драмы и инсценировки, разумеется, основывались на известном сюжете (из династийной истории или жития, народной повести, авторской новеллы, а позже — романа), но каждый из них переосмыслялся в зависимости от эпохи и традиции, авторской и актерской индивидуальности. Наиболее важным поэтому после констатации того, что́ за сюжет лег в основу произведения, является изучение того, как он развивался, как осмыслялись его герои. Одним из таких примеров выше явилась «Лютня», другим служит развитие светского

сюжета в драме «Западный флигель» Ван Шифу. В основу пьес, как уже говорилось в связи с трагедией Бо Пу, легли многие новеллы. Такие «насыщенные фабулой и более чем пригодные для драматизации» произведения оказали «особое влияние на создание театральных пьес...» — писал Б. А. Васильев. Но всю силу воздействия новеллы эпохи Возрождения на последующую литературу позволило раскрыть лишь развитие сюжета «Повести об Инъин» благодаря его популярности и сохранности материала. «Эта история с огромной силой потрясла литературный мир,— писал Лу Синь. — Уже в то время в ее развитие создали стихотворения Ян Цзюйюань и Ли Шэнь. При Сун — Чжао Дэлинь заимствовал сюжет этой новеллы для создания сказа под барабан "Любовь бабочки к цветку", Дун Цзеюань написал сказ под струнный аккомпанемент о "Западном флигеле", при монгольской династии появились драма Ван Шифу "Западный флигель" и "Продолжение" ее Гуань Ханьцина. При Мин появились два "южных" варианта "Западного флигеля", "Западный флигель» наоборот". При маньчжурской династии Ча Цзицзо дал еще одно его "Продолжение"». Этот список Лу Синь еще расширял: «Многочисленные варианты этого сюжета под названием "Окончательный", "Наоборот", "Позднейший", "Продолжение" вплоть до нашего времени прославляют эту историю». Итак, если принять «одним из критериев действительной поэзии», выдвинутых А. Н. Веселовским, «ее способность питать новые образы и иллюзии», то «Повесть об Инъин» можно отнести к «действительной поэзии».

Некоторые из этих произведений обладали самостоятельным значением, а также представляли важные звенья в процессе перехода сюжета в новый род литературы — драматургию. В них наглядно представала та подвижность жанров, которая соединяла одни формы с другими. Так, история Инъин в прозе окружалась лирическими четверостишиями и поэмами, переходила в лиро-эпический жанр, затем в сказ под барабан, в котором проза соединялась с романсом, и снова в лиро-эпический жанр крупной формы, исполняемый сказителем под струнный аккомпанемент, и, наконец, в драму. Таким же был общий процесс развития, но сохранился он во всех звеньях лишь для Инъин. Авторы этих произведений признавали Юань Чжэня создателем оригинала прямо либо косвенно, повторяя имена героев, основные ситуации, целые строфы из

его стихотворений. Но при этом изменялись характеры героев, вводились новые действующие лица и даже снималась трагическая развязка.

О противоречиях в новелле и цикле «Воспоминаний» Юань Чжэня уже говорилось. В стихотворениях его друзей и более поздних поэтов, посвященных Инъин, чаще слышалось оправдание любви. В «сказе под барабан» влюбленные, нарушившие закон, также обрекались на страдания, но главное противоречие повести, в которой женщина объявлялась виновницей всех зол, устранялось. Новое переосмысление сюжета дал Дун Цзеюань (возможно, аноним) в «Сказе», а за ним — Ван Шифу в драме. В этих произведениях при переходе из малой формы в крупную прежде всего терялся лаконизм всех предшествовавших. Описания природы, внешности героев, их переживаний, отдельные эпизоды в них занимали многие строфы. Стремясь к наибольшей полноте, авторы передавали нарастание напряжения, подготавливали появление действующего лица. Во всем этом чувствовался не ограниченный ни временем, ни условиями сцены рассказчик, приемы которого не изжил и драматург. Видимо, поэтому Ван Шифу, писавшему и четырехчастные пьесы, удалось создать шедевр только в этой «драме для чтения» под названием «О том, как в Западном флигеле Цуй Инъин ожидала луну».

В «Сказе» Дун Цзеюаня, как и в драме, романсы нанизываются в ариях не однообразными строфами. Ритмы в них варьируются в зависимости от мелодий (с названиями: на мотив песни «Листик ивы», «Алые губки», «Сельская встреча с барабаном», «Пьянящий ветерок весной» и др.). В «Сказе» присутствует стройная композиция, вполне развитые конфликты, но песни идут от имени рассказчика или цитируемого им автора, мало развит диалог, еще нет ни деления на акты, ни указаний об игре актера. Ван Шифу приспосабливает «сказ» к сценическому исполнению, к конкретному воплощению действующих лиц. Он отказывается от авторского рассказа и переходит к организации действия героями, каждого со своим характером. Краткое указание в новелле, например, места действия — монастыря — заменяется подробным описанием строений, службы в храме; две-три строки повести о солдатском бунте развертываются в целую эпопею, которая в сказе передается от автора, а в драме — от лица героев. Развитие последнего

эпизода вызывается, несомненно, новым сознанием авторов. Отражая исторические условия своего времени, они вводят в «гражданскую» — бытовую пьесу, целое полотно из «военной». «Окутав пылью ясное небо, Затмив знаменами красное солнце... С громом гонгов, барабанной трелью, Вздымая пики, мечи, осадили монастырь...» Кроме такого характерного описания полчищ врага Дун дает и перебранку между противниками перед сражением, и храбреца с обычной гиперболизацией его силы: «Конь словно дракон, всадник словно тигр. Вращает палицу, заносит меч...» Две или три сотни монахов устремляются в бой за одним из них, монахом-воином, которого вожак бунтовщиков Летящий тигр побеждает лишь с помощью военной хитрости. Этот эпизод у Вана изображается иначе. Для него монахи только тунеядцы, и героем он делает лишь одного — монаха поневоле. Он — буян, бражник и смельчак, уверенный в собственных силах:

Я взгляну — и зарокочут, взгромоздятся в море волны!
Брошу клич — и содрогнутся, зазвенят до края горы!
Я ступлю одной ногою — ось земную закачаю!
А рукой схвачу могучей — неба своды расшатаю!...

Новый поворот сюжета — требование Летящего тигра выдать ему в жены Инъин — вызывает и новую черту в характере героини: она чувствует себя ответственной за многие жизни, ибо причина беды — ее красота. Борьба противоположных чувств ярко раскрывается в ее монологе: если она, «думая лишь о себе», не захочет подчиниться разбойнику, то «кровью будут залиты монахи, храм божий станет жертвою огня, по ветру разлетится прах отца, постигнет смерть младого брата, и мать любимую казнят... чтоб род продолжить не останется младенца...». Если же она подчинится разбойнику, то «позор падет на всю семью». Выход для нее лишь один: покончить с собой, чтобы разбойнику досталось лишь мертвое тело. Представая хранительницей чести рода, Инъин соединяет свою заботу о жизни родных с безопасностью монастыря и всех его обитателей, поэтому узкофеодальная идея фамильного долга возрастает у нее до идеи гражданской — служения родине. Героизм Инъин, казавшейся ранее лишь нежной красавицей, делает ее еще более достойной любви. В этот критический момент и выступает со своим планом спасения Чжан. В его характере лишь углубляются заложенные ранее черты,

сильнее подчеркивается пропасть между бродячим студентом и богатой Инъин: она называется дочерью министра. Хуннян смеется над Чжаном, и он признается в своей бедности, когда, в варианте Дуна, например, думает о свадебном подарке: «Одна рубашка, да и ту надеть нельзя... кирпич под головой подушкой служит — все достояние мое. Вина захочется — сам черпаю за кухней воду... Стихи нужны — я поднесу их сотни. Вот только денег не найду».

В характерах Чжана и Инъин не появляются черты, которые позволили бы им самим одержать победу. Поэтому у Ван Шифу «Западный флигель» остается трагедией, с которой связывается и легенда: сердце ее автора не выдержало мук своих героев, и он упал мертвым после создания следующих строк:

В тяжелых небо облаках,
В увядших лепестках земля.
Поднялся с запада суровый ветер,
И гуси с севера на юг летят.
Узнай же, отчего так покраснел под инеем весь лес —
Он опьянел от пролитых при расставаньи слез!

Следующий за разлукой сон Чжана о том, как Инъин приходит к нему, как ее догоняют и грубо возвращают домой солдаты, — считается развязкой этой трагедии.

Однако логика развития образа служанки Хуннян, уже в «сказе», где ее в какой-то мере дублировал отважный монах, требовала оптимистической концовки, которую и дописал Гуань Ханьцин (17—20-й акты). Но функции отважного монаха разделил еще Ван Шифу: роль витязя-защитника передал эпизодическому персонажу, а роль слуги-помощника — Хуннян, создав более целый и законченный тип. Образ служанки — посредницы между влюбленными — в новелле был лишь намечен: Хуннян подсказывала Чжану, как смутить покой Инъин. В манере держаться и в языке она почти не отличалась от своей хозяйки. В сказе и пьесе служанка мастерски разбирается во всех поэтических тонкостях и намеках. Но теперь она, обогащенная народной мудростью и смекалкой простой горожанки, становится много умнее влюбленных, беспомощных в житейских делах, и помогает их любви со всей своей энергией и ловкостью. Правда, развязывая узел интриги, служанка не прочь и поиздеваться над Инъин и Чжаном, ее речь пересыпана и цитатами из канонов, и специфическими словечками городского

жаргона. Хуннян всегда чувствует, с кем и как нужно разговаривать, и, пуская в ход то хитрость, то насмешки, то угрозы, неизменно добивается своего. Находчивость и юмор проявляются у Хуннян при первой же попытке Чжана с ней заговорить. «Можно ли сказать словечко?» — спрашивает он, она же парирует: «Летит словечко, что стрела, не думав, не пускай: дойдет до уха, а потом не вытащишь с большим трудом», а затем, будто вскользь, добавляет: «Но если есть что, сказать не мешает». То болея за Чжана, то радуясь за него, она чаще держится с ним насмешливого тона: «Немало времени затратил на прическу. Так гладки волосы, что муха поскользнется. В глазах рябит...» Посмеявшись над его готовностью бежать на пир, она дразнит его и за робость, когда он не решается перелезть через забор: «Стена высокая — берет тебя забота?.. Боишься, не пройдешь цветочные кусты?.. Иди скорей, забудь про колебанья...» Если же Чжан в темноте ее обнимает, «приняв» за Инъин, она находит и словцо покрепче: «Вот тварь! Гляди же! А если бы это оказалась старая хозяйка?..» С Инъин она держится осторожнее, обдумывая каждый свой шаг. Вот юная хозяйка прислушивается к декламации в саду, и служанка, испытывая ее, замечает: «Это голос того дурачка, что в двадцать три года еще не женат». Вот Инъин, поставив первую свечу за душу покойного отца, вторую за мать-старуху, над третьей умолкает, и Хуннян берет на себя смелость подсказать: за то, чтобы наша барышня «поскорее вышла замуж...». Если Инъин вдруг оскорбляется «недозволенным» посланием Чжана и собирается «жаловаться матушке», Хуннян якобы сама спешит «с повинной» и предлагает Инъин полюбоваться, как с нее будут «спускать шкуру». Но когда Инъин старается выпытать, что же с Чжаном, оскорбленная Хуннян молчит, пока наконец не открывает правду: он «страшно исхудал... не спит, не ест...» и прямо винит Инъин с матерью за то, что «он погибает». Но вот мать узнает о встречах влюбленной пары, и гнев ее обрушивается на голову служанки. И тут Хуннян недолго отпирается, переходя от защиты к нападению. Она прямо обвиняет мать Инъин в том, что та нарушила свое обещание — выдать дочь за того, кто спасет их от разбойников. Вина столь очевидна, что даже обращение в суд покроет ее только позором, доказывает служанка. Убежденная ее неотразимыми доводами, гордая аристократка признает — «мой грех!» — и объявляет Чжана и Инъин мужем

и женой. Так простая служанка преподает урок морали самой блюстительнице законов знатного рода.

Но даже признание брака не положило конец мукам любящих. Отправив Чжана на экзамены, мать Инъин его предупредила, чтобы в случае провала не возвращался: в их роду «уже три поколения не бывало зятя из простолюдинов». Превращению Чжана из студента-голодранца в желанного жениха, выдержавшего экзамен в числе лучших, и посвящено «Продолжение» Гуань Ханьцина. В центре здесь еще одна битва Хуннян — с «законным претендентом» на руку Инъин, ее женихом с детства. Посрамление «знатного жениха» с большим мастерством и проводит Хуннян. Она одерживает над ним верх в перебранке, в загадках, но заканчивает на серьезном вопросе. Отвечая на его полные спеси притязания, она порицает в его лице представителя наследственной знати, защищает Чжана как человека, завоевавшего положение в обществе личными достоинствами — умом и талантом, а главное, опровергает тезис о том, что «бедным навсегда останется бедняк». Так, благодаря простой горожанке — новой хранительнице долга, чести и справедливости наказывается зло и торжествует добродетель. Служанка становится главным действующим лицом не только по содержанию, но и по форме: выступает с песенными ариями на протяжении семи актов — по правилу исполнения арий одним актером-резонером, которое действует в «драмах для чтения» в пределах акта. Подобное развитие образа служанки, решающей дела «высокого рода» министра и соединяющей героев из различных полюсов общества, говорит о переносе конфликта из области бытовых в область социальных отношений, о демократизации сюжета, при которой она, как представительница «третьего сословия», заявляет о себе, о своем человеческом достоинстве. Не случайно даже в начале XX столетия эта же пьеса под названием «Хуннян» вызвала к жизни целую школу новаторов, а подготовка в ней женщин-артисток на традиционное мужское амплуа представляла собой целую «революцию» в театре.

В «Западном флигеле» значительно усложняются характеры и других героев, особенно Инъин. В этом произведении проявляется одна из важнейших черт драматургии XIII—XIV вв. — внимание к внутреннему миру героев, к развитию их чувства. Поиски сценического материала, позволяющего сосредо-

точиться на личной жизни человека, обнаруживаются и у других драматургов, особенно при разработке легенд о том или ином замечательном поэте прошлого, например о Ли Бо, Лю Юне и др. Эти произведения — в четырехчастной форме, как «Западный флигель» — относятся к жанру драмы: конфликт в них разрешается победой положительных героев или примирением борющихся сторон, при серьезном, а иногда и трагическом изображении человеческих судеб. Так, за столетие (XIII—XIV вв.), полное острейшими противоречиями, в Китае складывается драматургия во всех ее основных жанрах: комедия, трагедия и драма.

Литература конца XIV — середины XVII в. и эпохи раннего Просвещения

Мощное народное движение смело монгольское иго. С объединением страны началось восстановление разрушенного хозяйства. Отменялась задолженность крестьян, налоговое обложение снизилось, площадь возделываемых земель намного расширилась. Горожане освобождались от тяжелых трудовых повинностей, от мелочного надзора, купцы смогли свободно передвигаться по стране. В это время достиг значительного развития ряд отраслей производства: при прядении и ткачестве использовались большие сложные станки, приводившиеся в движение водой; совершенствовались плавильные печи, отливались ружья и пушки; строились большие многопалубные корабли. В промышленности возникали мануфактуры, где трудились наемные мастера и подмастерья; начинал создаваться рынок рабочей силы, происходило территориальное разделение труда и формирование единого рынка; широко развивалась внутренняя и внешняя торговля; возникали зачатки капиталистических отношений. Все это привело к большому экономическому и культурному подъему, к политической стабилизации. Продолжая вести оборонительные войны против монгольских ханов и японских пиратов, Китай восстанавливал зависимость своих прежних вассалов: Кореи, Вьетнама, Тибета, Непала. В поддержку купцов и купеческих организаций, основывавших торговые фактории, с 1405 по 1433 г. на Запад вплоть

до побережья Восточной Африки семь раз отправлялись мощные экспедиции. Многие страны, в которых побывал китайский флот, признали себя вассалами Китая, правители, оказавшие сопротивление, брались в плен. Так началась в Китае эпоха первоначального накопления.

Новая династия Мин, пришедшая к власти на гребне народного восстания, постепенно приобретала абсолютистский характер, сдерживая борющиеся силы — феодалов и поднимающегося третьего сословия. Это ярко сказалось в вопросе о внешних связях с конца XIV в. Морские экспедиции начала XV в., интенсивный обмен посольствами до середины XV в. раскрывали перевес влияния развитых юго-восточных районов. Перенос же в 1421 г. столицы из торгово-промышленного центра приморья Нанкина в Пекин — отсталый экономический район — помог укреплению позиций феодалов.

Развитие товарно-денежных отношений создавало условия для возникновения капиталистического производства, но оно же ускоряло и процесс разорения крестьян, усилившийся в конце XVI в. Несоответствие производственных отношений новому уровню производительных сил породило конфликты, вызвав обострение внутренних противоречий. Антифеодальные выступления встречали яростное сопротивление знати и всего государственного аппарата, строившегося по образцу прежних империй со все усиливавшейся централизацией. Важную роль в ней играла конфуцианская инквизиция. Центром политической оппозиции в конце XVI — начале XVII в. являлась Дунлинь — академия в торгово-промышленном районе. Дунлиньцы добивались ограничения произвола императорской фамилии, крупных феодалов, очищения от коррупции и реформы управления. Они требовали снижения налогов, отмены монополий на разработку недр, передачи казенных мануфактур в частные руки, доказывали преимущество наемного труда. Однако, связывая свои надежды исключительно с абсолютной властью монарха, они ограничивались лишь петициями — докладами на высочайшее имя, а поэтому, несмотря на кратковременный приход к власти, были разгромлены правящей верхушкой. Начало XVII в. отмечено восстаниями крестьян и горожан; с 20-х гг. с лозунгами «равенства бедных и богатых», «знатных и простых» поднялась великая крестьянская война, завершившаяся занятием столицы

(1644 г.). Повстанцев вынудило отступить лишь предательство феодалов, открывших границы маньчжурам. В последующей длительной кровопролитной борьбе против завоевателей повстанцы и правительственные войска объединялись в единый фронт, но, несмотря на все мужество и отвагу, потерпели поражение. Феодальная реакция, соединившаяся с внешним завоеванием, восторжествовала, и китайский народ к началу Нового времени снова оказался под иноземным игом.

Таковы условия в конце XVI — начале XVII в., когда возникает раннее Просвещение. Эта эпоха прерывается нашествием маньчжур, которое обращает лучшие умы общества от социальных проблем к национально-освободительным. Продолжение ударов по феодализму в идеологии следует лишь в XVIII—XIX вв. на втором этапе Просвещения. Определить XVI—XVII и XVIII—XIX вв. как эпоху Просвещения в ее историческом значении позволяют идеи мыслителей и вольнодумцев, литература, отвечавшая просветительским задачам, создание новых жанров, романа, который становится ведущим в литературе.

Идеологическая и литературная борьба

Вместе с подъемом философской мысли в XVI—XVII вв. возрождается борьба против религиозно-догматического образования и экзаменационной системы. Просветители начинают свою идеологическую борьбу с высшего ее подъема в эпоху Возрождения, с задач, поставленных Ван Аньши и другими реформаторами. В одном вопросе — в ликвидации привилегий господствующего класса и его идеологов-конфуцианцев — просветители выступают единым фронтом. Критика схоластики, экзаменов и господствующей в них системы подкупа встречается у всех — от умеренных до наиболее радикальных. Этот тезис, как и требование равенства — имущественного и сословного — переходит в лозунги повстанцев XVII в., свидетельствуя о воздействии на них идей просветителей.

Основной удар по неоконфуцианству в это время наносит Ван Янмин (XV—XVI вв.) своим учением о «врожденном знании», отрицавшим «священные каноны» как основу воспитания и управления. Провозглашенное Ван Янмином царство «разума», внутреннего мира человека как мерила всех вещей,

несмотря на то что многие критиковали его субъективный идеализм, оказывает большое влияние на мыслителей эпохи, особенно в обычном для просветителей преувеличении роли идей и роли воспитания. В XVI—XVII вв. возникает целый ряд школ. В одних возлагают надежды на «просвещенного монарха», в других считают императора первым «разбойником» в стране; в одних, опираясь на древность, призывают «делить империю вместе с народом», в других — отрицают прошлое, ибо те, кто «чтут старину, пренебрегают современностью, природой живых людей». Но все они, как идеологи третьего сословия, свергают своих «идолов» ложной мудрости. Наибольший вклад в литературу внес Ли Чжи (1527—1602), развивавший даосский материализм в приданном ему со времен Возрождения активном направлении.

Ли Чжи обвинял схоластов в слепом почитании конфуцианских книг. Подвергнув тексты научной критике, он выявил в них противоречия как результат произвольной записи «тупых учеников», которые их «не исследовали, а заучивали наизусть как канонические». Ли Чжи подверг уничтожающей критике и самого Конфуция, отрицая его доктрину как раз навсегда данную истину, утверждая ее относительность и развитие. Критика конфуцианства распространялась и на остальные религии, поскольку Ли Чжи не верил ни одной из них и признавал, что учения всех трех мудрецов (Конфуция, Лаоцзы, Будды) «едины по сущности», а различаются лишь «во внешности». Призывая представителей этих религий к терпимости, он считал их борьбу против инакомыслящих неразумной. Учение же о развитии, лежавшее в основе отрицания конфуцианской догмы, Ли Чжи черпал из даосизма, так же как и признание «естественности» многих процессов. В основе тезиса Ли Чжи о «детском сердце» (сходном с локковской «чистой доской»), об «искренности» и «первой мысли», еще «не затемненной» предрассудками и «чтением книг», лежали представления о «естественных знаниях» («природных (естественных) свойствах», ср. «Лецзы», «Чжуанцзы»). Признавая «слух и зрение» источником не т олько знаний, но и источником «затемнения», Ли Чжи считал решающей в воспитании роль среды (в его примерах в одной среде все определялось «разбойником», в другой — «мудрецом»). Понимание основы жизни человека («еды и одежды»), «одинакового тела» у всех «от императора до простолюдина»

сходно у Ли Чжи со всем кругом понятий ранних даосов. Его тезис о «личном интересе» как «естественном законе природы», распространяющемся на любого, в том числе и на наиболее пригодного для воспитания «среднего человека», близок к «естественному желанию» или «естественному наслаждению» Ян Чжу. Развитием учения Ян Чжу явилось и утверждение за человеком права «на чувство», вопреки требовавшемуся конфуцианцами «бесстрастию»; право на «свободу» от всяческих пут (ср. «естественную свободу», «Чжуанцзы»).

Ли Чжи пропагандировал свои взгляды, излагая их в кратких статьях, в письмах к ученикам, к друзьям, и, предвидя судьбу своих трудов, издал их под названием «Сожженные книги». В работе же энциклопедического характера — «Сокровенная книга» — он подверг переоценке многих исторических деятелей, раскрывая важность именно тех, кого конфуцианцы предавали анафеме. «Крамолу» Ли Чжи в этом труде подтверждали пункты обвинения, в которых наравне с «отрицанием непогрешимости Конфуция» указывалось: считал Цинь Шихуанди (объединителя Китая) «первым на тысячи лет императором»; Чжо Бэньцзюнь (символ борьбы за женское равноправие), «прекрасно избравшей себе супруга». Это обвинение показывало, какое огромное значение придавалось даже в XVII в. «великим грешникам» — противникам конфуцианства и домостроя еще в III—II вв. до н. э. Весь фанатизм конфуцианцев раскрывала участь Ли Чжи: его дом и могилы предков были уничтожены, а дети погибли от голода, сам он был вынужден скитаться, искать убежища в монастыре, также разгромленном, и, наконец, покончить с собой в тюрьме. Конфуцианцам недостаточно было физической расправы с вольнодумцем, с его произведениями («сжечь все изданное и не изданное»), они постарались запачкать и память о нем: его философские беседы с участием женщин оклеветали как «оргии в монастыре», а его самого, 75-летнего старца — как «совратителя чужих жен».

Переоценка художественной литературы была не менее сложной, чем истории. «Ученое сословие», в котором слились знать и духовенство, тщательно охраняло свою монополию на церковно-догматическое образование и соблюдало его «чистоту». В крайне суженной светской придворной культуре оно терпело лишь поэзию, произведения «высокого стиля» на

немногие темы. В официальной библиографии (с VII—VIII вв.) числились только четыре раздела: книги канонические (конфуцианские «священные своды»), исторические (в основном династийные), философские (на первом месте — конфуцианские), собрания сочинений отдельных авторов (поэзия и проза в виде докладов, рассуждений, эссе). Повесть, роман и драматургия считались недозволенными, изымались из школьного образования и семейного обихода. Критики-ортодоксы в конце XVI в. относили всю эпическую прозу к «стилю подлому, не заслуживающему обсуждения». С XVII в. усилиями критиков «биографического направления» вокруг «Цзинь, Пин, Мэй» выросла легенда об обличениях в книге как о «личной мести» автора, об ее отравленных страницах, о «каре небес», постигшей и автора, и издателей. Для критики XVII в. характерна и такая оценка: «Ши Найань создал роман “Речные заводи”, рисовал дела бунтовщиков точно картину, и три поколения детей в его семье родились немыми. Цзинь Шэнтань издал с комментариями этот роман и драму “Западный флигель”, а в конце концов был казнен и остался без потомства. Ведь “Речные заводи” учат разбою, а “Западный флигель” — разврату, это самые вредные из еретических книг». Поскольку любое из этих произведений рассматривалось как «ересь», то и критика его, естественно, походила на «анафему». То же звучало в указах — в призывах не верить «небылицам» и «бредням», в карах для их исполнителей. Эдикт 1389 г., не раз переиздававшийся, гласил: «Отрезать языки певцам... Арестовать актеров, которые смешивают с грязью правителей и мудрецов», т.е. дают расходившуюся с официальной трактовку героев. В XVII в. запрещалось «Троецарствие» с его борьбой полководцев, похожих на героев воинской повести; «Речные заводи» не только в «разбойничьем», но и в 120-главом варианте, в котором повстанцы возвращались под «высокую руку» императора; «Западный флигель» — история юношеской любви. Об уничтожении подобных «развратных» произведений говорили многие указы: «книги и доски (с выгравированным текстом) сжечь... издателей сослать на поселение, продавцов — на работы»; «чиновников, им попустительствовавших, наравне с теми, кто не сумел пресечь ереси, понизить на два ранга». Каждый, кто создавал роман или драму, рисковал попасть в еретики. Поэтому почти все произведения оставались анонимными. Ши Найань и Ло

Гуаньчжун, называемые авторами «Троецарствия» и «Речных заводей», не имели биографий, так же как и Ло Маодэн, автор предисловия к «Плаванию Чжэн Хэ», которому приписывали и роман. Псевдоним автора «Цзинь, Пин, Мэй» — Ланьлинский Насмешник — остался нерасшифрованным. В биографиях У Чэнъэня и немногих других, выступавших под своим именем, отмечалось: «на экзаменах провалился» или «экзамены не сдавал», что исключало их из привилегированного «ученого сословия» против воли или по собственному желанию. В таких условиях выступление в защиту этих произведений требовало большого гражданского мужества.

Закладывая основы демократической литературы и новой эстетики, просветители соединяли изложение своих взглядов с критикой официального искусства, копировавшего древние образцы. Ли Чжи объявил «ложными» все подражания вместе с экзаменационными сочинениями («ложные слова и ложные дела... ложные люди и ложные произведения... в них все ложно»). Борьбу против «шаблонов преступных тупиц» продолжали братья Юань, Фэн Мэнлун и другие ученики и соратники Ли Чжи. В противовес господствующему эпигонству они поднимали на щит литературу демократическую, причем Ли Чжи наметил и ее историю: «Зачем выбирать стихи из древних?.. Ведь от Шести династий (IV—VI вв.) развивался и создавался новый стиль, (он) снова развился и создались новеллы, снова развился и создались пьесы, драмы... (роман) “Речные заводи”». Утверждая непрерывность развития и внесословность художественного творчества, Ли Чжи говорил: «...нет человека без (своей) литературы, нет эпохи без (своей) литературы». Эту мысль об истории литературы продолжил Юань Хундао. Будто в шутку (в «Правилах для пьющих») он допустил «кощунство», начав с «канона признанного» — конфуцианского, и закончив «каноном непризнанным» — романом «Цзинь, Пин, Мэй». Но, по существу, он соединил все лучшее наследие Китая: от таких памятников, как «Книга песен», «Чжуанцзы», «Исторические записки» Сыма Цяня, от Тао Юаньмина, Ли Бо, Ду Фу и других крупнейших поэтов вплоть до драм Ван Шифу, Ма Чжиюаня и романов, включая «Цзинь, Пин, Мэй». Так он проследил развитие литературного процесса, ставя в один ряд, вопреки всем запретам, произведения фольклорные и авторские, стихотворные и прозаические. В этом процессе уже у Ли Чжи сказалось

требование «нового», «развивающегося»; Юань Хундао же, как истый просветитель, внес в него и критерий пользы: «Бесполезно то, что не отвечает (духу) времени. То, в чем варьируются старые формы, где нет исчерпывающе нового, — не отвечает времени. Как нельзя удержать время, так никакими указами не остановить развития литературы». Свое представление о новом правители также соединяли с борьбой против ходульного героя, называвшегося историческим, и утверждали героя нового — простого человека без рангов и титулов с его обыденной речью, с реальными конфликтами «мирских путей». При этом они выступали за художественную литературу как особую область искусства, отделяя ее от истории. Ли Чжи специально указывал, что сюжеты, подобные «Речным заводям», «опущены в официальных историях, а найдены собирателями народных рассказов, опущены людьми в одежде “ученых”, а найдены у простонародья». Считая «высшим» то произведение, которое «естественно вытекает из сердца», Ли Чжи пытался также определить вдохновение художника — то как безумие, то как бурю, говоря, например, что «Речные заводи» созданы «в порыве гнева». Именно этот роман и «Западный флигель» он назвал «лучшими в Поднебесной». Естественный процесс творчества и вдохновения привел просветителей к вымыслу как к новому пониманию правдивости. Вымыслу они давали различное определение. «События в них (произведениях) исходят из чувств, и незачем искать им подтверждения в других источниках», — писал Ли Чжи. «Не скованный набором правил и штампов, ты изливаешь свою душу, пишешь только то, что теснится у тебя в груди», — говорил Юань Хундао. Он прямо назвал «вымыслом талантливого художника» роман «Цзинь, Пин, Мэй», правдивость которого «задевала и колола» современников. Так, в борьбе со средневековым историзмом, с житийными и летописными нормами закладывались основы реалистического направления, причем в своих эстетических взглядах просветители последовательно проводили концепцию равенства всех людей, естественности всех процессов развития, включая и творческие, отстаивали свободу писателя, его право на создание новых сюжетов, героев и форм, в том числе наиболее развитых — драмы и романа.

Вся деятельность просветителей соединялась с пропагандой своих взглядов — устной и в печати. Они писали пре-

дисловия к самым популярным произведениям — «Речные заводи», «Западный флигель», помогали разыскивать рукописи, издавать их. Для распространения своих идей они привлекали и театр как средство воздействия на массового зрителя. Критикуя «драмы для чтения», Фэн Мэнлун (1574—1646) писал, что драма должна быть не только «литературным произведением, но и соединяться со сценическим исполнением». Это понимание сцены как трибуны для просветителя он высказал в предисловии к трехтомному собранию пьес — и своих и других драматургов, которые он «редактировал и сокращал» для постановки в театре. Многогранная деятельность Фэн Мэнлуна, погибшего в борьбе с маньчжурами, собирателя, редактора и издателя демократической литературы, особенно повести, явилась в какой-то мере итогом периода раннего Просвещения.

Народные книги, повести и романы (XIV—XVII вв.)

Наиболее важным достижением этого периода явилось создание крупной повествовательной формы. Свидетельства о долгом процессе ее становления сохранились, например, в записи о цикле воинских повестей «Троецарствие» (XI в.): «В переулках, когда мальчишки надоедали домашним своим озорством, им давали медяки и отсылали их к рассказчику... слушая про поражение Лю Бэя, мальчишки хмурились и плакали, когда же разбитым оказывался Цао Цао, они радовались и весело кричали». О будущих народных книгах — «Речные заводи», «Паломничество в Индию» (или «Путешествие на Запад») — свидетельствовали сохранившиеся от XIII в. варианты сказаний о повстанцах XII в. и монахе-пилигриме Сюаньцзане VII в. Путь развития крупной формы состоял в слиянии произведений малой. Отдельные рассказы, посвященные одной теме, одному событию, соединялись в циклы по принципу сцепления: действие начиналось с одного героя, когда рассказ о нем исчерпывался, он встречался с другим героем, на которого и переносилось главное внимание. От второго эпизода рассказчик переходил к третьему, четвертому и т. д. Дальнейшее же слияние циклов о ряде героев приво-

дило к образованию огромных полотен. Сказания о повстанцах «Существовали в устной передаче во многих вариантах, — писал Лу Синь. — Возможно, что на их основе был написан ряд книг, кратких, простых или совсем иных, чем устные сказания. Позже кто-то собрал все эти материалы... и написал большую книгу...» Однако Лу Синь не брался определять варианты народной книги, хотя и считал важнейшими четыре из них (от 70 до 120 глав).

Впоследствии композиция становилась менее рыхлой — от сцепленной новеллы переходила к обрамленной. Это достигалось с помощью выделения одного героя, вокруг которого развертывалась масса эпизодов. Главный герой в них походил на обложку книги, к которой пришивались многие отдельные листы. «И романы и сборники новелл — это были поиски нового художественного единства... — писал В. Шкловский. — Отрывки знаний, выдумок, острот, находясь вместе, под влиянием магнитного поля нового бытия, преображались и входили в новые сцепления».

Создаваемые безымянными рассказчиками, эти повествования привлекают к себе внимание людей грамотных, образованных, но близких народу, которые их обрабатывают литературно, сохраняя язык и форму устного рассказа. Так, глава в произведении называется «раз», так как объем позволяет рассказать ее за один раз, в главе, как правило, эпизод не завершается, а прерывается на каком-либо напряженном моменте словами: «Кто хочет узнать, что случилось потом, приходите в другой раз» (или «читайте следующую главу»). Таким приемом обеспечивается аудитория для длительного повествования. Кроме подобных концовок, зачинов: «И расскажем о том, как...» встречаются и другие приемы устной традиции. В обрисовке героев сохраняются фольклорные приемы эпической типизации. Основной остается внешняя характеристика, для которой выработаны определенные штампы. Герои, близкие к сказочным, наделяются необычайной физической силой и способностью творить чудеса. Литераторы, обрабатывающие эти произведения или создающие свои на их основе, пишут на том же языке, только шлифуют его и оттачивают, творя литературный язык на основе живого языка своей эпохи. В дальнейшем, когда писатели начинают создавать свои произведения, не заимствуя сюжет у рассказчиков, они чувствуют, что именно эпический

род литературы способен стать самым массовым и доходчивым для общения с читателем. Такие крупные художники, как автор «Цзинь, Пин, Мэй», У Чэнъэнь, Ло Маодэн и другие, используют огромные возможности романа для воплощения наиболее важных для эпохи Просвещения идей — обличения господствующего класса, бюрократии и клерикализма. Они обращаются уже не к слушателю, а к читателю, но, продолжая народную традицию, сохраняют неприкосновенной форму повествования. Они развивают литературный язык, достигая в нем большого совершенства, находя в нем единственное средство для передачи и сильных чувств, и тонкой лирики, и большого пафоса, и едкой насмешки — всех тех богатых и красочных образов, которые невозможно выразить сухим архаическим книжным языком. Произведения писателей, обладающие большой общественной значимостью, переходят уже от писателей к рассказчикам и приобретают широкое распространение как достояние устной традиции. Они живут не только среди читателей, но и слушателей, и, в противовес книжному языку, воспринимаются на слух. Ибо у китайских эстетов, занятых иероглифическим изображением более, чем звуковым, графика отрывается от своей основы — живого языка, возможность, которую дает лишь иероглифическая письменность. Кроме эстетического наслаждения, которое приносят лучшие народные книги, повести и романы, они важны также как памятники китайского языка, подготовлявшие победу литературного языка, основанного на народном, над архаическим книжным языком, искусственно поддерживавшимся конфуцианскими схоластами. Хотя китайские народные книги в отличие от немецких собирали не романтики, а просветители, они в Китае, как и в Германии, «служили для высших сословий предметом презрения и насмешек». Однако писания конфуцианских начетчиков, особенно их вершина — «восьмичленные сочинения» (конец XV в.) — давно забыты и остаются лишь термином для обозначения средневековой схоластики, тогда как народные книги, повести и романы, принадлежащие к демократической литературе, живут и продолжают жить, несмотря на века, отделяющие их от современности.

Запись и литературная обработка народных книг «Троецарствие» и «Речные заводи» завершились в XIV в., отражая эпоху борьбы с монгольским игом. Патриотическая задача привела к

слиянию в «Троецарствии» циклов, создававшихся вокруг противоположных сил: повстанцев (1—2 главы романа) и их усмирителей (остальные 118 глав). Она же заставила вернуться к «царю-батюшке» и «братьев-разбойников» («Речные заводи»). В обе книги, особенно в первую, вошли и воинские повести, которые сохранились не в своем первоначальном виде, а как составной элемент нового произведения. После изгнания монголов интерес к этим книгам, как и к третьей — «Паломничество в Индию», — поддерживал тот же «неукротимый дух оппозиции». В «Троецарствии» притягивала к себе внимание и разработка образов правителей — объединителей страны и виновников смуты. Один из них — «высокий военачальник с длинной бородой и узкими глазами» — герой отрицательный. Но таким узурпатором, провозглашающим «Хань — это Я!», Цао Цао становится в романе, когда на сцену выступает законный претендент на ханьский престол. До этого для Цао Цао характерен весь рыцарский комплекс: он справедлив, умен, заботится о судьбе страны и своих подданных. Цао Цао становится злобным, порочным, осуществляющим свои честолюбивые планы, лишь после соединения цикла о нем с циклом Лю Бэя, на которого и переносятся все положительные черты. Лю Бэй скромен, мужествен, великодушен, близок к народу, несмотря на принадлежность к императорской фамилии. Он рано лишается отца, с малых лет помогает матери плести циновки. Нужда и труд закаляют его, делают сильным и смелым богатырем. Он изображается идеалом мужской красоты: «высокий рост, лицо, точно высеченное из нефрита, пунцовые губы... длинные до плеч уши», привычные к работе руки. В этих характеристиках чувствуется стремление автора вызвать любовь к герою читателей и показать его «человеком необыкновенным». Для Лю Бэя превыше всего верность родине. Она подчеркивается союзом с Гуань Юем и Чжан Фэем, их клятвой: «Быть братьями... поддерживать друг друга в беде, послужить отечеству и принести мир народу». В отличие от многих других, Лю Бэй справедлив и честен. Вымогателям, грозящим ему разжалованием, он отвечает: «Откуда же возьму на взятку?! Я до колоска народного не дотронусь!» Прибыв в уезд, он «распускает воинов по домам», оставляя лишь побратимов да нескольких близких друзей. «За месяц в уезде не совершилось ни одного преступления», народ «был тронут» заботами правителя.

Сходные черты присущи побратимам, у которых гиперболизируется сила. Гуань Юй еще выше Лю Бэя — «смуглый, с длинной бородой... величественной осанкой». Как богатырь из русской былины, он жалуется на свой вес. Только знаменитый конь — Рыжий заяц — выдерживает могучего седока с мечом — Черным драконом. Чжан Фэя автор наделяет неукротимой энергией. Он горяч и вспыльчив, поэтому Лю Бэй не доверяет ему дел, требующих выдержки. Схватки с храбрецами лишь умножают его силы. При одном виде Чжан Фэя, «барсоголового, с усами как у тигра», разбегается стотысячная армия противника, а ее полководец «замертво падает с коня» от «громового голоса» богатыря. Но такая сказочная мощь появляется у богатырей только в единоборстве с достойным соперником. В обыденной же жизни это люди обыкновенные, со слабостями, но, посвятив всю жизнь борьбе за высокие идеалы, богатыри не связывают себя семейными узами. Они наделяются авторскими характеристиками так же, как и отрицательные герои. Идеализированному в народной мечте правителю всюду противопоставляются хитрые и вероломные его противники. Но при всем восхищении героизмом богатырей автор сожалеет, что они, погружаясь в распри, забывают о главной цели борьбы. Добротой Гуань Юя не раз пользуются враги, гнев Чжан Фэя обрушивается и на собственных воинов. Чжан Фэй с Лю Бэем спешат отомстить за Гуаня, забывая об общей борьбе. Лю Бэй не находит в себе сил подняться над своими симпатиями и антипатиями, не может стать настоящим государем и полководцем, уже отыскав мудрого советника Чжугэ Ляна, отвергает его предостережения, в критический момент действует по-своему и терпит поражение.

Стратег и государственный деятель Чжугэ Лян и является подлинным выразителем взглядов автора. Он близок народу, живет в деревне, называет себя «простым пахарем». Чжугэ не стремится к власти и, только убедившись, что Лю Бэй стоит за правое дело, соглашается ему служить. После блестящей победы в первом же сражении он сразу завоевывает всеобщее уважение. Он указывает Лю Бэю на главного противника — Цао Цао — и убеждает немедленно заключить с третьим царством союз, в котором он видит цель своей жизни. Добиваясь объединения сил, Чжугэ Лян, как подчеркивает автор, остается непонятым увлеченными распрей правите-

лями. После смерти Лю Бэя Чжугэ Лян приносит мир народу вверенных ему земель. «Народ наслаждался великим благоденствием... Ломились закрома, веселился и стар и млад». Эта картина напоминает «Персиковый источник» Тао Цяня, а образ Чжугэ — идеал правителя, развивавшийся в даосских утопиях. Выписывая образы Чжугэ Ляна и других героев так, как они сложились в устном творчестве, литератор вносит в них новые черты. Чжугэ Лян ценит богатырей из любого лагеря не так, как Гуань Юй и Чжан Фэй, соблюдая своеобразный рыцарский кодекс, он видит в каждом прежде всего возможного защитника страны. Согласно народной вере в могущество даосских мудрецов, Чжугэ сам творит чудеса, но он же отвергает небесные знамения. Как никогда злободневно звучит вложенное в его уста требование отказаться от веры в судьбу, в гадания. Но как и в народном творчестве, в «Троецарствии» не отражены психологические переживания героев, им не свойственны раздумья, действуют они сразу по готовым решениям. Поступки их диктуются заранее данными, неизменными внешними характеристиками.

Эти приемы несколько разнообразятся в «Речных заводях». Внешние характеристики с идеализацией храбреца, богатыря здесь расширяются — в них даются, как правило, описания особой для каждого одежды, оружия, яркие прозвища — Черный вихрь, Парящий дракон, Рыжий дьявол и др. В отдельных чертах характера герой не всегда предстает человеком совершенным, но прием преувеличения этих черт делает героев непохожими друг на друга и придает каждому какую-то индивидуальность. Так, «справедливый и бескорыстный» Сун Цзян не отличается красотой, а верный силач Ли Куй отважен до безрассудства. Однако сам предмет изображения — основная масса героев — выходцев из средних и низших слоев общества, в корне отличен от главного объекта внимания в «Троецарствии» — полководцев и правителей. Если их битвы заносятся в династийные истории, то о событиях в «Речных заводях» официальные документы почти не упоминают. Если в «Троецарствии» тщательно выписываются исторические факты, титулы, то описание простого человека — быта крестьянина и рыбака, воина и трактирщика в «Речных заводях» — приводит к значительно более широкому отражению действительности. Все это вызывает отход от монументального стиля «Троецарствия», от

норм средневекового историзма, открывает возможность для вымысла. К легендам о крестьянской войне XII в. привлекаются давно уже разрабатывавшиеся сюжеты о бунтарях и плутах. Из полных своеобразия судеб десятков героев — от столицы и двора до горного захолустья — складываются силы повстанческого лагеря. Но вместо наиболее популярных в драме Ли Куя и У Суна, с их простой судьбой, основное внимание в народной книге отдается военачальникам. Их присоединение к повстанцам оказывается вынужденным из-за произвола властей. Одному заслуженному военному, например, приходится бежать от начальника дворцовой стражи — проходимца, попавшего случайно в любимчики наследника; другому — оттого, что его жена приглянулась еще одному придворному бездельнику. Но всем им трудно решиться на разрыв с обществом. Сложность этого процесса раскрывается даже в истории жизни вождя повстанцев — Сун Цзяна. Этот скромный писарь уездного суда издавна «водит дружбу с добрыми молодцами» и спешит предупредить их о новом карательном указе. Но подарок повстанцев — слиток золота — обнаруживает жена Сун Цзяна. Ветреная певичка задумывает отделаться от серьезного мужа, донести на него властям, так как она увлечена другим. Убив в гневе неверную жену, Сун Цзян вынужден бежать, но на его пути к повстанцам встают все новые препятствия: то письмо о смерти отца — уловка, чтобы не дать сыну «уйти в разбойники», то ссылка. И только из камеры смертников, в которую он попадает за крамольные стихи, Сун Цзян наконец уходит к восставшим. Трудность этого пути передается нагромождением внешних обстоятельств, создающих впечатление переживаний героя. В каждой такой «биографии» раскрывается, как бюрократы вынуждают «уходить в разбойники», но вражда к бюрократам и сановникам не распространяется на императора, которому якобы мешают увидеть страдания народа. Верность государю не раз подчеркивает Сун Цзян: «...жду только высочайшего помилования, чтобы отдать все силы служению родине», — заявляет он. Повстанцы гордо называют себя сунцами и готовы умереть ради государя. Даже Ли Куй, который призывает пойти на столицу и возвести на престол своего вождя, в конце концов видит во сне доброго императора и проникается к нему почтением. Но несмотря на такие царистские иллюзии, «Речные заводи» пронизаны еретической мыслью. Если в «Троецарствии» Лю

Бэю помогает даосский мудрец Чжугэ Лян, то борьбу за правое дело в «Речных заводях» благословляет праведник Ло, поддерживают и другие даосы. Сун Цзяну покровительствует богиня, вручая «Небесную книгу». Сам вождь не стремится к власти: «Мы с братьями боремся за справедливость именем Неба и нет у нас иных помыслов»,— говорит он. В лагере «средь рек и озер» главари и рядовые сыты, одеты, называют друг друга братьями, делят добычу по заслугам. Но при изображении мужественной борьбы с отдельными угнетателями и с правительственными войсками невольно вскрываются и слабости повстанцев. Так, в 120-главом варианте Сун Цзян с готовностью сдается властям, забыв о тех, кто вынудил их взяться за оружие. Покорившись императору и став воинской единицей, бывшие повстанцы спасают страну от нападения кочевников. Но служба царю используется против их же братьев, и после победы над киданями, Сун Цзяна посылают карать повстанцев. Хотя их вождь Фан Ла изображается «разбойником», покушающимся на трон, тон повествования здесь резко меняется. Не знавший поражений Сун Цзян терпит одну неудачу за другой, и победа над Фан Ла становится его крахом. Сун Цзяна не спасают ни «Небесная книга», ни богиня, его покидают соратники, одни — из-за ранений, другие — не желая получать наград, третьи, как Ли Куй, отравленный сановниками, погибают вместе с вождем. Такая развязка отвечает исторической правде. Оценки исторических событий и лиц в народной книге, часто противоположные официальным, обрастают фольклорными мотивами, а общественное движение переосмысливается в свете идеалов эпохи. Новое раскрывается при сопоставлении вариантов «Речных заводей» XIII и XVII вв. Имена 36 героев в них почти идентичны, но историческое вступление к раннему существенно отличается от пролога к позднему. В первом — не народного происхождения — представлены проклятия по адресу реформаторов; во втором — обвинения Ван Аньши снимаются, а имя реформатора заменяется именем близкого ему по духу Бао Чжэна в роли мудрого советника императора. Так пролог приводится в соответствие с содержанием самой книги, а умолчание о реформах понимается как их одобрение. За таким освещением событий прошлого встает коллективный автор (рассказчик и литератор) — страстный патриот, воспевший в своих героях могучие силы родины.

Одной из литературных обработок народной книги явилось «Паломничество в Индию» У Чэнъэня (конец XVI в.). Как и в одноименной драме для чтения У Чанлина, в основу ее сюжетной линии легло хождение Сюаньцзана за буддийскими канонами в VII в. Но связь с историей для У Чэнъэня — лишь дань традиции, обязывавшей заключить повествование в определенные рамки во времени и в пространстве, в выборе имени героя — реально существовавшей личности. Кроме самого Сюаньцзана, в произведении почти нет исторических лиц. Остальные сказочно-фантастические образы из народных сказаний и легенд — Хануман, Благочестивый Кабан, Монах из Песчаного омута и др. — герои вымышленные. Вся важность этого нового героя раскрыта в его противопоставлении старому, в двух ведущих образах — житийного Сюаньцзана и карнавального Ханумана.

Монах-пилиграм — благочестивый поборник буддизма, праведник, посвятивший себя высокой идее распространения «истинного учения». У него и добытый в многочисленных испытаниях мученический венец.

Сложные ситуации, в которые попадает Сюаньцзан, нередко ставят в тупик его спутников, обладающих сверхъестественными способностями, и даже богов и духов-помощников. Образ Сюаньцзана — идеал средневековья, еще недавно означавший недосягаемый образец. Как и все подобные герои, он представляет собой не живой характер, а маску, эталон подвижника.

Прямая противоположность ему — его соратник Сунь Укун, ловкая обезьяна. Этот образ заимствован из индийского эпоса и напоминает мудрого советника царя обезьян Сугривы. Китайский Хануман также верно служит монаху, как индийский — Раме. И тот и другой с легкостью преодолевают любые пространства, обладают способностью произвольно увеличиваться и уменьшаться в размере даже до комара. Хануман жизнерадостен, изобретателен и чинит беспорядок в индийских садах злого царя Равана или китайских — Золотой матери. Этот сюжет о чудесной обезьяне пришел в Китай вместе с буддийскими джатаками. Вся история нового героя в обработке У Чэнъэня явилась воплощением философии этой эпохи. У него не было родословной, появился он путем самозарождения, естественность которого признал даже Верховный владыка:

«Нет ничего удивительного в том, что твари внизу порождаются при взаимодействии эфира неба и земли» (в соответствии с «теорией эволюции» Лецзы). В процессе развития и признания его царем Обезьян герой находился в условиях «естественной свободы», а вся его жизнь вместе с поисками знаний, вызываемыми любопытством и пытливостью, представлялась «естественным желанием» или «наслаждением». Все это, несмотря на фантастику, делало из героя У Чэнъэня обычного или «среднего человека», движимого «наполовину корыстью, наполовину человеколюбием», которого Ли Чжи считал наиболее пригодным для «воспитания» под воздействием среды и наставника. Но отсутствие у Ханумана «родословной» сближало его также с героем плутовской повести, прежде всего в сфере борьбы за существование. Хануман, как и плут, остроумен, сметлив, энергичен, жизнерадостен, сквозь всю сказочность ощущались его земные переживания, чувство внутренней свободы. И если контраст с плутом подчеркивал тупость и жестокость начальников, то контрастом к искренности и непосредственности Ханумана изображались ханжество и лицемерие монаха, который обязан спасением жизни Хануману. Постоянная готовность Ханумана к своей нелегкой миссии — охране Сюаньцзана — сравнивалась с трудолюбием пчелки:

> Много у пчелки забот, и опасностей также немало,
> Но уберечься от них помогает ей острое жало.
> Жало — защита ее от жестоких врагов.

Грубость, а иногда и жестокость Ханумана более оправданны, чем канонические добродетели монаха, который смешон и жалок в своей абсолютной беспомощности. Насколько не приспособлен к практической жизни монах, настолько находчив и смел Хануман. Там, где монах терялся и дрожал от страха, Хануман оживал и загорался азартом в предвкушении нелегкой борьбы. «Будь сильным, будь ловким, будь умным, и я тебя буду любить. В противном случае я подниму тебя на смех»,— такова главная максима жизни средневекового горожанина. Так юркая обезьяна одерживала верх над «святым отцом».

Но власть религии над мыслями и поступками даже такого персонажа продолжалась. «Золотой обруч», надетый на царя обезьян еще в драме, приобрел у У Чэнъэня более обобщающее

значение: обруч Будды для «обращения в нашу веру» стал олицетворять любую религию. Так, требование зубрить конфуцианские каноны и сдавать экзамены звучало для героя романа XVI в. точно «заклинание, сжимающее обруч», от которого «трещала голова и разрывался мозг». «Обруч» действовал до тех пор, пока Хануман сам не превращался в божество, познавшее, что «истоки всех трех религий одни» — в буддизме, а его суть лучше изложена «в книгах с чистыми страницами», чем с записанными. Такое откровенное лишение ореола святости всех религий заключало пародирование и гротеск в массе мелких и крупных эпизодов, подрывавших веру в непогрешимость Неба. На небе, как и на земле, жили добрые и злые, честные и обманщики, верные слуги и воры, храбрецы и трусы. На небе также процветали подкуп и мздоимство, насилие и грабеж, а боги испытывали страх. Небо со всем своим пантеоном оказывалось в значительной мере приземленным вследствие критического отношения к миру и к религии. При этом обращал на себя внимание совет Ханумана буддистам и даосам жить в мире и уважать друг друга, после того как он прекратил преследования одних монахов другими. Так мысль о едином происхождении всех религий влекла за собой и призыв к веротерпимости — одной из характерных черт эпохи.

Пародирование обращается не только на представителей религии, а иносказательно — на общественные институты, но и на художественные произведения, которые посвящались героическим подвигам и битвам. Многочисленные сражения в «Паломничестве» ведутся вне правил. Вместо традиционной борьбы используются отнюдь не героические приемы: двойники Ханумана, например, щиплют, щекочут и теребят противника, повергая его в замешательство и принуждая бежать с поля боя. Меняется и внешний вид героев — вместо высокого статного красавца или благообразного мудреца на первый план выступают обезьянья морда Ханумана, свиное рыло Благочестивого Кабана и не менее отвратительная физиономия Монаха из Песчаного омута. Гротеск всех трех фигур неизменно вызывает смех. Намеренное утрирование внешнего безобразия героя при положительной оценке его внутренних достоинств также служит цели ниспровержения старого идеала. Описание насыщается обилием бытовых, натуралистических элементов и ведется в живом, остроумном, нередко

фривольном тоне. Таковы сцены с чревоугодием и сластолюбием Благочестивого Кабана в духе народных антиклерикальных анекдотов, или «церемонность» Ханумана перед полетом вместе с богиней Гуаньинь для спасения монаха из очередной беды.

Новое в «Паломничестве» было облечено в традиционную форму, отличавшуюся художественным совершенством. Все обширное повествование в сто глав состояло из цепи новелл, переходящих в обрамление по основным циклам — вокруг Сюаньцзана и Ханумана. Проза насыщена стихотворными вставками то с саморекомендацией героя или моралью, то с описанием внешности или боя. Традиционно и фантастическое содержание повествования, преобладание среди действующих лиц духов, чудовищ, оборотней; способность героев к перевоплощению. Близость к сказке сохранялась и в данной литературной обработке сюжета народной книги.

«Плавание Чжэн Хэ по Индийскому океану» из 100 глав (1597 г.) показывает гигантский размах походов китайских мореплавателей XV в., фоном его действия являются огромные пространства, многие страны (около двадцати государств). Появление этого романа в Китае после экспедиций Чжэн Хэ, как и ряда эпопей — от «Лузиад» Л. Камоэнса (1572 г.) до «Робинзона Крузо» Д. Дефо (1719 г.) — в Европе после плаваний Колумба, Васко да Гамы и др., позволяет отметить общее в развитии литературных сюжетов — влияние на него походов и завоеваний XV в. Однако в Китае этот роман имел особое идейно-политическое значение: обращение к периоду колониальных завоеваний, иностранная тема в литературе после уничтожения правящей верхушкой архива экспедиции (XV в.) делали его открыто оппозиционным. Выступив с защитой интересов третьего сословия, Ло Маодэн бросил вызов одной из идеологических основ феодализма — конфуцианской изоляции, победившей с начала XVI в.; в созданном же им новом жанре романа-путешествия, естественно, воплотился чуть ли не весь круг просветительских идей. Не случайно и Ли Чжи, уроженец южного порта, восхищался своим современником, знаменитым пиратом, который 30 лет наводил страх на правителей Китая и даже основал свое царство на полуострове Малакка.

Плавания Чжэн Хэ, как и великие путешествия испанцев и португальцев, открыли перед человеком бескрайний мир, дали

ему массу новых сведений, и автор-просветитель в первую очередь жадно впитывал все новое и стремился передать его другим. Раскрывая неведомые сферы жизни, Ло Маодэн вел читателя в порт, на верфь, посвящал в тайны снаряжения кораблей, описывал морской пейзаж, морской бой, детали военного и морского дела, сообщал новые географические и естественнонаучные сведения, писал о дипломатических и торговых связях с другими народами. Для доказательства активной государственной внешней политики, а не только для традиционной достоверности, в роман включались исторические памятники: императорский указ, текст стелы, водруженной Чжэн Хэ в Каликуте, и другие надписи. Широко привлекались к повествованию географо-этнографические записки участников экспедиции и самые многообразные сведения, рассеянные по различным жанрам художественной и нехудожественной, письменной и устной литературы. Так, зачин о возникновении Вселенной, во многом совпадающий с началом «Паломничества в Индию», свидетельствовал о даосских истоках философской концепции У Чэнъэня и Ло Маодэна, свойственных ранним просветителям. Однако загробный мир Ло Маодэн перенес с запада Китая за пределы аравийских земель. И это произошло не вследствие обогащения буддийско-даосских представлений об аде элементами мусульманских и зороастрийских верований, а под влиянием географических открытий. Автор переосмыслил отвлеченную схему буддийской космогонии путем наложения на нее реальной карты маршрута экспедиции, а поэтому и поместил загробный мир за новым «краем света». Так он расширил границы земли и подверг сомнению незыблемость религиозной схемы мира.

Но больше всего Ло Маодэна интересует реальная жизнь: чужие страны, жители, главным образом их промыслы — плоды труда, с утилитарной точки зрения. Он любовно относится к труду вообще, рассказывая о том, как заделывали течь в кораблях, посвящая вдохновенное описание выплавке якорей, как складывали мастеровые огромные печи, как подносили руду и как, наконец, завершился этот процесс: «Через отверстия в печах было видно, как ветер разжигал огонь, и они боролись друг с другом, и уже нельзя было понять — день ли, ночь ли стоит, так все было светло, самих печей нельзя было различить, они превратились в огромную огнедышащую гору.

Такого никто никогда не видывал. Не заметили, как прошла неделя, и еще одна, наступила третья. На расстоянии десятков саженей от печей трава засохла, камни потрескались, земля раскалилась. Не только что по дороге нельзя было пройти — птицы и те не пролетали. Тут Ху Динцяо понял, что внутри печей плавка закончена».

При открыто завоевательном характере экспедиции и множестве батальных сцен тема далеких плаваний и открытий позволила автору раскрыть огромные возможности, заложенные в человеке. Герой эпопеи — мужественный борец со стихией, победитель сил природы. Умом и хитростью одолевал он штормы и бури, мели и скалы, акул и дельфинов, являвшихся в виде духов рек и морей. Фантастические, сказочные образы в романе не были объектом веры, они служили эстетическим целям героизации. Мореходы, например, сумели перехитрить водяных духов, подсунув им в жертву чучело; с помощью чудесной жемчужины военачальник превратил соленую воду в пресную; храбрый Чжан Лао узнал, как миновать океан «пресной воды» в царстве морского дракона. Умение перехитрить «нечистую силу», обмануть врага, проявить отвагу в трудную минуту — вот что отличало героев эпопеи Ло Маодэна. Основной критерий в оценке человека здесь — его личная деятельность, энергия, смекалка. Удачливые торговцы, простой матрос Ван, раздобывший траву-невидимку и выдавший себя за небожителя; Ли Хай, смытый в море во время шторма и сумевший прожить на необитаемом скалистом острове. Сходство своеобразной китайской робинзонады с английской здесь не только внешнее, сюжетное. Это сходство замысла — показать, как «естественный человек», рядовой матрос, вышел победителем в борьбе со стихией. Устроив ловушку для дракона, Ли Хай проявил столько изобретательности, что перед ним смиренно склонилась даже праматерь обезьяна. Добыв у побежденного дракона драгоценную жемчужину, Ли Хай рассчитывал поднести ее императору, получить в награду чины и богатство. Так автор в новелле о предприимчивом матросе отразил настроения третьего сословия, и прежде всего купечества, давно богатевшего на торговле и пиратстве в странах южных морей.

Пафос эпопеи — в воспевании человеческого разума, в выдвижении на первый план героя «без родословной», перед

которым отступают старые герои — император, придворные, полководцы, монахи. Новый герой и занимает важное место среди многочисленных персонажей в «Плавании Чжэн Хэ», играя главную роль в каком-то эпизоде. Даже традиционный полководец, став флотоводцем и попав в иные условия — освоения чужих земель, — обретает новые черты: открывателя миров, победителя морей и океанов. Не все в романе, конечно, переосмысляется по-новому. Сюжет раскрывает огромные возможности показать обитателей иных земель, но местный колорит представлен в романе плохо, образы чужестранцев ни обличьем, ни поведением почти не отличаются от китайцев. Воины-мореходы вызывают противника на единоборство и меряются силами так же, как это делали герои «Троецарствия». Здесь автор романа прибегает к уже сложившейся традиции. Но новые герои нередко притягивают к себе старые сюжеты, которые приобретают иной вид. Так, известная притча о монахе, зачавшем в реке Матери и младенца, — насмешка над беспомощностью Сюаньцзана, перенесенная на Чжэн Хэ, подчеркивает изобретательность и смекалку мореходов. Такая притча, как рассказ о превращении монаха-обжоры Бездонная бочка в великана о трех головах, вносит в роман то кощунство юмора, благодаря которому сквозь традиционную фантастику проглядывает живой человек. «Чудо» доставляет обжоре массу прозаических хлопот: как прокормить два лишних рта, как влезть в старую хижину, как, наконец, прикрыть одеждой, которая стала мала, срамные места... Наиболее часто здесь наблюдается перекличка с антиклерикальными настроениями в «Паломничестве в Индию». «Ваши заклинания страшны только людям, а не чертям», — хохочет флотоводец Чжэн Хэ, когда духи водной стихии преспокойно заглатывают все таблички, брошенные в воду «святым наставником» флотилии — даосом. Другой «наставник» — буддист — также предстает в неприглядном виде. В решающий момент он отказывается вступить в бой под тем предлогом, что мухи не обидит, и соглашается «уговорить» дьявольскую силу убраться восвояси, лишь поняв, что гибель грозит всей экспедиции. Буддийской пассивности автор противопоставляет энергию мореходов, сознающих, что в битве либо побеждают, либо терпят поражение. Гимн предприимчивости и находчивости, звучащий в романе, поддерживает выступления Ли Чжи против бездея-

тельности буддизма, а осуждение людей «с человечьим ликом, но звериным сердцем» с критикой, хотя и лаконичной, нравов и законов вместе с отталкивающим описанием орудий пыток в Нанкинском управлении входит в просветительские мотивы, получившие развитие в романах позднего Просвещения. В самом «Плавании Чжэн Хэ» отрицательные стороны жизни, характерные для современного автору Китая, изображаются в иностранных государствах подобно тому, как у Свифта самые отвратительные явления английского общества концентрируются в фантастических странах.

Воссоздавая в своем романе картины господства китайского флота на морях, вопреки конфуцианцам, старавшимся вытравить из народной памяти былую славу страны, Ло Маодэн выразил в нем светлый жизнерадостный взгляд на мир, исполненный веры в силы человека и человеческого труда.

«Плавание Чжэн Хэ» — произведение авторское, оно не имело за собой той многовековой истории, как «Паломничество в Индию», за время которой сформировался бы его сюжет. Материал романа был близок к современности, и для автора оказалась особенно трудной проблема стиля. Для создания широкого полотна жизни он объединял разнородные сведения приемом контаминации, который привел к большому разнобою: в одной и той же главе соседствовали различные стили. В сообщении о проводах флотилии и наградах участникам характерны перечисления — кто, где сидел на пиру, кому какие жаловались подарки. Главной заботой здесь, видимо, явилось соблюдение придворного церемониала. За поэтичным рассказом об отливке якорей следовали цифровые данные о боевых порядках кораблей (45 кораблей — передовой дозор, за ним 100 судов с конями на борту...), вооружении каждого (самострелов 5 тыс., свинцовых пуль — 3 тыс.), их личном составе. Такое описание более уместно в военном уставе, так же как и перечни трофеев, реестров дани (золота, драгоценностей, различных редкостей) для кладовой банка. Но вот флотилия вышла в море, и автор дал волю воображению: «Морская свинья дунула — и поднялись белые волны, ласточка выпустила стаи птиц-облаков. Царь-краб распустил клешни...» Здесь стиль повествования приближался к яркости сказки. Но несмотря на такие «неувязки», в романе был сделан большой шаг вперед. Всех героев в нем объединяла флотилия, а единым

композиционным стержнем, естественно, стала дорога — от устья Янцзы, вдоль берегов Юго-Восточной Азии, Индии, Восточной Африки и обратно до Китая. Так объективно возник переход от сцепленной новеллы к обрамленной в произведении, сходном с европейским «романом дороги», романом-путешествием.

Поиски нового единства в XVI и XVII вв. выразились также в коллекциях повестей — сборе и редакции старых и создании новых как подражания устному творчеству. Собиратели и авторы — Фэн Мэнлун и другие просветители — выпускали их целыми томами под общим названием. Так, своеобразная трилогия Фэн Мэнлуна «Троесловие» объединяла по сорок повестей в томах «Слово ясное, мир наставляющее», «Слово доступное, мир предостерегающее», «Слово вечное, мир пробуждающее», вкладывая в каждый из них особое, в основном поучительное значение. Наиболее широкое распространение получило издание «Удивительные истории нашего времени и древности». Сюжеты и образы в них говорили о единой идейной основе — даосизме в еретической его ветви, соединявшейся со сказкой и фантастикой. Из многих рассказов явствовал сознательный отбор и литературная обработка повестей на характерные для просветителей темы: обличение произвола («Лу Нань, любитель поэзии и вина, не посчитался с уездным начальником»), выступления против суеверий («Алхимики, хвастающиеся своим искусством, похищают серебро»), утверждение внесословной ценности человека («Юй Боя, скорбя о друге, разбивает лютню»); женского равноправия («Девушка сюцай»). В них разрабатывались и образы даосских деятелей (Чжуанцзы, Ли Бо).

В повести о дружбе — два сюжета из «Лецзы». Смысл первого, сюжета-эпиграфа, сводился к тому, что Гуань Чжуна возвеличила не поддержка Бао, а судьба — стечение обстоятельств. Из противопоставления же этого сюжета следующему видно, что автора заинтересовала основа человеческой дружбы и вопрос, которая из них оказалась наиболее крепкой. В главный сюжет повести о Юй Боя автор внес новые черты. Юй Боя здесь — знатный чиновник, приезжавший по поручению государя. Он вначале не желал и слушать Чжун Цзыци — что мог простой дровосек понимать в музыке? Только после ответов Чжун Цзыци на сложнейшие вопросы об истории создания

циня, о значении мотивов, которые Юй Боя исполнял, Юй признал его равным себе и с ним побратался. Знатный человек был вынужден признать, что и среди простых бывают высокоодаренные люди. Первый вывод повлек за собой и другой: знатность и богатство не должны быть мерилом во взаимоотношениях людей. Единственное, что ценно в человеке — его одаренность. Подвергая древний сюжет вольной переработке, автор XVII в. его расширял и видоизменял, по-иному толковал отдельные эпизоды, вносил психологическую разработку образов и т. д. Основная идея сюжета о высшем мастерстве художника, познавшего природу, сохранялась, но отступала перед новой, важной для просвещения мыслью — о духовном равенстве людей вопреки социальным различиям.

Данные сборники по своим проблемам оказались ближе всего к эпопее частной жизни в романе «Цзинь, Пин, Мэй». Ланьлинский Насмешник — автор «Цзинь, Пин, Мэй» (конец XVI в.) — внес существенные изменения в традицию: заменил исторического героя популярным фольклорным образом из «Речных заводей». Приемы изображения этих героев остались прежние: силач Ли Куй карал злодея, справедливый Сун Цзян спасал женщин, У Сун — прямой, честный и великодушный — голыми руками убивал тигра; героями отрицательными выводились те же исторические лица — каратели повстанцев. Завязка из народной книги уже раскрывала политические симпатии автора. Но четыре главы «Речных заводей» послужили лишь основой сюжета и обрамлением романа «Цзинь, Пин, Мэй» в сто глав. На первое место здесь выдвигались эпизодические персонажи и новые — целая галерея вымышленных героев. Для их создания привлекались уже известные эпизоды из повестей, стихотворения и романсы, но многое в романе принадлежало творчеству Ланьлинского Насмешника. Относя события в нем к прошлому — к XII в., автор еще уступал традиции, требовавшей исторической канвы, но стремился отразить жизнь своего времени.

Главным действующим лицом в «Цзинь, Пин, Мэй» становится красавец Симынь Цинн — покоритель женских сердец в уездном городке. Один герой, выдвинутый в центр всех сюжетных линий, придает композиции романа большую целостность и поднимает его на новую ступень — обрамленной новеллы. Изображение такой личности (хозяин аптеки, как и любой

горожанин, считался простолюдином) свободно от схемы и дает возможность автору рассказать о частной судьбе героя, окружающей его среде. За похождениями ловеласа постепенно раскрываются расчеты дельца, который превращается в «денежный мешок». История жизни Симынь Цина оказывается карьерой «выскочки». Он — представитель буржуазии, еще не столь сильной, чтобы противостоять феодалам, а поэтому к ним приспособляющейся.

Смерть первой жены «из низов» развязывает руки «торгашу» и позволяет ему породниться с начальником гарнизона — войти в круг местной знати. Законное многоженство дает ему возможность заключать и новые браки с богатыми вдовами. Стремление выбиться из «подлого» сословия делает Симынь Цина стяжателем, попирающим все моральные нормы. Одна женитьба-сделка, затем другая, третья, ограбление друзей и опального тестя приносят ему богатство. Он становится ростовщиком, открывает много лавок. Жажда денег, власти и страх перед произволом заставляют его искать протекции у высоких лиц при дворе. И Симынь добивается своей цели — богатые подношения приносят ему должность исправника. Преступник, на совести которого не одна загубленная жизнь, превращается даже в судью. Все больший размах операций своего героя автор выражает в цифрах, указывая цены на товары и оплату труда, слуг, певичек, стоимость пиров и размеры взяток — в низах и в высших кругах. Широта показа экономических отношений в XVI в. придает роману большое познавательное значение.

Стремясь отразить жизнь в ее конкретности, автор «Цзинь, Пин, Мэй» рисует весьма неприглядные ее картины. Перед читателем проходит целая галерея пестрых по социальному составу образов. В обыденной обстановке действуют персонажи, в большинстве своем отталкивающие: не брезгающие никакими средствами дельцы вроде Симынь Цина, льстецы и прихлебатели, готовые на любую подлость, жадные до денег сводни, прорицатели, знахари, монахи и монахини, превратившие монастыри в притоны. Разоблачая все это общество вместе с Симынь Цином, автор осуждает его не за торговлю, даже не за наживу, а за произвол и насилие, воспринятые им от старых «хозяев жизни»; за пороки — алчность, пьянство, разврат, — которыми он заразился от аристократии. Дурные

нравы, ложные понятия Ланьлинский Насмешник, как и другие просветители, относит не к низменной природе самого буржуа, а к влиянию «проклятого прошлого».

С поучительной целью — внушить отвращение к пороку — в романе даются натуралистические его описания. О том же говорит и развязка: герой умирает от истощения в тридцать с небольшим лет, не оставив наследника, а его богатства проматывает зять-аристократ. Объявив роман «фривольным», схоласты, следовательно, пошли против замысла автора и обвинили его во всех смертных грехах, чтобы отвлечь внимание читателя от социальных обличений в произведении. Однако автор противопоставляет отрицательным героям и положительных. Его сочувствие отдано бесстрашным борцам — защитникам маленьких людей (У Сун идеализирован даже больше, чем в народной книге), слабым, подневольным служанкам, обиженным мелким торговцам, поднимающимся до протеста против беззакония. Устами положительных героев, как и в авторских отступлениях, осуждаются социальное зло, погоня за богатством и карьерой, провозглашаются призывы к умеренной естественной жизни. Те же идеи воодушевляют автора при создании им образов героинь, значение которых подчеркивают имена в названии произведения.

Старшая жена Юэнян изображаетсякак антипод своего гуляки-мужа и остальных героинь. По домострою она — «идеальная жена». Но Юэнян суеверна, ищет спасения в религии, ее обирают монахини-святоши, приживалки-ханжи, гадатели, знахари. Происходя из «ученого сословия», кичившегося своей «образованностью», она по уму и интересам стоит ниже простой горожанки. Это развенчание «идеала» в быту довершается и в области конфуцианской заповеди «продолжения рода», соблюдению которой Юэнян посвятила свою жизнь. Подавляя мечты о личном счастье, она терпит новых наложниц, радуется сыну от одной из них, но не может его сберечь. Своего сына, родившегося слишком поздно, чтобы стать наследником, она вынуждена отдать в монахи. Эта личная трагедия Юэнян, раскрывая противоречие между жизнью и домостроем, показывает отрицательное отношение автора к институту многоженства. Еще сильнее оно подчеркивается описанием всей семьи. Прежде чем раскрыть жизнь этого змеиного гнезда, автор рассказывает о пути наложниц, приводящих их под

кровлю Симыня. Особая личная судьба создает новый облик каждой из них.

Чтобы проследить влияние на человека среды, автор выбирает героинь из различных слоев общества, от богатых до неимущих. Переживания Пинъэр — морального характера. Как наложница сановника, затем жена богатого шалопая она страдает от унижения, но не знает нужды, не понимает власти денег. Мстя мужу, Пинъэр увлекается Симынем, верит в его бескорыстие. Любовь и материнство ее преображают: она становится доброй, доверчивой. Но Пинъэр оказывается безоружной перед коварством других наложниц. Ее не спасает даже рождение сына, вместе с которым она и погибает. Семья Симыня, подчеркивает автор, не та среда, в которой могли развиваться добрые начала. Еще более сложной изображается судьба Цзиньлянь. Сначала она предстает жертвой: в девять лет ее покупают у отца, многодетного бедняка, и делают служанкой; обучают наиболее тонким искусствам — пению, музыке, поэзии, — но требуют от нее покорности рабыни; затем, в «наказание» за юную красоту, ее выдают за урода, полунищего торговца. Встреча с Симынем пробуждает в ней надежду на счастье, но любовь омрачается необходимостью убрать с дороги постылого мужа. Так жертва превращается в преступницу. Когда Симынь теряет интерес к еще одной «законной жене», Цзиньлянь пытается сохранить за собой власть, перенося в «семейный круг» те приемы, которыми Симынь завоевывал положение в обществе, включая убийство. И если в начале автор признает для Цзиньлянь, как и для каждого человека, право на любовь, на естественное здоровое чувство, то под конец осуждает ее за порок. Смерть настигает Цзиньлянь за первое преступление, но подается в плане общей дидактики: гибель грозит всем, кто связал свою судьбу с Симынь Цином.

Почти все характеры в романе даются в развитии, в истории героя вымышленного, бытового отсутствует статичность. Для его изображения автор находит новые средства: заранее данные характеристики заменяются описаниями героя в речах других персонажей с различных точек зрения. Так, красота Цзиньлянь рисуется в сцене с богатырем-деверем, которого она тщетно пытается покорить, а затем при встрече с Симынь Цином, через восприятие этого ловеласа. Герои здесь

не делятся резко на положительных и отрицательных, они перестают быть одноплановыми, их характеристики обогащаются. Симынь, при отрицательном к нему отношении автора, не выступает гиперболизированным злодеем, а бывает порой добрым, даже кающимся. У героя положительного встречаются большие недостатки. Так, одна из служанок, воспеваемая за ум и красоту, отвергает ухаживания хозяина. После того как Симыню удается ее соблазнить, она требует у него наряды и драгоценности, зазнается, начинает командовать другими. Но когда ее мужа по ложному обвинению отправляют в ссылку, она бросает Симыню: «Убийца! Привык людей живьем в землю закапывать! Сам губишь, сам и за гробом идешь!» Она требует права следовать за мужем и, доведенная до отчаяния, кончает с собой.

В романе, правда, нагромождается немалое число проходных персонажей и вставных эпизодов, что ведет к повторениям, к рыхлости, растянутости повествования. Это обилие показывает поражающее многообразие впервые открытой жизни, богатство характеров, с одной стороны, а с другой — говорит о том, что еще не пришло время для искусства подчинения детали общему замыслу, сознательного отбора и обобщения художника. Натуралистичность для той эпохи не представляется недостатком. Она помогает автору порвать со средневековой нормативностью и создать образ живого человека, своего современника, выбрать героя, типичного для своей эпохи, и поставить его в центр всех коллизий. Обращение к частной жизни как к главному объекту художественного изображения расширяет охват действительности, позволяет показать человека во всем богатстве его социальных связей и ведет к социальной обусловленности характера. «Цзинь, Пин, Мэй» — произведение, наиболее насыщенное просветительскими идеями, знаменует важнейший этап художественно-познавательных открытий — развитие реалистического направления.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

О. Е. Непомнин

КУЛЬТУРА КИТАЯ В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ.

Духовная жизнь в эпоху Цин

Эволюция духовной жизни Китая XVII—XVIII вв. началась с периода «смуты» — Крестьянской войны 1628—1647 гг., крушения империи Мин и маньчжурского завоевания 1644—1683 гг. Тогда заколебались не только государственные, но и духовные устои традиционной системы. Социально-экономический и политический хаос сопровождался относительным и временным ослаблением идеологического контроля государства над социумом. Такое смягчение имперских конфуцианских оков предоставило интеллигенции некоторую духовную отдушину. Ее заполнили два начала — всплеск патриотизма в борьбе с «северными варварами» и попытки реформировать, точнее, оздоровить традиционную систему. Героическая борьба против завоевателей вызвала подъем патриотизма в среде интеллигенции. В то время были созданы труды, посвященные событиям антиманьчжурской борьбы 1644—1683 гг. Многие авторы описали упорную оборону городов в нижнем течении Янцзы и других районах от осаждавших их «северных варваров». В этом ряду наиболее яркой и известной стала работа Ван Сючу «Записки о десяти днях в Янчжоу». После маньчжурского завоевания Китая патриоты-интеллигенты тайно передавали книги друг другу. В столице и в отдаленных районах, даже после окончательного покорения Китая маньчжурами, тайно трудились ученые, создавая сочинения антиманьчжурской и реформаторской направленности.

Боролся против завоевателей и выдающийся философ-материалист Ван Фучжи (Ван Чуаньшань, 1616—1692). Осуждая

социальное неравенство и клеймя минскую бюрократию, перебежавшую в лагерь «северных варваров», он убеждал, что земля должна принадлежать народу. Будучи противником конфуцианской схоластики и буддийской мистики, этот Ван Фучжи рассматривал движение как атрибут материальной субстанции, как проявление постоянных изменений и извечности окружающего мира. Отстаивая теорию поступательного развития человеческой истории, он писал о неизбежной смене одной политической системы другой. Оставаясь конфуцианцем, Ван Фучжи избежал традиционного преклонения перед древностью. Будучи материалистом, он резко критиковал буддизм и даосизм. Его идеалом был гуманный государь, заботящийся о крестьянах и строго взыскивающий с бюрократии. Как апологет гуманности философ в равной мере осуждал и гнет властей, и борьбу повстанцев против верхов. Выступая против роста крупного частного землевладения, он одобрял древнюю надельную систему «колодезных полей» (*цзинтянь*).

Последняя была предложена еще в IV—III вв. до н. э. и реально введена в I—III вв. н. э. Тогда вся земля в Китае была объявлена государственной, а крестьяне из этого фонда получали пахотные наделы при условии выплаты налога и отбывания трудовой повинности. При всем том Ван Фучжи не призывал к тотальному огосударствлению всей пахотной земли и ликвидации частнособственнических отношений в аграрной сфере. В политической сфере он выступал за укрепление императорской власти и иерархических начал в обществе. Призывая не допускать рокового ослабления государства, Ван Фучжи при этом осуждал деспотический характер верховной власти и призывал предоставить провинциальным шэньши и крупным ученым право реально влиять на политику государства. Будучи пламенным патриотом, он призывал к беспощадной борьбе с «варварами» всеми доступными средствами. Однако Ван Фучжи резко выступал против вторжения Китая на чужую территорию. Называя защиту родины долгом каждого китайца, он осуждал агрессию Срединного государства против других стран.

Активным борцом против маньчжуров фронта был Хуан Цзунси (1610—1696). Его имя пользовалось особой известностью и уважением. Виновниками катастрофы, постигшей отечество, он считал минского императора, его ничтожных сановников и продажную бюрократию. Выступая против самовла-

стия монарха, он считал правомерным свержение власти Сына Неба, называя не его, а именно народ хозяином страны. Критика политической системы традиционного Китая и антиконфуцианское требование всяческой поддержки ремесла и торговли сочетались у Хуан Цзунси с материалистической основой его философских взглядов. В аграрной сфере он выступал сторонником всемерного усиления государственного начала, предлагая полностью перейти к надельной системе «колодезных полей». Советуя вернуться к этой древней практике, он тем самым исключал частное землевладение как таковое. Хуан Цзунси обличал произвол чиновников и аристократии, призывая установить верховенство закона. Последнему должны подчиняться все — от Сына Неба до простого крестьянина. Личную власть государя следовало уменьшить, в том числе за счет введения поста канцлера — своего рода главы кабинета министров, т. е. руководителей ведомств. Кроме того, Хуан Цзунси предлагал снизить роль императорского гарема, т. е. жен, наложниц и, особенно, евнухов. Самовластие монарха и госаппарата ученый предлагал уравновесить повышением роли интеллигенции. Этого можно было достигнуть за счет частичного выведения системы образования и экзаменов из-под зависимости чиновников и превращения учебных заведений в органы выражения общественного мнения.

Противником средневековой конфуцианской схоластики был и выдающийся историк, филолог и экономист Гу Яньу (Гу Тинлин, 1613—1682). Этот ученый словом и делом боролся против завоевателей-маньчжуров, за освобождение Китая от чужеземного ига. Критикуя архаичную систему образования и традиционную экономическую доктрину, он выдвинул свою теорию развития хозяйства Поднебесной. Кроме того, Гу Яньу выступал за передачу местной администрации части функций центральной власти.

В условиях патриотического подъема выдающиеся ученые — Хуан Цзунси, Ван Фучжи и Гу Яньу, посвящая свои труды проблемам философии, истории и экономики, прямо или косвенно призывали к борьбе против завоевателей. Во времена цинской реакции об этих трех выдающихся мыслителях люди мало знали, да и то понаслышке. И только с конца XIX — начала XX в. китайская интеллигенция, особенно молодежь, открыла их для себя. Причем их зачастую стали называть «великими учителями», а в наше время именуют «просветителями».

1. *Роль государства*

С окончанием «смуты» и с переходом цинского династийно-демографического цикла от стадии разрухи к фазе восстановления новая власть стала насаждать контроль государства над духовной сферой. Данное укрепление поколебленных «смутой» идеологических основ социума первые маньчжурские императоры Китая вели под лозунгом «возвращения к древности», т. е. к упрочению частично расшатанных конфуцианских общественных норм. Это идеологическое и организационное наступление началось уже при Фулине и резко усилилось при Сюанье. Затем эстафету приняли Иньчжэнь и Хунли. Учитывая некоторый всплеск «свободомыслия» в период «смуты», династия Цин поставила следующую задачу: «Вернуться на правильный путь, изгнать ересь, учиться у древности, почитать словесность!». Под «словесностью» маньчжуры в первую очередь понимали конфуцианские каноны и традиционные доктрины.

По сути, уже в период завоевания Китая цинские власти начали кампанию массовой конфуцианской индоктринации и на ее основе стали возрождать систему слежки за населением. В 1652 г. маньчжуры ввели шесть официальных правил морального поведения (*люлюй*). Указом 1659 г. цинское правительство восстановило старую систему принудительной идеологической обработки почти поголовно неграмотного населения. Данная система именовалась «сельские собеседования» (*сянъюэ*). Из лояльных лиц почтенного возраста Местными властями специально назначались так называемые «беседчики». Последние должны были два раза в месяц разъяснять своим подопечным — жителям округи правительственные указы и правила морального поведения. Кроме того, «беседчики» вели запись «добрых и дурных деяний» жителей данной местности, т. е. выступали официальными доносчиками.

Цинский режим усиленно культивировал и пропагандировал «возвращение к древности», т. е. укрепление идеологической базы, ценностных и поведенческих стереотипов традиционной системы восточного деспотизма и всестороннего застоя экономики, социума и духовной сферы Китая. Параллельно этому поддерживалось влияние иррационального начала на всех уровнях общественного сознания. В этом русле

происходили активизация оккультных «наук» и религиозно-мистических учений, рудиментов архаики, в том числе ритуальной традиции и даосской мистической практики. Тем самым устанавливалась и укреплялась преграда на пути появления новых ценностных установок и ориентиров. Как и при династии Мин основой всякого образования считались конфуцианские каноны. Учение Конфуция определяло правовые нормы, обряды и церемонии, являющиеся для всех обязательными. И Сюанье, и Хунли изображали из себя правоверных конфуцианцев, широко используя учение Конфуция для укрепления своей власти. Так, маньчжуры, изначально шаманисты, после завоевания Китая, стали чуть ли не бóльшими конфуцианцами, нежели сами Конфуций и Чжу Си. Цинские богдоханы, особенно Сюанье и Хунли, упражнялись в сочинении ханжеских правил морального поведения и выдавали себя за классиков китайской литературы. Изречения и стихи этих двух императоров украшали стены дворцов, парковых павильонов и административных зданий. Кроме того, внедрялся обычай подражания образцам их каллиграфии и заучивания их изречений.

Конфуцианская мораль служила идеологическим обоснованием борьбы маньчжуров с вольнодумцами, передовыми учеными и писателями. С опорой на авторитет Конфуция в китайской культуре и науке подавлялось все новое и прогрессивное. Цинские правители всемерно насаждали конфуцианскую доктрину возвеличивания земледелия и принижения ремесла и торговли. При этом крестьянин объявлялся носителем благородной профессии и чуть ли ни венцом творения. С тем же искусством и постоянством торговля объявлялась занятием низким, а купцы □ вредными обществу корыстолюбцами, аморальными стяжателями.

Маньчжурские завоеватели в XVII в. как бы унаследовали от предшествующих династий социум, в идеологическом плане жестко скованный учением Конфуция и Чжу Си. Многие века господства конфуцианской индоктринации привели к нивелированию личности, к отрицанию права человека на индивидуальный внутренний мир и духовную свободу. Конфуцианство уже превратило китайца в послушный объект управления свыше. С конца XVII в. подданные цинского императора представляли собой обезличенные существа, лишенные ини-

циативы и приспособленные к механическому выполнению сословных, профессиональных, служебных и семейных функций. В цинский период достигли своего апогея ортодоксальность, стереотипность и консервативность мышления, особая значимость ритуала и духовная придавленность человека всей конфуцианской деспотической системой. Маньчжурское завоевание усилило стагнацию китайской духовной культуры с постепенным вырождением многих составляющих ее феноменов и традиций. Конфуцианство превратилось в ортодоксальную догматическую систему духовной индоктринации населения. Характер подлинного фарса в цинский период приобрела система государственных экзаменов (*каоцзюй*) на получение ученых званий шэньши. Эта трехступенчатая система способствовала дальнейшей профанации образования и коррупции чиновников-экзаменаторов.

Весьма важным слагаемым «порядка», установленного завоевателями в покоренной стране, была «литературная инквизиция» с официальным названием «письменные судилища» (*вэньцзы юй*). Ее целью являлось уничтожение оппозиционных авторов и «крамольных» произведений. Данный вид борьбы с непокоренными интеллектуалами азиатская деспотия в Китае практиковала, начиная с эпохи Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.). К «письменным судилищам» власти нередко прибегали в периоды династий Сун (960—1279) и Мин. Однако только в эпоху Цин «литературная инквизиция» приняла невиданный доселе размах. Оппозиционным интеллигентам грозили арест, пытки и казнь, их родным — смерть, обращение в рабов или ссылка, их произведениям, т. е. рукописям и книгам — костер, а их имуществу — конфискация. Строго наказывались и издатели, книготорговцы и читатели. «Литературная инквизиция» началась при Фулине, усилилась при Сюанье и Иньчжэне, достигнув своего апогея при Хунли. Ее пик пришелся на 70—80-е гг. XVIII в. В это столетие отмечено несколько сот «письменных судилищ» и запретов на те или иные произведения. В 1782 г. власти составили первый индекс запрещенных книг. Только с 1774 по 1782 г. в огонь было брошено почти 14 тыс. «вредных» книг. Сверх того, составлялись огромные списки произведений, которые не рекомендовалось читать. Свирепствовала и обычная цензура. Тогда из разрешенных к печати книг выбрасывались «крамольные» главы, «развращаю-

щие» абзацы, «опасные», т. е. двусмысленные, фразы с нежелательными намеками и ассоциациями.

При всем том сила репрессий зависела от того, к какому из «горизонтов», жанров и видов литературы принадлежали само произведение и его автор. В традиционном Китае вся литература издавна делилась на две категории — «высокую» и «низкую». К «высокой» относились поэзия и «изящная» проза (*вэнь*), т. е. философские и исторические тексты на древнем языке (*вэньянь*, *гувэнь*). К «низким» жанрам причисляли драму и художественную прозу. Последняя считалась «низкой прозой» (*сяошо*). Таковой объявлялись романы и новеллы, т. е. небольшие повести и рассказы. «Высокая» литература пользовалась особым престижем и влиянием на общественное мнение, поскольку она открыто и четко выражала политические идеи. Именно поэтому «письменные судилища» были предельно жестоки в отношении «высокой» литературы. Маньчжуры обрушивали на этих авторов поистине варварские репрессии, ибо видели в этой оппозиционной интеллигенции своего явного и тайного противника. Чаще всего гибли поэты, философы и историки. К «низкой» же литературе маньчжуры всегда испытывали высокомерное презрение. К тому же политические идеи в этой сфере выражались завуалированно и более опосредованно. Поэтому к «низкой» литературе власти всегда относились более снисходительно, нежели к «высокой». За «развратные слова» (*иньцы*) в драме, романе и новелле маньчжуры карали мягче либо вообще закрывали на них глаза, считая эти произведения просто «побасенками». Свято оберегая «чистоту» элитарной культуры и преклоняясь перед образцами древней литературы, идеологи цинского Китая испытывали надменное пренебрежение к популярным пьесам, новеллам и романам. Поэтому здесь больше страдали не сами авторы, а их произведения, коих запрещали или цензурировали с выбрасыванием сомнительных мест.

Весь XVIII в. по всем провинциям Китая свирепствовала «литературная инквизиция». В 1789 г., когда началась Великая Французская революция, в Цинской империи был выпущен самый большой индекс книг, подлежащих уничтожению. Многие «крамольные» произведения долгое время ходили по рукам в списках и не печатались вплоть до XIX в. Самым строжайшим образом запрещались «иностранные», т. е. в основном

европейские, книги. Данный запрет стал особенно жестким на рубеже XVIII и XIX вв. Наибольшую силу «письменные судилища» обрели в правление Хунли. После его смерти произошло смягчение «литературной инквизиции». Речь в основном теперь шла о карах в отношении самой книги — ее запрещали и сжигали. Связанных же с ней людей — авторов, издателей, книготорговцев и читателей — наказывали все слабее и реже. Причин такой «либерализации» было две. Во-первых, Крестьянская война 1796—1804 гг. под знаменами «Белого Лотоса» показала, что главная опасность для цинского режима исходит не от оппозиционной интеллигенции и неханьских народностей, а от голодного и вооруженного крестьянства. Поэтому династия Цин ослабила давление на интеллектуальную элиту. Во-вторых, к началу XIX в. репрессии принесли свои «плоды». Оппозиционная интеллигенция оказалась сломленной. Одни были уничтожены физически, другие — духовно, третьи благоразумно покинули сферу политической борьбы. К этому времени уже не одно поколение интеллигентов оказалось воспитанным в обстановке страха и лояльности. С учетом всего этого жестокость репрессий и нагнетание страха уже не были столь необходимы. В этих смягченных формах «литературная инквизиция» продолжала действовать весь XIX в. Однако сама интеллигенция, уже наученная горьким опытом, стала находить пути для обхода «литературных запретов». Для этого применялись различные приемы: смена заглавия, урезанный вариант с выбросом «опасных» мест, публикация с новым предисловием, с переделками в предисловии, с переделками в духе лояльности к власти. Тем самым авторы, редакторы и издатели вставали на стезю самоцензуры.

Завоеватели маньчжуры требовали от китайской интеллигенции верности династии Цин, знания наизусть конфуцианского канона, преклонения перед древностью и следования традиции. Режим поощрял верноподданных интеллектуалов путем присуждения ученых степеней, предоставления чиновничьих должностей и щедрой оплаты их работы в рамках официальных литературных и научных проектов. В русле последних происходило привлечение литераторов и ученых к составлению грандиозных компилятивных трудов. Зародившись при Фулине, это направление приняло большой размах в правление Сюанье. Роль этого императора в сфере китайской культуры

была весьма противоречива. Именно он резко усилил «литературную инквизицию» и он же организовал массовые «литературные работы». В русле последних началось составление энциклопедий и словарей. В период правления Сюанье были изданы наиболее ценные и фундаментальные справочные материалы и антологии. Были собраны и опубликованы многие литературные памятники предшествующих эпох. В своей политике в сфере культуры император Хунли шел по стопам Сюанье. С одной стороны, он резко расширил рамки «литературной инквизиции» и крайне ужесточил ее карательный характер. С другой стороны, работы по отыскиванию и публикации письменных литературных памятников приняли небывалый размах и интенсивность именно в его правление.

В период Цин государство активно проводило работу по составлению и изданию многотомных компилятивных сборников. Такая деятельность началась в конце XVII в. и наибольших масштабов достигла в правление Хунли. Это были многотомные своды (*цуншу*), в которых публиковались либо целые «библиотеки», либо сочинения по какой-то отдельной теме, отрасли или периоду. Одним из самых больших таких сводов стал энциклопедический сборник «Гуцзинь тушу цзичэн» («Собрание древних и современных книг»). Он был создан по указу Сюанье и под руководством крупного сановника Цзян Тинси. Этот труд увидел свет в 1732 г. Данная «энциклопедия» состояла из 32 разделов, свыше 800 томов (*бэнь*), 10 тыс. глав (*цзюань*) и включала огромное число документов и материалов по самым разным отраслям знаний. Энциклопедия «Гуцзинь тушу цзичэн» имеет особую ценность, ибо представляет китайскую цивилизацию как с исторической, так и с литературной стороны. Эта последняя делала энциклопедию своего рода крупной литературной антологией по выбору тем, хотя и без комментария.

Самым грандиозным проектом в этой области стала подготовка императорской «Коллекции книг по четырем разделам» («Сыку цюаныну») и аннотированных каталогов к ней. Работа над «Коллекцией» началась в 1773 г., а завершена она была в 1782 г. Над ее созданием трудился коллектив в составе 360 ученых и без малого 4 тыс. переписчиков, сверщиков и других технических сотрудников. В «Коллекцию» вошло около 3,5 тыс. сочинений общим объемом свыше 79 тыс. цзюаней. Всего было

изготовлено семь ее комплектов, хранившихся в библиотеках, причем три из них стали доступными для ученых. Кроме того, был составлен аннотированный сводный каталог как неотъемлемая, но самостоятельная часть «Коллекции». Над подготовкой каталога трудилось несколько сот ученых и несколько тысяч переписчиков и сверщиков. Работа этого коллектива продолжалась десять лет и вылилась в создание огромного труда объемом 200 цзюаней. В 1782 г. был подготовлен его адаптированный вариант — своего рода справочник с объемом в десять раз меньшим, нежели сам «Каталог». В XVIII в. составлялись и специальные энциклопедии по отдельным отраслям знаний. Таковыми были, например, «Шоуши тункао» по сельскому хозяйству и «Лисян коачэн» по астрономии.

В период Цин произошел резкий взлет историографических работ — как по их массовости, так и по их результативности. Все опубликованное во второй половине XVII в. и за весь XVIII в. по своему объему во много раз превышало сделанное историками любой из предшествующих династий. Было опубликовано и сохранено множество исторических источников. При этом, однако, была осуществлена тотальная ревизия исторического наследия Китая с уничтожением одних и фальсификацией других документов. Главной целью такого насилия над фактами и над их первоначальными оценками было стремление доказать «законность» воцарения в Китае «варварской» династии завоевателей и ее полное соответствие конфуцианским нормам и традициям. Крупным достижением цинской исторической науки явилось создание многотомной «Истории династии Мин» («Мин ши»). Начало этой работе было положено императорским указом 1645 г., а завершена она была в 1736 г., т. е. на создание «канонического» текста истории Минской империи ушло почти сто лет. До появления этого труда на эту тематику для всех историков, по сути, был наложен запрет. Исключение было лишь сделано для крупного ученого Гу Иньтая (1620—1690), создавшего «Полное описание событий истории династии Мин» («Минши цзиши бэньмо»). Самым крупным историком в эпоху Цин стал Чжан Сюэчэн (1738—1801). Жизнь его была полна лишений, а служебная карьера не сложилась. Центральное место в его научном наследии занимает труд «Проникновение в смысл литературы и истории» («Вэньши тунъи»). Творчество Чжан Сюэчэна

считается вершиной исторической мысли императорского Китая.

Одним из самых обширных историографических проектов стало создание в конце XVIII в. комплекта историй всех династий — от Хань до Мин. Он был опубликован под общим названием «Эршисы ши» («Двадцать четыре династийные истории»). Создание ценных исторических трудов продолжалось и в первой половине XIX в. Так, в 1842 г. была опубликована работа крупного чиновника Цзян Лянци «Записки у ворот Дунхуа» («Дунхуа лу») — история деяний первых пяти цинских правителей — от Нурхаци до Иньчжэня включительно. Один из наиболее известных тогда историков Вэй Юань в 1849 г. написал труд, посвященный военной истории династии Цин — «Записки о священных войнах» («Шэнъуцзи»). В этой подробной летописи войн, походов, карательных экспедиций и битв Вэй Юань воспел «славу» цинского оружия и «подвиги» маньчжурских правителей.

В 1686 г. началась реализация крупного проекта по составлению многотомного «Сводного описания Великой Цинской империи» («Да Цин итунчжи»). К середине XVIII в. достигнет необычного расцвета такое направление, как создание «историко-географических описаний» (*фанчжи*, *дифанчжи*) уездов, округов, областей и провинций. До наших дней дошло более 5 тыс. таких «описаний» цинского периода. Более половины их было создано в правление Сюанье, Иньчжэня и Хунли, т. е. с 1662 по 1796 г. Если в изучении географии Китая были достигнуты явные достижения, то познания китайцев о дальних странах оставались крайне скудны, а о многих из них просто ничего не было известно. Ввоз книг «западных варваров», а тем более их перевод с европейских языков на китайский строжайше наказывались. «Опиумная» экспансия Запада, и особенно торговые, или «опиумные», войны XIX в,. побудила китайцев изучать новых и опасных врагов. Так, в 40-е гг. XIX столетия появились сочинения Линь Цзэсюя, Вэй Юаня, Ся Се, Ван Вэньтая и Сюй Цзиюя с описанием географии и других сторон жизни «заморских стран», «рыжеволосых англичан», «четырех материков» и в первую очередь Запада.

Постепенно развивалось и языкознание. Цянь Дасинь положил начало изучению звучания древнего (*гувэнь*) и средневекового языка. В своем исследовании «Пятикнижие по

фонетике» («Иньсюэ ушу») Гу Лньу разработал историческую и современную ему фонетику. Дуань Юйцаем были проведены исследования по иероглифике. В 1711 г. Лю Ци положил начало систематическому изучению служебных слов в языке классических канонов. К цинской эпохе относится и создание первой грамматической терминологии китайского языка. Одними из основоположников китайской грамматики как научной дисциплины явились Ван Няньсунь и его сын Ван Иньчжи. Последний исследовал словарный состав древнекитайского языка. Работа Ван Иньчжи «Лексика канонических и исторических книг», изданная в 1798 г., не утратила своего значения и в наши дни. По инициативе Сюанье создавались крупные лексикографические работы и классические словари. Так, по указу 1704 г. был составлен рифмический словарь «Пэйвэнь юньфу». В 1716 г. завершен иероглифический словарь «Канси цзыдянь». Оба проекта были реализованы при личном участии Сюанье. По его указу 1719 г. создан словарь сложных слов и парных словосочетаний «Пяньцзы лэйбянь».

При всем размахе такого рода проектов цинский режим оставил для китайских ученых лишь один удел, а именно: компиляция, переписывание и перетолкование старых сочинений, составление словарей и сборников трудов древнего и средневекового прошлого. В результате любая отрасль знания обрекалась на застой. Только отдельные ученые пытались находить способы критики социальных порядков и официальной идеологии. Таковым, например, был философ Дай Чжэнь (1723—1777). Развивая учение о материальной основе мира, он критиковал реакционное неоконфуцианство (чжусианство), оставаясь продолжателем лучших традиций материалистической философии Китая. Азиатский деспотизм в сфере политической, экономической и социальной мысли, мертвящее давление конфуцианства в духовной сфере привели в науке к тотальному господству коллективного начала над личностным. Конфуцианство прочно подавило личностное исследовательское начало и поставило барьер перед развитием индивидуального научного поиска и самостоятельных решений. В итоге прочно возобладала официальная наука как явление идейно обусловленное и заключенное в строго установленные рамки и формы. При всем том влияние даосизма и буддизма крайне слабо компенсировали эти изъяны конфуцианской традиции.

Цинские императоры и в сфере литературы стремились направлять творчество шэньши в нужное режиму русло, т. е. следовать образцам прошлого. В этом отношении XVIII в. явился веком литературных антологий. Среди последних выделялось полное собрание поэзии эпохи Тан («Юйдин цюань Тан ши»). Эта многотомная антология включила в себя около 50 тыс. стихотворений более 2 тыс. танских поэтов. С тем же размахом была издана и образцовая проза всех времен («Юйсюань гувэнь юаньцзянь»). Такого рода гигантскими литературными проектами завоеватели старались выставить себя меценатами и интеллектуалами, подкупить патриотически настроенных поэтов и поставить их на службу династии Цин. Расправа с инакомыслием, строгая цензура, запрещение «крамольных» книг и их уничтожение являлись одной из сторон политики маньчжуров. Другой ее стороной стало отвлечение интеллигенции от вопросов современности, уведение ее в древность, возрождение архаики и поощрение копирования старых образцов. Так возникла большая по объему порою тонкая по форме, но безжизненная ортодоксальная литература. В ее русле возродился целый ряд старых направлений — и в прозе, и в поэзии. А в них, в свою очередь, появлялись признанные авторитеты — модные авторы, лишенные, однако, оригинальной творческой манеры и значительно уступавшие писателям и поэтам эпохи Тан и Сун.

2. Поэзия и проза

Антиподом патриотической поэзии явилась ортодоксальная литература. На рубеже XVII—XVIII вв. ее представители — Цянь Цяньи, У Вэйе и Ван Шичжэнь — пошли служить маньчжурам и дослужились до высоких чинов. Их знаменем была «теория духа и рифмы» (*шэньюнь чжишо*) Ван Шичжэня. Данная теория рассматривала литературу как нечто мистическое, недоступное простым смертным. Литераторы-ортодоксы ратовали за подражание древности и классическому средневековью. В середине XVIII в. роль «мэтра» официальной поэзии перешла к Шэнь Дэцяню. При всем том принадлежность к цинской ортодоксии отнюдь не служила гарантией от репрессий «литературной инквизиции», или «письменных судилищ»

(*вэньцзы юй*). Так, посмертным карам подвергались ортодоксы Шэнь Дэцянь и Цянь Цяньи, не говоря уже о литераторах, далеких от политики.

Главной опорой ортодоксального направления в цинской литературе служила «тунчэнская школа», или «школа литераторов». Она возникла в XVII в. и была создана уроженцами уезда Тунчэн (пров. Аньхуй) Фан Бао и Яо Наем — авторами ряда интересных произведений. Для последователей этого направления характерны преклонение перед древностью, погоня за формой и боязнь всего нового. «Тунчэнцы» много времени и сил отдавали абстрактным рассуждениям о соотношении конфуцианских «смысла» и «метода». В середине и во второй половине XVIII в. «тунчэнская школа» стала основной ортодоксальной группировкой литераторов-публицистов. Писатели и поэты «тунчэнской школы» демонстративно подражали древним классическим образцам. Полагая себя «неоклассиками», эти литераторы считали ниже своего достоинства обращаться к изображению реальной жизни и современных им событий. За «тунчэнской школой» следовала подобная ей школа «поэзии сунского стиля» — второе ортодоксальное направление литераторов.

Цинские власти усиленно возрождали в литературе и искусстве архаику, поощряли подражание древним. Тем самым маньчжуры пытались ослабить сопротивление китайской интеллигенции, уводили писателей и ученых от вопросов современности. В этом русле возникла большая по объему, порою тонкая по форме, но бесцветная и посредственная поэзия. Поэты насчитывались тысячами. Только писавших в жанре стихов песенного типа (цы) в цинский период насчитывалось более трех тысяч. При этом ярких, оригинальных дарований среди них было мало. Кроме того, цинская поэзия смотрела в прошлое, жила старой манерой, образами, идеалами и подражанием былым образцам. На этом фоне в конце XVII в. выделялись такие стихотворцы, как Чжу Ичжэнь, У Вэйе и Ван Шичжэнь, т. е. ведущие ортодоксы.

Реакционность маньчжурской династии и консерватизм китайской чиновничьей среды обусловили определенный застой в сфере литературы, особенно поэзии. Поэзия цинского периода носила подражательный характер, жила традициями и была мало связана с реальной жизнью. Многие цинские

поэты славились в свое время благодаря умению подражать тому или иному поэту древности или Средневековья. Одни имитировали поэтов эпохи Тан, другие подражали стихотворцам времен династии Сун, а некоторые могли писать стихи в манере поэзии любой эпохи. Поэтому поэзия цинского периода была бедна талантами. А на фоне господствующего эпигонства и подражательской поэзии выделялся лишь Юань Мэй (Юань Цзыцай, 1715—1797). Большую часть литературного наследия этого знаменитого в свое время поэта составляет интимная лирика и шуточные новеллы. В своих стихах он воспевал национального героя Китая полководца XII в. Юэ Фэя, героически сражавшегося с «северными варварами» —чжурчжэнями, являвшимися предками маньчжуров. Кроме Юань Мэя наиболее известными поэтами были Цзян Синьюй и Чжао И. В целом же на смену талантливой поэзии пришло эпигонство в виде искусного повторения великих образцов. То, что раньше было вдохновенным творчеством, превратилось в обычное украшательство. К середине XIX в. «тунчэнская школа» как литературное направление почти полностью выродилась. Ее главой стал кровавый палач Цзэн Гофань — победитель тайпинов. Отбросив академические рассуждения тунчэнцев о «смысле» и «методе», этот верный слуга династии призвал литераторов к «активному служению» маньчжурам.

Обострение кризиса Цинской империи в начале XIX в. побудило прогрессивных поэтов — Гун Цзычжэня, Хуан Цзюэцзы и других «южан» — обратиться к публицистике и в 1830 г. объединиться в поэтическое общество «Просвещающие Юг» («Сюань Нань»). Наплыв опиума в Китай и усиление социальной напряженности побуждало этих литераторов занять гражданственную позицию. Так, Гун Цзычжэнь выступал против курения опиума, сочувствовал голодающему народу, требовал справедливого перераспределения земли, обличал разложение чиновничества и жестокую маньчжурскую цензуру. Оставаясь ортодоксальными конфуцианцами, эти поэты били тревогу по поводу нараставших угроз извне и внутри страны.

Крупной фигурой в мире литературы и периода «смуты», т. е. на рубеже минской и цинской эпох, был Ли Юй (1611—1679), писавший под псевдонимом «Старец в бамбуковой шляпе». Ли Юй выступал как романист, драматург, автор повестей, эссеист и теоретик театра. Наиболее известен его авантюрно-лю-

бовный и одновременно нравоучительный роман «Подстилка из плоти» («Жоупутуань») о похождениях «полуночника Вэйяна». Его же кисти принадлежат сборник повестей и цикл из десяти пьес. Будучи литератором «смутного времени», Ли Юй отразил в своих произведениях новое видение мира, полно и сочно изображая человека и его жизнь.

На цинскую эпоху приходится расцвет и пик популярности романа — самого позднего по времени возникновения рода китайской повествовательной прозы. От более ранних жанров китайской литературы роман унаследовал сочетание прозы с поэзией. Последняя присутствовала как стихотворные зачин и концовка каждой главы или эпизода, а также как поэтическая вставка. Каждый эпизод в романе обладал собственной значимостью, а размер главы был рассчитан на устный ее пересказ за один раз. В романе имелось множество персонажей, он отличался острым и сложным сюжетом. Если до эпохи Цинн в литературе главенствовали исторические, авантюрно-приключенческие и любовно-эротические романы, то после маньчжурского завоевания картина изменилась. В эпоху Цинн им на смену пришли бытовой и дидактический романы. Вершиной развития бытового романа явилось произведение Цао Сюэциня (1724—1764) «Сон в красном тереме» («Хунлоу Мэн»). Это повествование о богатом столичном семействе со множеством бытовых подробностей, описанием нравов и обилием любовных эпизодов.

Наиболее ярким дидактическим романом стало произведение У Цзинцзы (1701—1754) «Неофициальная история конфуцианцев» («Жулинь вайши»). Роман содержит в себе острую и злую критику ортодоксального конфуцианства, систему экзаменов на ученые звания шэньши и отбора кадров чиновничества. Тем самым в период Цин произошло некоторое сближение романа с реальной жизнью. Три великих романа доцинской эпохи — «Троецарствие» («Саньго чжияньи») Ло Гуаньчжуна, «Речные заводи» («Шуйхучжуань») Ши Найаня и «Путешествие на Запад» («Сиоцзи») У Чэньэня — были посвящены либо далекому прошлому, либо сказочным приключениям. Два же великих романа эпохи Цин описывают современное авторам общество. Это уже упомянутые «Неофициальная история конфуцианцев» У Цзинцзы и «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня. Произведение последнего имеет и второе название

«История камня» («Шитоу цзи»). «Красным теремом» образно именовались девичьи покои в богатой усадьбе, а под «камнем» подразумевалась волшебная яшма.

Произведение У Цзинцзы положило начало сатирическому роману в китайской литературе. Этот великий писатель-сатирик показал жизнь бюрократии, чиновничьей интеллигенции, сословия шэньши и атмосферу экзаменов на ученые степени, выступив гневным обличителем пороков этой среды. Автор запечатлел моральное разложение цинской элиты и тонко издевался над миром ортодоксального конфуцианства и бюрократии. В ярких образах своих «героев» У Цзинцзы показал затхлую атмосферу околочиновничьей среды — карьеризм, подлость, лицемерие, жестокость, бездарность, коварство и невежество этих «благородных мужей», олицетворявших собой конфуцианство. Автор зло высмеивает этот мир корыстолюбия, невежественной заносчивости; тупых и себялюбивых служак и лихоимцев. Главный же удар писатель направил на систему государственных экзаменов, создававшую именно такую среду стяжателей и глупцов. Высмеивая конфуцианскую схоластику, У Цзинцзы показывает моральное разложение чиновничества, продажность, чванство и лицемерие цинской бюрократии. При всем том автор как бы призывает вернуться к исходной «чистоте» раннего конфуцианства, к его идеалу, т. е. к «золотому веку» древности. У Цзинцзы был не только реалистом и сатириком, но и мастером художественного слова. Для его творческой манеры характерно двумя-тремя словами дать меткую, исчерпывающую характеристику персонажа или явления. Отсюда исключительная жизненность созданных им образов, при точности, лаконичности и меткости авторского языка. Роман был написан к 1750 г. и увидел свет только через двадцать лет после смерти автора. С тех пор роман У Цзинцзы вплоть до наших дней пользуется исключительной популярностью. Положив начало социальному роману, «Неофициальная история конфуцианцев» оказала сильнейшее влияние на последующее развитие китайской художественной прозы.

В своем знаменитом романе «Сон в красном тереме» Цао Сюэцинь на фоне жизни цинского общества XVIII в. дал картину имущественного упадка и духовного вырождения аристократии. Автор показал судьбу трех поколений знаменитой семьи Цзя — от ее возвышения до трагического финала.

Печальную и трагическую историю двух влюбленных автор развертывает на фоне быстрого разорения аристократического рода с его невероятным мотовством, безалаберностью, жадностью, конфуцианским домостроем и печальной участью молоденьких служанок. Роман стал грандиозным «зеркалом» тогдашнего «высшего общества» — в нем насчитывалось несколько сот действующих лиц и персонажей. Здесь выведены замечательные образы, отличающиеся тонкостью психологического анализа, глубиной и меткостью характеристик. В основе сюжета романа лежит трагическая любовь прекрасного богатого юноши к нежной, слабой и бедной девушке. Само же произведение — это великолепно написанная семейная хроника рода Цзя, не только «бытовой», но и «социальный» роман. В итоге автором дана убийственная характеристика жизни цинского общества. Цао Сюэцинь резко обличает деспотизм конфуцианского домостроя, доводивший честных людей до самоубийства. Автор выступает против поругания личности в условиях традиционной системы. Осуждая паразитизм цинской верхушки, писатель бичует нравы этой среды — жестокость, моральное разложение, коррупцию, лицемерие и злоупотребление властью. Прототипом рода Цзя явилась семья самого писателя. После ее разорения Цао Сюэцин бедствовал и умер в нищете, так и не закончив роман. Им написано 80 глав; произведение стало расходиться в рукописных списках и было продолжено Гао Э, написавшим последние сорок глав. Роман был опубликован лишь спустя более четверти века после смерти Цао Сюэциня. Несмотря на то что Гао Э в известной мере ослабил обличительную направленность романа, «Сон в красном тереме» принадлежит к числу выдающихся творений китайской литературы. С момента его опубликования он стал предметом любви и поклонения читающей публики. Ее приговором служат крылатые слова: «Грош цена всем толкам о поэзии и классике, если не касаешься “Сна в красном тереме”». Произведение Цао Сюэциня пронизано пессимизмом и безысходностью. «Вся жизнь — это сон!» — таков лейтмотив этого замечательного творения. В нем имеет место переплетение фантастики с реальностью, сочетание мертвого книжного и живого разговорного языков. Роман оригинален и сюжетно, ибо он порвал со старой традицией — с благополучным концом. Психологизм здесь сочетается с трагизмом. С появлением этого

шедевра китайская литература вплотную подошла к созданию реалистического психологического романа. Вместе с тем создавались многочисленные — свыше тридцати — переделки «Сна в красном тереме». Здесь слову «сон» в заглавиях предшествуют прилагательные «поздний», «новый», «волшебный», «счастливый» и другие, плюс «продолжения» и «дополнения». Эти многочисленные подражания создали вокруг романа целое направление «хунлоумэнистов». Однако эти авторы так и не смогли подняться до уровня самого романа. Все они продолжали линию Гао Э, но приводили сюжет Цао Сюэциня к счастливому концу. Именно эта литературная «лавина» создала жанр любовного романа эпохи Цин.

Между тем страх писателей перед «литературной инквизицией» заставлял погружаться в мир фантастики и тем самым уходить от жестокой реальности. На этой почве наступило увлечение всякого рода вымыслами. Уже Цао Сюэцинь пошел на смешение реальности с фантастикой. В жанре же фантастики выделялись два автора — Ли Жучжэнь и Ли Байчуань. Кисти первого принадлежит роман «Цветы в зеркале» («Цзин хуа юань»), написанный в начале XIX в. в виде рассказа путешественника об удивительных происшествиях в вымышленных странах. В аллегорической форме автор обличал конфуцианское ханжество и бесправное положение женщины. Данный роман считается одновременно «утопическим», «научным», «сатирическим» и «феминистским», ибо даже его заглавие означает зеркальное отражение женской доли в традиционном Китае. Роман Ли Байчуаня «Следы бессмертных в зеленых полях» («Люйе сяньцзун») был создан в конце XVIII в. и представлял собой как бы вереницу волшебных образов. Жанр фантастики позволил автору высмеивать власть имущих, протестовать против традиционного принудительного замужества женщин, сочувствовать печальной участи обитательниц публичных домов. И Ли Жучжэнь, и Ли Байчуань подчеркивали одаренность женщин и проповедовали принцип женского равноправия, т. е. шли вразрез с конфуцианскими устоями. Сатирическая проза перешагнула и в XIX в. Так, в 1817 г. был опубликован роман «Полное повествование о лихом обманщике» («Фэйто цюаньчжуань»), представлявший собой переделку фольклорного сказа о проходимце, постепенно становящимся крупным чиновником.

До середины XVIII в. наблюдалось увлечение исторической романистикой. Тогдашние писатели спешили воспользоваться разрешением властей воспевать подвиги удальцов из лагеря Ляншаньбо — героев знаменитого романа XIV в. «Речные заводи». В подражание ему автор конца XVII в. Чэнь Чэнь создал роман «Поздние речные заводи» («Шуйху хоучжуань»). В обстановке маньчжурского ига китайцы демонстративно поклонялись памяти полководца Юэ Фэя — героического борца против ига других «северных варваров» — чжурчжэней — предков маньчжуров. Этому национальному герою Китая посвятил свой роман «Сказание о Юэ Фэе» («Шо Юэ цюаньжуань») писатель Цянь Цай в начале XVII в. Любовь к героям Ляншаньбо и Юэ Фэю у китайцев цинской эпохи сохранялась неизменной, но с середины XVIII в. бытовой роман вытеснил героический жанр. К концу XVIII в. сложился и жанр «ученого романа», т. е. описание среды шэныши и околошэнышиской интеллигенции. Наиболее известными в этом плане стали новеллист Ту Шэнь — автор романа «История книжного червя» («Тань ши») и Ся Цзинцюй, написавший «Праздные речи деревенского старца» («Есоу пуянь»). Оба эти произведения положили начало жанру «ученого романа». Для этого весьма своеобразного литературного течения характерны авторское самовосхваление в образе идеализированного главного героя, вобравшего в себя всевозможную премудрость и мечты об идеальной монархической власти — сильной и справедливой.

Получила свое дальнейшее развитие и «судебная проза», или «судебный роман» (*гунъань*). Главным героем здесь выступал честный чиновник и справедливый судья. Самым ранним для эпохи Цин и наиболее популярным романом этого жанра в конце XVIII — начале XIX в. стал «Дела судьи Ши» («Ши гунъань»). По сути, это была череда самостоятельных повестей со своими вставными новеллами. Последние вышли из среды устного творчества и сценических представлений. Возникли они до появления романа и существовали после этого. С начала XIX в. особенно модным становится жанр эротического романа. Действие последнего происходит либо в актерской среде, либо в публичных домах, либо одновременно живописуется быт этих «чайных домиков» и театральных трупп. Уход в мир эротики являлся своего рода вызовом конфуцианским устоям, протестом против семейного «домо-

строя». Однако эта протестная направленность быстро сошла на нет, и эротический роман выродился в произведение бульварного типа. Исключением здесь стал появившийся в 1849 г. роман Чэнь Сэня «Драгоценное зерцало прелестей любовных» («Пиньхуа баоцзянь»). Роман посвящен гомосексуализму, весьма распространенному в цинских верхах. Речь идет о «любви» бюрократии к молоденьким актерам — исполнителям женских ролей. Эта страсть носила вынужденный характер, поскольку за посещение публичного дома чиновника наказывали битьем палками. В итоге «любовный роман» Чэнь Сэня оказался «социальным романом», разоблачившим тайны столичной верхушки — аристократии и бюрократии.

В цинский период своего наивысшего расцвета достиг такой жанр прозы, как новелла (*чуаньци*). Писались эти новеллы на «книжном языке» (*вэньянь*) и были выдержаны в высоком художественном стиле. Те из *чуаньци*, что приближались к эталонным образцам новелл эпохи Тан, почитались в среде интеллигенции наряду с поэзией.

Небывалым взлетом жанра новеллы явилось творчество Пу Сунлина (1640—1715), писавшего под псевдонимом Ляо Чжай («Кабинет Говоруна»). Этот бедняк-интеллигент постоянно проваливался на экзаменах и оставил после себя сборник из четырехсот тридцати новелл «Рассказы о чудесах из кабинета Говоруна» («Ляо Чжай чжии»). Будучи блестящим стилистом и талантливым прозаиком, Пу Сунлин высмеял цинское общество, бездарных и жестоких чиновников, воспел подлинную любовь. В своих произведениях Пу Сунлин широко использовал фантастику, чтобы смелее и свободнее выражать свои критические суждения. В его новеллах чудесное начало нередко выступает в роли поборника справедливости и сатирического обличителя зла. Свои новеллы писатель населил множеством необычных персонажей. Здесь чародеи и даосы, добрые и злые духи, бесы и бесовки, хэшаны, гадалки и воры, феи и свахи, странники и разбойники. Больше всего здесь лисиц-оборотней и монахов-волшебников. Свои «странные» истории и «рассказы о людях необычайных» Пу Сунлин превратил в причудливую и озорную смесь суровой реальности и волшебных сил. Этот мир чудес, в свою очередь, служил автору прикрытием и маскировкой от жесткой цинской цензуры. В его новеллах постоянно сквозит ирония, насмешка,

«смех за сценой», а изображение необычайного служит целям сатиры.

Пу Сунлин обличал грубое бесчинство, алчность, продажность, интриганство и дикий произвол, процветавшие как на губернаторских постах, так и в местных канцеляриях. Прикрываясь сюжетами о необычайном, писатель осуждал несправедливость, жестокость и бесчеловечность в обращении с простыми людьми. «Стоит ли считаться с нынешними чиновниками, добрая половина которых — грубые разбойники», — писал Пу Сунлин. Писатель досконально отобразил жизнь чиновничьей среды, особенно в провинциальных и уездных городах. «Вечный студент» Пу Сунлин был и остался изгоем официальной литературы. Его новеллы не попали в знаменитую императорскую библиотеку, им не нашлось места среди придворной «изящной словесности», они не были включены в ее списки и каталоги. Вопреки всему этому Пу Сунлин стал гордостью китайской литературы и заложил особую традицию. Тем не менее все последующие новеллисты явно уступали остроте и талантливости его произведений. Так, поэт Юань Мэй — автор сборника новелл «Новые циские шутки» («Синь ци се») — делал упор на развлекательность. В противовес этому Цзи Юнь в своем сборнике новелл «Записки из хижины Наблюдающего мелкое» («Юэвэй цаотан бицзи») отдал чрезмерную дань дидактике. Не стали шедевром и «Мелкие слова из уезда Люхэ» («Люхэ нэйвай соянь») Ту Шэня. И лишь о Пу Сунлине последующие поколения говорили как о великом писателе.

Выдающиеся писатели цинского Китая, как правило, не были чиновниками и поэтому не пользовались симпатией режима. Произведения их официально не признавались, материалы о них не сохранялись, их биографии не включались в официальные издания, и поэтому сведения о жизни этих литераторов крайне скудны. Чаще всего они оставались изгоями «благородного» общества. Так, Пу Сунлин всю жизнь провел на грани материальных лишений, У Цзинцзы умер в бедности, Цао Сюэцинь — в нищете.

XIX столетие дало китайской литературе немало прозаических произведений, особенно романов различных жанров. Однако ни одна из этих книг по своим художественным достоинствам не могла сравниться с творениями Цао Сюэциня, У

Цзинцзы и Пу Сунлина. В это столетие литература эпохи Цин двигалась не по восходящей, а по нисходящей линии.

В цинский период получила широкое хождение такая разновидность песенно-повествовательного жанра, как повесть «основные словеса» (*хуабэнь*) Ее зачастую именуют «городской новеллой». Последняя имитировала форму устного выступления сказителя или рассказчика с использованием живого разговорного языка, бытовой и нередко грубоватой лексики. В этих произведениях обычно присутствовали авантюрные и альковные мотивы, хотя многие сюжеты восходили к легендам, историческим событиям и буддийским образам. «Городская новелла» сочетала в себе прозу и поэзию, т. е. стихотворные зачин и концовка с вкраплением поэтических вставок. В XVII—XVIII вв. активно развивался и такой песенно-повествовательный жанр, как «драгоценный свиток» (*баоцзюань*), производный от буддийской литературы. Жанр «баоцзюань» был тесно связан с фольклорной традицией, с простонародной крестьянской средой и с идеологией тайных сект. В цинский период «драгоценные свитки» во многом утратили религиозную окраску и стали неотъемлемой принадлежностью народной литературы.

3. *Искусство и цивилизация*

Китайский театр XVII—XVIII вв. сохранил старые формы и традиционные костюмы. В условиях маньчжурского господства театр сберег свой национальный характер, тем более что этот вид искусства обеспечивал непосредственное общение с народными массами. Чаще всего на сцене выступали бродячие труппы. В пьесах и операх часто звучали патриотические мотивы, изображались подвиги национальных героев, высмеивались предатели, чиновники-взяточники и притеснители народа. При всем том очевидным стало устарение традиционных форм так наз.ываемой «куньшаньской драмы» (*куньцюй*, *чуаньци*) и «смешанных пьес» (*цзацзюй*). Написанные на мертвом книжном языке и в древнем музыкальном сопровождении, они были непонятны для простого зрителя. Даже для высокообразованной публики — шэньши и интеллигентов — их язык и мелодии звучали слишком архаично. Простолюдины находили

отдохновение в фольклорной «местной драме» (*дифанси*). Кризис в сфере театрального искусства был преодолен за счет сочетания старых жанров с «местной драмой». «Местные» музыкально-театральные представления и пьесы Севера и Юга игрались на провинциальных наречиях и были наиболее близки простому люду и любимы им.

По особому пути пошел столичный и придворный театр. В XVII—XVIII вв. на столичной сцене присутствовали два основных драматических стиля: «утонченный» (*ябу*) и «цветистый» (*хуабу*). Первый именовался также «куньшанским» (*куньцюй*), считался наиболее совершенным и был господствующим. В конце XVIII в. гастролировавшие актеры из Аньхоя занесли в Пекин свой стиль музыкальной драмы. Зародился он в сельской местности и завоевал признание в Южном Китае. Аньхойский театр вобрал в себя все лучшее из всех других стилей, в том числе из хубэйского. Фактически сложился органический синтез всего наследия китайской драмы. Так возникла знаменитая «пекинская» музыкальная драма, или «столичная опера» (*цзинси*). Ее язык был более понятен простолюдинам, и она приблизила театр к народу. Начав свой дебют в Пекине в конце XVIII в., она уже в середине XIX столетия завоевала абсолютное превосходство на китайской сцене. Благодаря такому синтезу основа китайского театра оказалась в значительной степени модернизирована и демократизирована. Это обновление сказалось на музыкальной, хореографической и репертуарной составляющих национального сценического искусства. Такого рода «санация» произошла как в русле «военных пьес» (*уси*), так и «гражданских пьес» (*вэньси*) «столичной драмы». В жанре «столичной драмы» наиболее яркими пьесами стали «Месть рыбака» и «Осенняя река».

Крупными драматургами конца XVII в. помимо Ли Юя были Хун Шэн (1646—1704) и Кун Шанжэнь (1648—1718), оппозиционно настроенные к цинскому режиму. Особой популярностью пользовалась историческая драма Хун Шэна «Дворец бессмертия» или «Дворец долголетия» («Чаншэн дянь») о Ян Гуйфэй — известной императорской фаворитке эпохи Тан. Столь же знаменитой стала и пьеса Кун Шанжэня «Веер с цветами персика» («Таохуа шань»). В ней рассказывается о злоключениях влюбленной пары в бурные годы, предшествовавшие падению империи Мин. Драматургия XVIII в. не смогла

подняться до этого уровня, утратила свою идейно художественную цельность и была дидактичной. Резкий крен в нравоучительность со снижением художественности стал одним из слагаемых застоя китайской драматургии. С середины XVIII в. оригинальное творчество здесь, по сути, прекратилось. Его место заняли инсценировки классических романов и популярных легенд, а также бесчисленные переделки старых пьес. По своему художественному уровню эта «массовая» драматургия намного уступала замечательным пьесам предшествующих эпох.

В цинский период усложнялся и песенно-повествовательный жанр сценического искусства, стоявший на стыке литературы и театра. Речь идет о прозаических отрывках, чередующихся со стихотворными, сложенными на определенный мотив и исполняемыми под музыку. Данный вид искусства возник в конце эпохи Тан и в дальнейшем постоянно совершенствовался. Это был род фольклорного творчества — представление на сцене или на площади. Здесь наиболее распространенными жанрами были два — «струнный сказ» (*таньцы*) и «сказ под барабан» (*гуцы*). И в том и другом случае это был рифмованный многочастный сказ, где декламация перемежалась пением. Исполнитель являлся одновременно певцом, декламатором и аккомпаниатором. Зачастую второй человек — музыкант — играл на другом инструменте. «Струнный сказ» как жанр родился на юге Китая и исполнялся под аккомпанемент струнных инструментов (цинь, пипа, хуцинь). В этом жанре создавались обычно лирические и любовные сюжеты, хотя встречалось и описание героических подвигов. Многие «струнные сказы» слагались женщинами, которых редко допускали к «высокой» литературе. Жанр «сказа под барабан» возник в Северном Китае. Пение и декламация сопровождались игрой на ударных инструментах — барабане, гонге, наборе из медных колокольчиков (*бяньчжун*). Здесь преобладали героические, исторические и авантюрные сюжеты, а авторами выступали мужчины — профессиональные рассказчики (*шошуды*). В этих «сказах» индивидуальное творчество и авторское начало сочеталось с фольклорной основой. Оба жанра песенно-повествовательного искусства реализовывались не только в сценическом воплощении. На базе этой музыкальной «полупрозы-полупоэзии» возникали чисто литературные переложения — сво-

его рода «романы в стихах». Наряду с этим был распространен и такой жанр, как «прозаический сказ» (*пинхуа*) — соединение устной народной литературы и сценического искусства, но уже без поэтических вставок.

Живопись цинского периода осталась строго традиционной, сохранив все средневековые формы и прежде всего связь с каллиграфией, а также символичность приемов и жанров. Среди последних главенствовали «горы и воды», «цветы и птицы» с узкой специализацией художника в одном из них. Так, знаменитый живописец XVIII в. Чжэн Баньцзяо всю свою жизнь рисовал лишь бамбук, орхидеи и камни. В эпоху Цин наблюдается явная стагнация китайской живописи. Последняя сводится в конечном счете к бесконечному варьированию прежних сюжетов, образцов, манеры и самого духа. Все эти слагаемые цинской живописи были строго выдержаны в том или ином традиционном направлении этого вида искусства в средневековом Китае.

Во всех видах художественного ремесла культивировались нараставшая вычурность линий и усложненность деталей. Вместо поисков новых форм художники и мастера делали упор на чрезмерное усложнение отделки. То же самое наблюдалось и в архитектуре. Нагромождением богатейших деталей особенно отличались роскошные дворцовые ансамбли. Вычурность линий и усложненность деталей была характерна для всех видов прикладного искусства — от художественного литья до украшавших одежду и обувь вышивок. Настала эпоха формальной вычурности, пышной орнаментации, почти помпезности, изобилия декоративных деталей и смешения различных стилей. В итоге победило художественное течение, типологически сходное с западноевропейским рококо. Это новое начало окончательно подавило эстетический идеал «изысканной простоты» прошлого.

В XVII—XVIII вв. своего наибольшего развития достигло китайское шелковое производство. Наступило время его наивысшего технического и художественного совершенства, а также разнообразия его видов. Тогда же окончательно сложились наиболее известные центры шелкоткачества. Так, Нанкин окончательно стал главным центром изготовления парчовых шелковых тканей. Сучжоу закрепил за собой славу поставщика газовых тканей. «Шелковой столицей» Китая прочно стал Хан-

чжоу, где создавались шелка наивысшего качества. Дорогие шелка ткали со сложными, затейливыми узорами.

В сфере декоративно-прикладного искусства в эпоху Цин наблюдался расцвет всех трех главных разновидностей художественного лака — расписного, резного и инкрустированного. Не случайно самым примечательным по размерам и сложности декорировки изделием из резного лака стал трон цинских императоров. Совершенствовалось искусство художественного лака. С XVIII в. наблюдалось смешение в одном изделии двух разновидностей. Так, красный резной лак сочетался с инкрустацией, а инкрустированный лак дополнялся росписями. Эпоха Цин ознаменовалась особым развитием производства резных лаковых изделий. Император Хунли питал пристрастие к этому виду прикладного искусства и окружил себя множеством прекрасных образцов изделий из резного лака. Резьба по кости, мрамору и лаку, отделка предметов обихода в домах чиновников и богачей являли собой причудливое хитросплетение тончайших узоров.

Совершенствовался такой вид декоративно-прикладного искусства, как фарфор. В сфере его глазурования и росписи в цинскую эпоху достигло наибольшего разнообразия количество оттенков. Именно в период Цин декорировка фарфора достигает особого богатства и разнообразия. Наиболее известными художественными стилями для цинского фарфора становятся так называемые «зеленое» и «розовое семейство». На первую треть XVIII в. пришелся расцвет фарфора в гамме «зеленого семейства», после чего пришла мода на фарфор в гамме «розового семейства». В период Цин в искусстве фарфора появился ряд новых направлений и видов декора. Из них наибольшим изяществом и особой декоративностью выделялись два новшества — «брызганный кобальт» и «черное зеркало». В первом — на изделие наносился порошок кобальта, а его причудливые потеки расписывались золотом. Во втором — изделия покрывались черной глазурью с золотой росписью. В цинской керамике в XVII—XVIII вв. возродился монохромный фарфор, в том числе с «лунной глазурью» или с «бычьей кровью», т. е. темно-красной глазурью. Тогда же возник особый стиль «широкоцветие» (*гуанцай*) в экспортной продукции Гуанчжоу. Здесь для европейского рынка изготовлялся фарфор как в китайском, так и в западном стиле.

Большую роль играл спрос на изделия китайского ремесла в странах Востока и в Европе. Мода на эту продукцию вызвала, в свою очередь, развитие подражательного искусства на Западе. Здесь создавались подделки под китайский кобальтовый фарфор, исинскую «каменную» керамику, под лаковые изделия и роспись чайной посуды китайскими сюжетами. В Европе нарасхват раскупали привозимые из Китая узорчатый шелк, вышивки, фарфор, золотые, серебряные и другие изделия художественного ремесла.

В плане архитектуры эпоха Цин не принесла Китаю ничего нового. Завоеватели-маньчжуры получили столицу — Пекин — уже полностью отстроенной минскими императорами. Цинские богдоханы лишь восстанавливали и перестраивали то, что периодически губили пожары. Кроме того, расширялись «летние дворцы» — парковые ансамбли в Пекине и в окрестностях столицы. В одном из них — Юаньминъюане — ряд зданий был построен в западноевропейском стиле. При всем том китайская архитектура, по сути, минского стандарта в XVIII в. повлияла на западную, создав в Европе архитектурный стиль «шинуазри».

В целом же маньчжуры превратили Китай в «закрытую страну», проводя политику изоляции от всего «западного», «варварского» и «заморского». Тем самым династия Цин сделала невозможным межцивилизованный обмен и обогащение китайской культуры за счет заимствований и синтеза с передовыми культурами Запада. Против этих «заморских варваров» поднялась незримая «китайская стена». Последняя усилила цивилизационный застой и способствовала консервации архаики и традиционных стандартов в духовной и материальной культуре Цинской империи. Вместе с тем полной цивилизационной изоляции цинского Китая не наблюдалось. Страна была более или менее открыта для культурных контактов с Кореей, Вьетнамом, Японией и Бирмой. Все эти близкие и дальние соседи Срединного государства принадлежали к так называемому «конфуцианскому региону», т. е. к сфере китайской цивилизации. Здесь все китайское служило своего рода эталоном и объектом подражания. Это, в свою очередь, не исключало самобытности специфического творческого восприятия китайских образцов. И тем не менее здесь — на Дальнем Востоке и в северной части Юго-Восточной Азии — Цинская империя сохраняла роль культурной доминанты как

одной из наследий династии Мин. Данный цивилизационный ареал много веков назад воспринял из Китая иероглифику, конфуцианство, даосизм, китаизированный буддизм, стереотипы идеологии, художественной литературы, изобразительного и прикладного искусства, архитектуры и бытовой обстановки. Нахождение Цинской империи в своей «собственной» цивилизационной зоне в качестве ее доминанты как бы давало китайской культуре «второе дыхание».

При всем том период Цин в плане цивилизационной эволюции представлял собой весьма противоречивое явление. В одних сферах науки и культуры наблюдалась явная стагнация. Речь идет об идеологии и философии, о поэзии и живописи, о естественных науках, образовании и архитектуре. В противовес этому в других сферах происходила поступательная эволюция. Такая ситуация наблюдалась в историографии и источниковедении, в публикаторской деятельности и языкознании, в развитии таких литературных жанров, как роман и новелла, в театральном и декоративно-прикладном искусстве. В итоге сложилась весьма противоречивая картина — сочетание застоя и относительного развития. Сравнение итогов и тенденций в области науки и культуры двух династийных циклов — Минского и Цинского — дает картину их почти полного совпадения. Все стагнативные и эволюционные сферы, отрасли и жанры этих двух циклов практически одни и те же. Правда, Минский цикл отставал от Цинского в сфере исторических публикаций, зато был впереди Цинского по успехам в архитектуре, географии, философии и естественных науках. Сравнение этих циклов по их цивилизационному уровню свидетельствует не о восходящем, а о стагнирующем и нисходящем типе исторического движения.

Итог же сравнения культурной и научной эволюции Цинского и Минского циклов, с одной стороны, с аналогичной сферой Танского и Сунского циклов — с другой, отнюдь не в пользу двух первых. Здесь создается картина не поступательной динамики, а затухающей эволюции. Само же движение как таковое просматривается не между циклами — от одного к другому, а внутри каждого из них. В первую очередь это касается Минского и особенно Цинского цикла. Сравнение цивилизационной сферы данных четырех циклов не дает явной картины поступательного движения. Если по ряду позиций

минское и цинское время имело преимущество перед танским и сунским, то по другим параметрам явного прогресса либо не наблюдалось, либо он был весьма условным. Сопоставление цивилизационной ситуации в период Цин с предшествующими эпохами свидетельствует о том, что формационный тип (азиатский способ производства), историческая модель эволюции (восточная), ее китайский вариант (циклический) явно повлияли на цивилизационный пласт Китая. Итогом этого воздействия к XVII—XVIII вв. стали торможение поступательности, преобладание движения внутри каждого цикла, а не восхождение от одного цикла к другому, явные признаки торможения эволюции и реальная стагнация по целому ряду цивилизационных показателей. Поступательное движение от Минского цикла к Цинскому, например, в одних сферах либо отсутствует, либо весьма условно, а в других — наблюдается либо застой, либо скрытый, а то и явный регресс.

Сравнение цинского Китая с Западной Европой XVII—XVIII вв. свидетельствует не в пользу первого. Если па Западе набирало силу развитие науки, то в Срединном государстве сохранялось «топтание» на уровне конфуцианской и иной схоластики. В противоположность Европе Цинская империя продолжала делать упор на гуманитарное знание, а не на естественные науки. Запад встал на путь познания окружающего мира во всех его проявлениях, а Китай остался в рамках познания внутреннего мира человека с предельным креном в этику и социополитическую индоктринацию подданного китайской деспотии. Это гуманитарное знание оставалось обращенным не в настоящее и будущее, а в прошлое, более того — в глубокую древность. Тем самым у китайской цивилизации периода Цин глаза по-прежнему находились «на затылке», и жила она принципами, эталонами и образами архаики эпохи Чжоу и династий Хань. Если цивилизационным состоянием Западной Европы XVII—XVIII вв. стала явная стадиальная динамика, то для Китая главным остался стадиальный застой. На Западе уже давно упрочилось движение по восходящей от стадии к стадии (Возрождение, Реформация, Просвещение). В Китае же главным являлось не линейное, а циклическое движение с эволюцией не столько от одного цикла к другому, сколько внутри каждого цикла как автономной модели круговращения по стандартному сценарию.

В научном и культурном застое цинского Китая проявлялась стагнация самого конфуцианства, его превращение в ортодоксальную догматическую систему — чжусианство. Тяжелый пресс неоконфуцианской индоктринации привел к нивелированию личности, к отрицанию права человека на индивидуальный внутренний мир и духовную свободу. Все это препятствовало развитию индивидуального художественного творчества. Вместо него окончательно победило идейно детерминированное и предельно формализированное официозное искусство. Художественная и научная мысль жестко ограничивалась древними канонами. Будучи изолированной от Запада, она остановилась на уровне средневековья. Достигнутые Европой научные открытия и технические новшества не проникали в Срединную империю. Китайские корабли по-прежнему ходили под прямыми парусами, ремесленники не умели делать механических часов. Цивилизация традиционного конфуцианского Китая в цинский период представляла собой систему ценностей, менее всего нацеленную на развитие и прогресс социума. Это была строго иерархическая и зарегулированная структура, всецело направленная на укрепление азиатской деспотии и господства маньчжуро-китайской бюрократии над податным населением.

Старое и новое в духовной жизни конца XIX — начала XX в.

В начале XX в. в китайской культуре сохранялось абсолютное господство традиционности в сочетании с архаикой. Во всем письменном творчестве, в образовании и издательском деле монопольное положение все еще занимал литературный язык *вэньянь*. Трудный для усвоения и непонятный на слух, этот мертвый язык сковывал развитие духовной сферы. На близком к разговорному языку, так называемом старом *байхуа*, создавалась лишь часть художественной прозы. В литературе и искусстве господствовали жанры, формы и художественные приемы древности и средневековья. Так было в поэзии, театре, живописи, архитектуре и скульптуре.

В живописи формальное подражание мастерам прошлого сочеталось с отрывом от реальной жизни. Как и прежде, художники создавали свои картины черной тушью и водяными красками на шелке и бумаге. Это были либо вертикальные, либо горизонтальные свитки. Все мастера придерживались старых, привычных жанров, сюжетов и приемов живописи. Многие художники демонстрировали виртуозное владение кистью, их картины поражали гармоничностью композиции и изысканностью колорита. Однако при высоком техническом мастерстве отсутствовали новаторство, самостоятельная авторская манера, особая жизненная позиция. Так было в жанрах «цветы и птицы», «горы и воды», «люди и вещи», портретном и т. д. В народном лубке преобладали религиозные, благопожелательные и театральные сюжеты, с конца XIX в. появились сценки из повседневной жизни. Однако традиционные формы лубка не позволяли ему отразить реальную жизнь и исторические события. После падения цинской монархии на смену ремесленному ученичеству приходят современные художественные школы и объединения. Первые правительственные училища такого рода были открыты в Пекине и Ханчжоу, а затем возникли и частные школы живописи.

Традиционная скульптура существовала в двух видах — дворцовом и храмовом. Дворцовая была представлена статуями — стражей ворот, сановников, военачальников и животных вдоль Священной дороги, ведущей к императорским могилам. К этому виду относились также изваяния львов, стерегущих ворота, фантастических зверей — защитников от злых духов и символических животных — драконов, львов, львиц и черепах. Храмовая скульптура, являясь частью культового искусства в буддийских, даосских и синкретических храмах, была представлена статуями будд, бодхисаттв — либо в стоящем, либо в сидящем положении — на алтарях и на пьедесталах, статуями Гуаньинь, других божеств, различных идолов, служителей ада, а также фантастических львов — стражей храма.

Традиционная архитектура была представлена преимущественно в культовых и дворцово-парковых сооружениях. Это были храмы, кумирни, алтари, гробницы, павильоны, беседки, галереи, арки, башни и мосты. Перегруженные обилием ярко раскрашенных орнаментальных деталей, эти сооружения

повторяли собой средневековые канонические образцы зодчества. Во второй половине XIX в. появляется архитектура западного типа. Административные и общественные здания, помещения банков, фирм и контор, построенные по европейскому образцу, возникли сначала на территориях иностранных сеттельментов и концессий. Затем их стали возводить и в китайской части «открытых» портов и крупных городов. Главными очагами западной архитектуры остались иностранные концессии и сеттльменты в «открытых» портах — Гуанчжоу, Шанхае, Шантоу, Циндао, Тяньцзине и особенно Гонконге. Здесь возникли целые кварталы, застроенные на европейский лад. В этом плане наиболее показательной стала набережная р. Хуанпу в Шанхае, где воздвигались массивные здания крупных банков и компаний.

Падение цинской монархии и установление республики вызвали к жизни движение за обновление китайского искусства. Передовые деятели культуры выступали за его приближение к реальной жизни, за обретение им общественной значимости, за отказ от религиозной ограниченности. Так, ректор Пекинского университета буржуазный демократ и просветитель Цай Юаньпэй в антирелигиозной пропаганде особую роль отводил эстетическому воспитанию. По его мнению, искусство должно заменить собой религию. Для этого он стремился создать в стране современную систему эстетического и художественного воспитания. При Пекинском университете Цай Юаньпэй организовал Художественное общество, где читал лекции по европейскому искусству. В 1918 г. на базе этого общества возникла Пекинская школа изобразительного искусства. В первые годы после падения монархии стали создаваться и другие художественные школы нового типа.

В связи с тем, что многие столетия Китай был изолирован от Европы, китайцы мало что знали о Западе, имели крайне искаженные и даже нелепые представления о нем. Первые популяризаторы «западных наук» в Китае неизменно подчеркивали превосходство китайской мудрости над достижениями Запада. В 80-х гг. сановник Чжэн Гуаньинь выдвинул лозунг: «Китайская наука — основа, западная наука — практическая польза». Такая постановка вопроса не задевала самолюбия традиционной китайской элиты и открывала дорогу к научному багажу Западной Европы.

Поражения в «опиумных» войнах вынудили маньчжурских правителей начать в русле политики «самоусиления» своего рода реформы в сфере образования. В 1862 г. в Пекине при Ведомстве внешних сношений была основана первая правительственная школа для изучения иностранных языков — «Тун вэнь гуань». В следующем году аналогичные школы были организованы в Шанхае и Гуанчжоу. С 1862 по 1892 г. в различных городах Китая было основано 17 учебных заведений для изучения иностранных языков, навигации, инженерного дела, телеграфной связи, медицины и военного дела. В 1895 г. в Тяньцзине была учреждена «Китайско-европейская школа» с двумя отделениями — подготовительным и специальным. Первые четыре года здесь обучали иностранным языкам, а следующие четыре — специальным предметам. В Шанхае был создан знаменитый Наньянский колледж, имевший три отделения — низшее, среднее и высшее. Однако уровень подготовки специалистов оказался там крайне низким. Дело в том, что в эти учебные заведения брали людей с традиционной подготовкой, т. е. со знанием древних классических текстов, слепым следованием средневековым канонам и отсутствием самостоятельного мышления. Они плохо воспринимали современные знания в области точных и гуманитарных наук. Более того, Китай в течение всего XIX столетия и в начале XX в. оставался зоной неграмотности. От 80 до 90% взрослого населения не умели читать и писать. Так было не только в деревнях, но и в городах. Массовая неграмотность способствовала прочному господству традиционной «устной» культуры с присущими ей великодержавным шовинизмом, ксенофобией, суевериями и мистикой. Низкий культурный уровень населения мешал распространению знаний современного типа. В итоге перед Китаем встала задача создания системы образования по западному образцу с массовым начальным обучением и ликвидацией неграмотности.

Первая попытка модернизировать систему образования была предпринята в период «ста дней реформ» 1898 г. В ходе этого движения были опубликованы указы о посылке молодых людей на учебу за границу и организации начальных и средних школ. Последний указ был затем отменен. Реформаторы выступали за равные права на образование и введение системы профессионального обучения. В 1898 г. были основаны Пекин-

ский университет и первая средняя школа нового типа. В 1902 и 1903 гг. особыми указами была введена новая система образования по западному образцу. Она состояла из пяти ступеней. Первой служила пятилетняя начальная школа, второй — четырехлетняя «высшая начальная школа» и профессионально-технические училища, третьей — пятилетняя средняя школа. К ней приравнивались пятилетние педагогические училища и средние двух-трехлетние профессионально-технические училища. Четвертой ступенью были университеты и высшие специальные колледжи со сроком обучения от трех до пяти лет. И наконец, пятый уровень создавали колледжи «дальнейшего усовершенствования» для окончивших университет. Вместе с подготовительными курсами университетское обучение длилось пять-шесть лет. Разница между университетом и колледжем состояла лишь в сроках обучения.

Система 1902—1903 гг. была крайне запутанной и несовершенной, являя собой яркий пример синтеза двух начал — традиционного и современного. Так, вплоть до 1907 г. совершенно отсутствовало женское образование. В новой системе почти три четверти учебного времени отводилось преподаванию доконфуцианской и конфуцианской классики и традиционной этики. Главными целями были воспитание верности престолу и почитание Конфуция. Реформа затронула сферу начального обучения. С 1906—1907 гг. в городах функционировали три вида начальных школ: первый — пятилетние школы с полным курсом обучения; второй — трех-четырехлетние с кратким курсом для детей из бедных семей, и третий — школы с более сокращенной программой, где занятия шли полдня.

С проведением реформы 1902—1903 гг. впервые в истории Китая была законодательно признана необходимость женского образования. Началось изучение и преподавание естественных и точных наук. Принципы организации и методы обучения пришлось заимствовать у Западной Европы, США и Японии. К 1910 г. в Китае уже имелось три университета — Пекинский, Бэйянский в Тяньцзине и Шаньсийский в Тайюане. Кроме того, функционировало около 50 колледжей, высших педучилищ и технических школ. Общее число студентов в сфере высшего образования к 1911 г. превысило 8 тыс. В связи с низким уровнем подготовки абитуриентов массовый характер приобрели командировки учащихся за границу — в Японию, США и Запад-

ную Европу. Большую роль играло миссионерское образование. После ихэтуаньской катастрофы 1901 г. усилилось насаждение христианства в Китае. Стало быстро расти количество миссий и миссионеров — католических и протестантских. Миссионеры строили не только храмы, но и больницы, госпитали, лазареты, приюты, детские сады и ясли. Открывались христианские учебные заведения — колледжи, средние, низшие и начальные школы, — где китайцы могли получить европейское образование.

С назначением в 1912 г. министром просвещения Цай Юаньпэя процесс модернизации образования заметно ускорился. Республиканское правительство провозгласило право всех граждан на образование, отменило культ Конфуция и обязательное изучение канонических сочинений в начальной школе. С падением монархии отпало и требование воспитания преданности престолу. Тем самым из сферы преподавания исчезли ключевые принципы идеологии традиционного Китая. При старом режиме создание частных учебных заведений нового типа было запрещено. Республиканское правительство отменило этот запрет. Начиная с 1912 г. появились частные учебные заведения, основанные богатыми китайцами, общественными организациями и иностранными миссионерами. В том же году в школьные программы был включен ряд новых предметов, в том числе сугубо практического плана. Среди них были курсы земледелия и коммерции. Началась подготовка системы начального образования для неграмотных взрослых.

В 1917—1919 гг. в начальных школах обучалась лишь десятая часть всех детей школьного возраста. Уровень подготовки здесь был низким, равно как и уровень, самих учителей. Школы финансировались по остаточному принципу. Во многих провинциях средств на образование не хватало. Зарплата учителей оставалась ниже прожиточного минимума и ее не выдавали по нескольку месяцев. Учителя старой формации не справлялись с новыми программами. В результате реформа образования шла здесь с большим трудом и затронула только ханьское население. В районах же национальных меньшинств не было ни одной школы нового типа.

После падения монархии получила развитие и средняя школа. В 1917—1919 гг. уже существовало более 700 средних общеобразовательных школ и профессиональных училищ

с общим числом учащихся до 140 тыс. человек. Однако здесь также недоставало оборудования и квалифицированных преподавателей. Такие же трудности испытывала и высшая школа Китая. Только четверть вузов как-то соответствовали западным стандартам, а остальные, по сути, являлись средними специальными учебными заведениями. К тому же с приходом к власти Юань Шикая началось преследование прогрессивных преподавателей и передового студенчества, что резко затормозило развитие реформ.

Модернизация сферы образования охватила преимущественно города приморских провинций. Современные формы обучения были доступны только молодежи из материально обеспеченных семей. Реформа почти не затронула глубинные районы страны, где сохранилось полное господство традиционных форм конфуцианского образования с присущей ему зубрежкой древних канонов и средневековых текстов, с насаждением конфуцианской этики.

Что касается китайского книгопечатания, то в этой сфере полностью господствовала ксилография. Европейскими миссионерскими и парижскими литейщиками было предпринято несколько неудачных попыток ввести иероглифический подвижной металлический шрифт. В 1860 г. американский миссионер У. Гэмбл впервые применил для его изготовления электролитный метод, расположив шрифт в наборных кассах по ключам иероглифов и частоте их применения. Данный метод быстро завоевал всеобщее признание. В 1876 г. в Китае впервые было введено литографское производство, получившее с 80-х гг. особенно широкое распространение. С внедрением европейских методов печатного дела, особенно цветной литографии, китайская книга в конце XIX — начале XX в. радикально изменила свой внешний вид.

Издательства и типографии, созданные европейскими и американскими миссионерами, стали очагами подготовки китайских кадров: печатников, редакторов, менеджеров и предпринимателей.

В третьей четверти XIX в. цинским правительством создаются издательские центры западного типа с новой техникой печатного дела в Пекине, Цзинане, Нанкине, Ханчжоу и других городах. Крупным событием стала организация частного издательства «Шанъу» («Коммершиа пресс»), сыгравшего огром-

ную роль в модернизации китайской культуры. Росту китайских издательств, редакций газет и журналов содействовали движение за реформы, «новая политика» династии, развитие капитализма, падение монархии и «золотое время» китайской буржуазии.

Основы современной прессы в Китае заложили европейцы. Большой размах получила миссионерская периодика, особенно на китайском языке. Пропагандируя христианство, миссионерская пресса знакомила китайцев с западной наукой, техникой и культурой. Первые журналы — ежемесячники — издавались на китайском языке протестантами за пределами страны.

После торговых войн 40—50-х гг. XIX в. расширилось издание иностранной, в основном англоязычной, прессы в Гонконге и Шанхае. С 1861 г. начали выходить китайские издания этих газет либо китайские приложения к ним. Первые отечественные газеты, как и китайские выпуски европейской периодики, готовились в западных редакциях и типографиях. Работа в этих издательствах, типографиях и редакциях являлась хорошей школой для китайцев. Вскоре эти газеты стали издаваться китайцами, овладевшими западным опытом или получившими современное образование за рубежом.

Первая ежедневная китайская газета появилась в 1858 г. в Гонконге. Там же в 1873 г. Ван Тао создал первую китайскую газетную компанию. Годом раньше в Шанхае англичане приступили к выпуску китайской газеты «Шэньбао». Китайские издатели, такие как Ван Тао, У Тинфан, Жун Хун, в своих газетах резко критиковали массовую коррупцию цинской бюрократии и вели пропаганду реформирования архаичного госаппарата. К концу XIX в. периодика стала выразителем общественного мнения прогрессивных кругов Китая. Борясь с преследованиями властей, новая пресса либо переносила свою базу под защиту иностранцев — на территории концессий и сеттльментов, либо возобновляла выпуск закрытых газет под другими названиями. В 1895—1898 гг. выходили семь газет реформаторского направления. Наиболее заметными из них были шанхайские «Субао» и «Шиубао». Кроме того, в Шанхае появились газеты просветительского направления, где освещались достижения западной культуры, промышленности, торговли, земледелия и точных наук.

Реакционный переворот 1898 г. привел к закрытию многих прогрессивных газет. Наступил подъем официальной прессы, в том числе периодики различных министерств. Однако с начала XX в. прогрессивная пресса возобновила свою деятельность. Появились газеты «Дагунбао», «Миньбао», ежемесячный журнал «Дунфан цзачжи». После падения монархии начался новый подъем передовой прессы. В эти годы возникли сотни газет и журналов различных политических направлений. С 1915 г. особую роль в модернизации китайской культуры стал играть ежемесячник «Синь циннянь» («Новая молодежь»), издававшийся группой профессоров Пекинского университета во главе с Чэнь Дусю. С 1918 г. журнал перешел на разговорный язык.

С развитием периодических изданий — газет и журналов — в Китае появилась такая сфера общественной жизни, как журналистика, а с ней и жанр публицистики. В оборот вводится множество новых западных понятий, современная терминология, новые политические и философские идеи. Большое влияние на читающую публику оказывали статьи Лян Цичао, написанные живым и ярким языком. Появился и ряд революционных памфлетов. Развитие прессы вызвало к жизни такой вид графики, как карикатура. Жанр политической карикатуры возник после поражения Китая в войне с Японией, но его всплеск пришелся на время после падения монархии. Усиливалась обличительная направленность карикатуры. Объектом шаржа и бичующей сатиры становились общественные явления и политические события.

Модернизация сферы образования, становление современного книгоиздательского дела и появление массовой прессы делали далее совершенно нетерпимым господство в сфере культуры мертвого древнего языка *вэньянь* и чрезмерно сложной иероглифики. В XX в. в различных кругах китайского общества наблюдалась тенденция к упрощению китайской письменности. В торговой сфере и в кругах низового чиновничества получила широкое распространение замена сложных иероглифов упрощенными (*суцзы*). Был создан алфавит *гуаньхуа цзыму*, а в 1918 г. — фонетическо-слоговой алфавит *чжуинь цзыму* по типу японской азбуки *катакана*. С усилением модернизации Китая сфера применения архаичного элитарного *вэньяня* сокращалась под напором разговорного

байхуа. Уже в 1919 г. основная масса периодических изданий и беллетристики, а также социально-политической литературы выходила на *байхуа.* В 1920 г. правительство, особым декретом признав *байхуа* национальным языком, стало внедрять его в школах.

В конце XIX столетия в Китай проникает европейская философия. Важнейшими проводниками западного влияния на философскую и политическую мысль Китая выступали студенты, возвращавшиеся на родину после обучения за границей. Они несли с собой новые знания и идеи и нередко становились переводчиками на китайский язык трудов европейских авторов. Среди них особую роль играл Янь Фу (1853—1921), известный своими переводами произведений Дж.-С. Милля, Г. Спенсера, Ш. Монтескье, А. Смита, Т. Гексли и др. Пропасть между традиционным китайским и современным западным понятийным аппаратом создавала огромные трудности при переводе. Приходилось использовать старые китайские категории, термины и понятия, слова, сходные по смыслу, что вело к всякого рода искажениям. В этот период шел мучительный процесс выработки китайских аналогов западных философских и социологических понятий.

Началось изучение идеалистической философии И. Канта, Г. Гегеля, А. Шопенгауэра, Г. Спенсера, Дж.-С. Милля, А. Бергсона, Ф. Ницше и др. Так, кантианец и субъективный идеалист Чжан Дунсунь изучал А. Бергсона, У. Джеймса, Б. Рассела и Г. Риккерта. Крупный знаток китайской философии Чжан Цзюньлу стал последователем А. Бергсона. Известный китайский археолог, историк и филолог Ван Говэй склонялся к учению Шопенгауэра, изучал Канта и Ницше. Появилось множество философских статей о концепциях западных мыслителей. В университетах стали создаваться кафедры европейской философии. Успехом пользовались труды неокантианцев, неореалистов, представителей прагматизма и инструментализма — У. Джеймса и Дж. Дьюи. На первых порах в кругах новой интеллигенции был наиболее популярен социальный дарвинизм. Его ведущим популяризатором стал Янь Фу, познакомивший с ним Китай в своих переводах трудов Г. Спенсера и Т. Гексли.

Определенное распространение получил позитивизм. Лидером этого течения стал У Чжихуэй. Находясь под влия-

нием анархизма, он требовал развивать лишь конкретные и точные науки, причудливо сочетая современную физику с даосизмом. После падения монархии расширилась сфера религиозной философии, особенно христианства. Предпринимались попытки соединить его теологию с древними китайскими учениями. Многие увлекались теософией и спиритуализмом. Возникали новые синкретические секты, сочетавшие конфуцианство и даосизм с европейскими теориями.

Впрочем, западная философская мысль имела успех лишь в узкой среде передовой новой интеллигенции. В остальных слоях социума сохранялось господство конфуцианства. Речь идет о старой интеллигенции, шэньши, преподавателях древних классических дисциплин, традиционной элите. После падения монархии в реакционных кругах усилилось влияние буддизма. Началось строительство новых храмов, появились различные буддийские ассоциации и клубы. Буддизм приспосабливался к новым условиям — в монастырских школах стали обучать арифметике и английскому языку. В этом новобуддийском течении особую роль играли японские миссионеры. Разочарование части интеллигенции в духовных ценностях Запада вызвало откат назад — к защите традиционных устоев, пропаганде конфуцианства, критике современного европейского начала. Это консервативное течение захватило ряд передовых деятелей китайской культуры, таких как Янь Фу и Ван Говэй. В этой среде росла тяга к авторитарной власти и имперской идеологии.

Крупным представителем общественной мысли Китая XIX—XX вв. был Кан Ювэй (1858—1927), лидер реформаторского движения, публицист и философ, живший после 1898 г. в эмиграции. Будучи конституционным монархистом, он доказывал в своем трактате «Исследование о реформе Конфуцием государственного строя» (1897 г.) прогрессивность и общечеловеческий характер раннего конфуцианства и считал чжусианство искажением учения Конфуция. Призывая к восстановлению истинного конфуцианства, Кан Ювэй стремился превратить его в государственную религию. Синтезируя в своих работах современное и традиционное начала, он разрабатывал утопическую теорию Великого единения (Датун) в качестве панацеи не только для Китая, но и для всего мира. Открывая миру истинного Конфуция и новую религию, он выступал как ее пророк. После паде-

ния династии Цин и возвращения из эмиграции Кан Ювэй выступал как ярый противник демократии, явно «непригодной» для Китая, и как сторонник монархического строя. Став врагом всего революционного и апологетом конфуцианства, он призывал вернуться в традиционное прошлое.

Другой крупный идеолог того времени — Лян Цичао (1873—1929) — был одним из лидеров реформаторского течения конца XIX в., выступая как философ, публицист и историк. Будучи убежденным идеалистом, он признавал вечность и абсолютность мирового духа, придавая особое значение религии. В отличие от своего учителя Кан Ювэя он был больше пропагандистом, нежели генератором идей. Лян Цичао находился под большим влиянием Канта и неокантианства. Знакомясь с европейской философской мыслью по переводам, он синтезировал ее с традиционным началом. Будучи сторонником ведущей роли государства в экономике, он считал западную модель свободной конкуренции неприемлемой для Китая. Лян Цичао находился под влиянием социал-дарвинистских концепций о естественноисторической борьбе наций и рас за существование. Вернувшись из эмиграции после падения монархии, Лян Цичао выступал как враг всяческого революционного движения, как апологет сильной центральной власти в лице Юань Шикая. Из обличителя старого строя он превратился в его защитника, из критика конфуцианства — в его пропагандиста, из сторонника модернизации — в защитника традиционных устоев. С националистических позиций он перешел на китаецентристские. Прежний «властитель дум» передовой интеллигенции из лагеря прогресса перешел в стан реакции.

В идеологической борьбе того времени все большее значение приобретала деятельность Сунь Ятсена (Сунь Чжуншань, 1866—1925). Окончив английскую миссионерскую школу и христианский колледж на Гавайях, он затем учился в миссионерских школах Гонконга и там же окончил медицинский институт, приняв перед этим христианство. Западное образование избавило его от многих предрассудков традиционного конфуцианского мировоззрения и заложило уважение к западной цивилизации. Позднее, в эмиграции, он познакомился с основными течениями общественно-политической мысли Запада, отдав дань теории буржуазного реформатора Г. Джорджа. В сфере политики Сунь Ятсен начинал как сторонник реформ,

но затем встал на путь подготовки вооруженного свержения маньчжурского режима и восстановления власти китайцев — ханьцев. В 1905 г. в эмиграции в Японии под его руководством произошло объединение всех антицинских организаций и был создан «Китайский революционный объединенный союз» (Тунмэнхуэй). В основу его программы были положены сформулированные Сунь Ятсеном «три народных принципа» (*саньминь чжуи*).

Сложные процессы протекали в сфере литературы. Китай XIX в. оставался наследником величайшей в мире поэзии, страной, где на протяжении многих веков литература почиталась превыше всего. Тем не менее в этой стране литературы, близкой и понятной простому народу, по существу, не было. Все художественные произведения, как и прежде, писались на средневековом *вэньяне*, понятном лишь узкому слою интеллигенции. Ревнители традиционной культуры свято берегли ее «чистоту». Произведения XIX в. и по содержанию, и по форме почти ничем не отличались от китайской средневековой прозы и поэзии. Этот древний изысканный стиль оставался абсолютно непонятным простолюдинам.

Поэзия XIX в. видела свое предназначение в подражании «древним», воспроизведении старых жанров, приемов, образов и идей. Поэты, как правило, демонстрировали прекрасное владение самой техникой, знание общих правил традиционного стихосложения, но это не было озарено вдохновенным поэтическим творчеством. Охранителем устоев древности и средневековья в поэзии выступала так называемая «тунчэнская школа», иначе — «поэзия сунского стиля» или «неоклассическая школа». Это ортодоксальное направление полностью игнорировало бурные события второй половины XIX в. Лидером «неоклассической школы» много лет был Цзэн Гофань, сделавший затем блестящую политическую карьеру в качестве главного усмирителя и палача народных движений 50—60-х гг. XIX в. Во второй половине столетия эта эпигонская литература стала вырождаться. В среде «неоклассиков» началось размежевание, и ряд «тунчэнцев» перешел в лагерь реформаторов.

Но были и другие поэты, такие как Хуан Цзунсянь (Хуан Гунду, 1848—1905). Собирая народные песни, он написал сборник стихов на языке, близком к разговорному. По жанру это были бытовые и лирические песни, близкие к фольклору.

Хуан Цзунсянь пошел на нарушение традиционных норм, стал пользоваться свободной рифмой и ввел научную лексику. Он видел в поэзии средство политического воздействия на жизнь. Будучи горячим патриотом, Хуан Цзунсянь клеймил иностранных агрессоров, бездарных цинских сановников, генералов. За время работы в Японии, Англии и США он сделал хорошую дипломатическую карьеру, но затем примкнул к движению реформаторов. С его разгромом поэт был арестован и умер в ссылке.

В XIX в., согласно традиции и характеру образования, все шэньши и соискатели ученой степени, как и подавляющая часть чиновничества, должны были сочинять стихи. Все политические деятели в той или иной мере были либо поэтами, либо писателями. Так, Лян Цичао был автором романа «Грядущий Китай» и пьесы «Драма о новом Риме», где нашли выражение реформаторские идеи. Талантливым поэтом был Тань Сытун. Свои последние стихи он написал в день перед казнью на стене тюремной камеры. Новые веяния все более проникали в сферу поэзии. В 1909 г. молодые антиманьчжурски настроенные поэты и литераторы создали в Сучжоу свое объединение — «Южное общество». Антиманьчжурские призывы звучали в стихах Цю Цзинь, в публицистике Чжан Тайяня и Цзоу Жуна.

С начала XIX столетия в сфере прозы изменилось соотношение различных жанров. Так, сошел со сцены «ученый роман». Сатирико-фантастический жанр переживал кризис. Продолжал свои традиции авантюрный жанр в виде «романа о благородных героях» и «судебного романа». Первый повествовал о подвигах храбрецов, боровшихся с иноземцами, местными тиранами и защищавших обиженных и обездоленных. Второй воспевал честных судей, разбиравших сложные уголовные дела и восстанавливавших справедливость. Развивался жанр любовного и эротического романа. Возникла проза о современных политических событиях, особенно об опиеторговле и о войнах с «заморскими варварами».

Кризис цинской монархии и рост антиправительственных настроений привели к появлению обличительного романа как выразителя социального протеста. Эти многочисленные популярные произведения, написанные живым разговорным языком, вскрывали злоупотребления властей, коррупцию и без-

дарность бюрократии, выражали сочувствие страданиям простых людей. Особенно знаменитым стал сатирический роман журналиста У Вояо (1867—1910) «Странные события за двадцать лет». В нем описывались пороки тогдашнего общества, быт и нравы традиционной семьи, конфликт честного человека с враждебной ему средой. Следующий роман У Вояо «Море ненависти» («Море скорби») был посвящен распаду одной богатой семьи в связи с ихэтуаньской катастрофой и падению членов этого дома на социальное «дно». В этом романе автор с еще большей силой бичевал конфуцианский домострой. Совершенно в другом ключе был написан третий роман У Вояо «Расхищение пепла», где нарисована беспощадная картина зверского обращения американских хозяев с китайскими чернорабочими.

Крупным писателем своего времени был Ли Баоцзя (1867—1906). В своем знаменитом романе «Наше чиновничество» он гневно обличал фактический сговор китайской бюрократии с иностранцами против простого народа. Протестуя против роскоши погрязших в коррупции чиновников, губящих родину и обирающих народ, Ли Баоцзя писал: «Страна приходит в упадок, а чиновники наливаются силой. Страна разоряется, а чиновник богатеет!». В «Краткой истории цивилизации» Ли Баоцзя высмеивал беспомощные потуги цинского чиновничества учиться у Запада, в романе «Живой ад» клеймил средневековые пытки, применявшиеся в китайских судах. Самым же значительным его произведением был роман «Мотивы государственных перемен», рассказывающий о ихэтуаньской катастрофе. Как и все произведения Ли Баоцзя, он был проникнут духом патриотизма и ненавистью к иностранным агрессорам.

Заметным явлением в жанре обличительного романа стало произведение Цзэн Пу «Цветы в море зла» (окончено в 1907 г.). Безжалостно разоблачая ученое сословие и императорский двор, автор оплакивал судьбу Китая, распадавшегося под ударами иностранной агрессии. Наибольшей популярностью пользовалось сатирическое произведение «Путешествие Лао Цаня» писателя Лю Э, опубликованное в 1907 г. Поскольку обличительные романы сохраняли традиционные изобразительные средства, а порой и консервативность авторских взглядов, их художественный и идейный эффект был весьма ограничен.

Поражение Китая в 40-х, 80-х и 90-х гг. XIX в. в войнах с Англией, Францией и Японией и особенно интервенция 1900—1901 гг. горечью отозвались в народных массах. Обида за унижения, понесенные от «заморских варваров», стимулировала обращение к героическому прошлому. Бессилию, бездарности и трусости цинской военщины люди противопоставляли подвиги удальцов Средневековья. Началось новое увлечение героическим жанром. Популярности последнего во многом содействовали уличные народные «рассказчики» (*шошуды*). Эти чтецы-декламаторы, мастера устного творчества, были любимцами простонародной слушательской аудитории. Последняя с особым интересом слушала отрывки из романов о благородных витязях — борцах против несправедливости, карающих разного рода подлецов — богачей и продажных чиновников, творящих произвол. Лучшим стал героический роман Ши Юйкуня «Трое храбрых, пятеро справедливых», написанный на историческую тему из эпохи Сун. Автор развил народные легенды о честном судье XI в. Бао Чжэне, которому помогают девять благородных удальцов. В 1898 г. этот роман появился в обработке Юй Юэ уже под новым названием — «Семеро храбрых, пятеро верных». Огромный успех романа породил многие «продолжения» и «дополнения» к нему. Описания подвигов борцов за справедливость, своего рода китайских Робин Гудов, снискавших любовь читателей и слушателей, пользовались широким спросом у читателей.

Дальнейшее развитие в XIX в. получил эротический роман, где описывалась жизнь обитателей и завсегдатаев «чайных домиков» либо актерская среда. Эти произведения служили своего рода протестом против конфуцианского домостроя, против традиционного уклада жизни. Любовная проза тоже стала приобретать черты обличительного жанра. Например, роман Юй Да «Сон в синем тереме» (1878—1879) был посвящен женщинам, проданным в публичные дома. Эту же линию продолжил известный прозаик и издатель собственного литературного журнала Хань Банцин. В 1894—1895 гг. он опубликовал роман «Приморские цветы», где показал горькую участь «цветочных девушек» из «чайных домиков» Шанхая. Сыграв свою положительную роль, любовный и эротический роман с начала XX в. стал мельчать и вырождаться в бульварное чтиво.

С установлением диктатуры Юань Шикая из литературных журналов и с театральной сцены ушла социальная и политическая тема. Наступило господство двух направлений в книжной продукции — «литературы черного занавеса» и школы «уток и бабочек». Первое, представленное «разоблачительными» историями, было лишено серьезного политического значения и зачастую носило бульварный характер. Второе состояло из сентиментальных любовных историй. Китайская литература вступила в фазу кризиса, и причиной тому — разочарование авторов в передовых идеалах, пессимизм, политическое перерождение. На смену обличительному роману вновь пришли любовный и авантюрный жанры. Восторжествовала так называемая «проза интриг», уводящая читателя в сферу развлекательности. То же самое произошло с морализаторской литературой, где борьба с развратом обернулась идеализацией конфуцианского домостроя. Пессимизм охватил передовые круги интеллигенции.

Большую роль в эволюции китайской культуры конца XIX — начала XX в. сыграли переводы произведений западных авторов. В этом особая заслуга принадлежала Линь Шу, который переводил на китайский язык и издавал произведения Дж. Свифта, Д. Дефо, Ч. Диккенса, В. Гюго, А. Дюма-отца и В. Ирвинга. Передовые публицисты и поэты-переводчики начали знакомить Китай с творчеством Дж. Байрона, П. Шелли, И. В. Гете и Р. Бернса, постепенно расширяя круг иностранных авторов, в том числе российских. Что же касается самих переводов, то они были далеки от совершенства, являясь скорее переложением на китайский язык иностранных произведений.

В конце XIX — начале XX в. на китайской сцене, как и много столетий назад, господствовал традиционный театр, сохранивший архаичный язык, определенный набор мелодий, условные приемы сценической игры и классический репертуар. Традиционный китайский театр, являя собой яркое, высокопрофессиональное зрелище, был крайне оторван от реальной жизни. Это было характерно для «северного театра» (*пинцзюй*), шаосинской музыкальной драмы и наиболее распространенного в Китае «столичного» музыкального театра (*цзинцзюй*). Здесь сохранилась традиционно вольная атмосфера балагана — разрешались разговоры зрителей, курение и хождение в зале.

Новым в истории китайского театра стало появление «разговорной драмы» (*хуацзюй*) европейского типа и постановок западных пьес. «Разговорная драма» зародилась в 1898—1905 гг. среди учеников миссионерских школ Шанхая и китайских студентов, учившихся в Японии. В 1907 г. в Японии было создано китайское театральное общество «Весенняя ива», поставившее «Даму с камелиями» А. Дюма-сына. Так возник «цивилизованный» или «просветительский театр» (*вэньмин си*), именуемый также «разговорной драмой». Здесь уже появились занавес и декорации, пение заменялось разговорной речью, исчез яркий старый грим, применялись световые и звуковые эффекты. Однако сохранялась традиционная манера игры, поскольку актеры не были знакомы с принципами западной сцены. В репертуаре значительное место занимала сатира на свергнутую династию Цин, а также патриотическая и любовная драма.

С падением цинской монархии наступил кратковременный подъем «разговорной драмы». В ряде крупных городов создавались театральные общества, ставившие спектакли на злобу дня, среди них — «Да здравствует республика!», «Покараем Юань Шикая!» и др. «Цивилизованный театр», созданный в Шанхае, в первые годы республики обрел своего зрителя и политический капитал, хотя художественный уровень постановок был весьма невысок.

Театр западного типа, собиравший крайне узкую аудиторию, не смог заметно потеснить традиционную для Китая музыкальную драму и ряд лет не выходил за рамки любительских кружков. С 1916 г. «разговорная драма», потеряв острое современное содержание, стала быстро сдавать свои позиции. Перейдя на чисто коммерческие рельсы и порвав с политикой, «цивилизованный театр» стал сугубо развлекательным зрелищем, рассчитанным на непритязательные вкусы состоятельной публики. Китайский традиционный зритель не принял новый театр, и он стал вырождаться в водевиль. В русле «движения за новую культуру» в 1918—1919 гг. на страницах журнала «Новая молодежь» («Синь циннянь») прошла дискуссия, в которой большинство ее участников выступили за полную «европеизацию» китайского театра, не веря в реформу старого театра как идейно отсталого и эстетически несостоятельного. Тем не менее последний оставался любимым зрелищем народа.

Кинематограф, пришедший в Китай в 1896 г., получил наименование «электрические тени» (*дяньин*). Основу кинопроката составляли прежде всего французские фильмы. Демонстрировались также американские, германские и английские ленты. В Пекине первые фильмы были показаны в 1902 г. На экранах господствовала низкосортная развлекательная коммерческая продукция иностранного производства с китайским переводом. Собственная кинематография Китая началась в 1905 г. с экранизации одного из спектаклей пекинской музыкальной драмы. В этом же году в Шанхае был открыт первый кинотеатр. Иностранные фильмы шли в сопровождении китайского оркестра и пользовались огромным успехом. По жанрам киноленты делились на детективы, военные и любовные истории — сентиментальные мелодрамы. Ко времени Первой мировой войны кино уже основательно вошло в быт горожан. В 1917 г. известная издательская фирма «Шанъу», открыв в Шанхае свою киностудию, отсняла на пленку ряд постановок, в том числе спектаклей традиционного театра. В кинозалах мужчины и женщины по старинке сидели отдельно. Строго запрещалось демонстрировать «непристойные картины». В годы Первой мировой войны, когда резко сократилось поступление в Китай иностранных кинолент, в сферу китайского кинематографа стал притекать национальный капитал. Киностудия «Шанъу», начав съемку хроникальных лент, продолжала экранизацию театральных постановок. Однако роль кинематографа тогда была крайне мала.

Необходимость модернизации и демократизации культуры стала особенно остро ощущаться передовыми людьми Китая в годы Первой мировой войны. О необходимости обновления культуры заговорила не только новая интеллигенция, но и китайская буржуазия. При этом под словом «культура» понималась вся духовная сфера: наука, религия, мораль, литература, музыка и искусство. В противовес идейному наступлению реакции узкий слой передовой интеллигенции начал «движение за новую культуру». Во главе его встала группа активных борцов, объединившаяся вокруг упомянутого выше журнала «Новая молодежь». В 1915—1917 гг. в эту группу входили Чэнь Дусю, Ху Ши, Ли Дачжао и др. Отрицая идеалы прошлого и авторитет кумиров древности и Средневековья, эти молодые люди начали решительную борьбу за обновление духовной жизни Китая.

«Движение за новую культуру», ставившее своей целью ниспровержение всей системы представлений и духовных ценностей традиционного Китая, было направлено против конфуцианства и неоконфуцианства как жестких тормозов на пути прогресса. Передовые люди того времени считали, что учение Конфуция и Чжу Си есть апологетика монархизма и деспотизма, ведущая к увековечиванию давно изжившего себя старого строя, что для поднятия культуры Китая до уровня западной цивилизации необходимо разгромить реакционную конфуцианскую идеологию.

Эти молодые энтузиасты, верившие в особую роль науки, литературы и искусства, преувеличивали роль просвещения в модернизации и демократизации Китая. Они выступали против религии и суеверий всех мастей, выдвигая лозунг «свободы личности». Ратовали за усвоение западных идеологических и этических концепций, пропагандировали европейские литературу и искусство, делая упор на просветительской миссии интеллигенции и образованной молодежи, преувеличивали реальные возможности этих передовых сил общества. Были в этой борьбе явные перегибы и крайности. Наиболее радикальные ее деятели во имя превращения Китая в передовую нацию, во имя избавления от косности конфуцианства и мистики даосизма требовали уничтожения иероглифической письменности. Параллельно шла борьба против засилия мертвого языка древности *вэньяня*, за широкое распространение *байхуа* в прессе, научной и художественной литературе.

Победа *байхуа* над *вэньянем* открыла дорогу «литературной революции», развернувшейся в 20-х гг. XX в. Началось внедрение разговорного языка в культуру. Появились призывы Ху Ши, Чэнь Дусю и Ли Дачжао отказаться от подражания древним, от лавины цитат из классиков, нарочитой вычурности и неудобочитаемости, бессодержательных рассуждений, аристократического, точнее, шэньшиского снобизма. Борцы за «новую культуру», прежде всего Чэнь Дусю и Ли Дачжао, призывали низвергнуть литературу для избранных и создать литературу для рядовых граждан. Речь шла о литературе общедоступной и отражающей действительность, социально окрашенной и гуманной.

Конец XIX — начало XX в. занимает особое место в истории китайской культуры. В этот период происходит существенная

переоценка ценностей и быстрая смена ориентиров. В активную духовную деятельность включились новые общественные слои, расширились международные культурные связи. Традиционная, в основе своей средневековая культура все еще господствовала. Однако она лишилась преобладающего влияния на умы образованного молодого поколения. Под лозунгами защиты отечества и социальной справедливости стала набирать силу демократическая культура. Все области культуры охватила волна перемен. Так было в сфере образования, литературы, живописи и театра. Появился кинематограф. Вместе с тем борьба нового со старым в каждой из этих областей происходила по-разному, если иметь в виду темпы, масштабы и характер обновления.

Начавшимся переменам противостояла гигантская и инертная массовая архаическая культура, пришедшая в XX в. из древности и Средневековья. Эта традиционная среда сдавала свои позиции лишь частично и крайне медленно. Очень узкая прослойка населения имела доступ к «новой культуре», в которой причудливо сочеталось современное и традиционное. Возможность знакомства с западной и японской цивилизацией имели лишь студенты, учившиеся за границей. Именно из этой среды вышло большинство активных борцов за «новую культуру». Им противостояла мощная реакционная сила — шэньши, конфуцианские начетчики и ревнители «чистоты национального духа», которые цеплялись за традиции ради сохранения своего политического и духовного господства, ради консервации затхлой атмосферы старой эпигонской культуры.

Эволюция китайской культуры в 20-е гг. XX в.

После падения монархии, с установлением республики и в годы Первой мировой войны необходимость демократизации и модернизации культуры стала ощущаться еще острее. Под словом «культура» понимались наука, религия, мораль, литература, музыка и искусство. Своим острием «движение за новую культуру» было направлено против конфуцианства.

Именно его борцы за новую культуру считали одним из основных тормозов на пути модернизации Китая. Передовые люди понимали, что конфуцианство являлось апологетикой деспотизма и монархизма. Попытки цепляться за учение Конфуция для них означали стремление к увековечиванию давно изжившей себя традиционности. Для развития современной науки в Китае, для поднятия культуры страны до уровня мировой цивилизации необходимо было прежде всего разгромить реакционную конфуцианскую идеологию. В противовес ей выдвигались лозунги «свободы личности». Шла борьба с религией и суевериями всех мастей.

Участники «движения за новую культуру» выступали за всестороннее приобщение Китая к современной, т. е. практически к западной, цивилизации. В качестве своей первоочередной задачи лидеры «движения за новую культуру» рассматривали усвоение западных идеологических и этических концепций литературы и искусства. Разделяя просветительские и эволюционистские представления, они преувеличивали возможности образованной молодежи и интеллигенции в деле преобразования страны. В этом движении не обходилось без крайностей. Так, некоторые его представители даже требовали уничтожения иероглифической письменности во имя избавления от конфуцианства и даосизма и превращения китайцев в «цивилизованную» нацию.

Одновременно шла борьба за широкое распространение разговорного языка в прессе, научной и художественной литературе. Кампанию за внедрение *байхуа* возглавил журнал «Синь циннянь» («Новая молодежь»). Уже в 1919 г. на *байхуа* стала выходить основная масса периодических изданий и беллетристики, а также социально-политической литературы. В 1920 г. был опубликован правительственный декрет о признании *байхуа* национальным языком. После этого на нем стало вестись преподавание в школах. Распространение живого разговорного языка повлекло за собой так называемую «литературную революцию». Последняя означала резкие изменения в китайской литературе, происшедшие со времен Первой мировой войны. Эти перемены охватили идейную направленность основной массы произведений, их тематику, выбор персонажей, художественную форму и даже внешнее оформление книг. Кроме того, в этих сдвигах отчетливо про-

явился антитрадиционный и антиимпериалистический характер новой китайской культуры.

Сама «литературная революция» началась с призывов отказаться от бессодержательных рассуждений, подражаний древним, и цитат из классиков. Литераторов призывали не избегать простонародных слов и выражений. Поначалу речь шла не столько о мыслях и эмоциях, сколько о форме их выражений. В этом сказалась ограниченность представлений либерально-буржуазной интеллигенции о задачах создания новой культуры.

В противовес этому в 1917 г. Чэнь Дусю поставил иные цели «литературной революции». По его мнению, следовало «низвергнуть вычурную заискивающую литературу для аристократов и создать простую эмоциональную литературу для рядовых граждан: ... создать свежую искреннюю литературу, изображающую действительность».

Первым и крупнейшим творцом такой литературы стал Лу Синь. Появившийся в майском номере «Синь циннянь» за 1918 г. рассказ Лу Синя «Записки сумасшедшего» ознаменовал собой рождение действительно новой литературы. Последняя стала новой не только по языку (т. е. современный *байхуа*), но и особенно по мироощущению, не принимающей старый мир с его жестокими порядками. Рассказ произвел огромное впечатление на современников. Прогрессивная критика назвала его «бомбой огромной разрушительной силы», брошенной в старый мир. Следующие рассказы Лу Синя — «Кун Ицзи», «Снадобье», «Маленькое происшествие», «Родина» — были лаконичными и емкими описаниями нищеты и суеверий. В них Лу Синь создал галерею трагических фигур старого Китая. Благодаря Лу Синю критический реализм стал основным и направляющим методом на этапе становления современной китайской литературы. Вершиной творчества Лу Синя стала повесть «Подлинная история А-Кью» (1921 г.). Ее герой — горемыка-батрак — стал аллегорией старого Китая. За плечами Лу Синя был большой жизненный и политический опыт. Писатель участвовал в патриотической деятельности китайских эмигрантов в Японии, в свержении монархии, выступал со статьями просветительского характера, пропагандировал русскую классику и романтиков других европейских стран. В публицистических статьях 1918—1919 гг. он решительно отвергал реакционное

духовное наследие и выступал за созидание новой культуры. Лу Синь обличал апологетов традиционной культуры, ревнителей «чистоты национального духа» и защитников бесчеловечных обычаев. Писатель призывал обратить свои взоры за пределы Китая, брать пример с тех, кто готов «пожертвовать всем во имя своих принципов», кто «своими телами затупляет мечи» и помогает разгореться «заре новой эры». Лу Синь приветствовал революционные события в России, хотя их подлинный исторический смысл стал ему ясен лишь позднее. Писатель сыграл заметную роль в формировании духовной атмосферы в канун «движения 4 мая».

В ходе «движения 4 мая» проблемы культуры и образования не выдвигались на первый план. Тем не менее оно резко расширило круг людей, интересующихся новыми идеями и пропагандирующими их произведениями литературы и искусства. «Движение 4 мая» вызвало в обществе, особенно среди молодежи, энтузиазм и волю к действию. Все это проявилось в сфере творческой активности. Повысился социальный престиж передовой части студенчества и профессуры, что содействовало дальнейшим шагам по модернизации системы образования. «Движение 4 мая» способствовало радикализации деятелей новой культуры. Возникнув под воздействием революционных событий в России, оно стимулировало все возраставший интерес прогрессивных слоев китайского социума к идеям социализма.

«Движение 4 мая» оказало самое непосредственное воздействие на развитие культуры и особенно литературы. Так, резко возросло число периодических изданий в Китае. В конце 1919 г. в течение нескольких месяцев количество журналов, издававшихся студентами или теми, кто им симпатизировал, увеличилось примерно на 350 названий. Их число в 1922 г. Ху Ши оценивал в 400 названий. Как правило, это были малоформатные и недолговечные издания с ограниченным кругом читателей. Предпочтение в них отдавалось общественно-политической тематике. Однако были и специальные издания по вопросам культуры, просвещения, музыки и живописи. Почти во всех журналах уделялось заметное место статьям по проблемам культуры и образования, публикациям оригинальных и переводных стихов, рассказов, пьес и публицистических эссе. Самыми солидными и влиятельными изданиями того пери-

ода были уже упомянутый журнал «Синь циннянь», «Мэйчжоу пинлунь» («Еженедельное обозрение») и «Синь щэнхо» («Новая жизнь»). Кроме того, большую роль играло «Синь чао» («Ренессанс») — литературное приложение к пекинской газете «Чэньбао». Основной контингент сотрудников всех тогдашних журналов составляли молодые авторы. Именно они создавали «перекос» в сторону культурной проблематики, что свидетельствовало об их вере в эффективность искусства как средства воспитания и пропаганды. Для них было характерно преувеличение роли просвещения в переустройстве Китая на демократических началах. В частности, предлагались организация бесплатных народных школ, обучение неграмотных, переиздание недоступных еженедельников и чтение лекций. Так, по примеру русских народников Чжэн Чжэньдо, вслед за Ли Дачжао, призывал студентов «идти на поля и заводы», поскольку надежды на будущее «связаны с крестьянами и рабочими». Тем не менее рабочие и крестьяне в тот период выступали лишь предметом сочувственного изображения в стихотворениях и рассказах. Тема народных страданий, стремление привлечь внимание образованных слоев к язвам социальной действительности проходили красной нитью через художественные разделы многих журналов периода «движения 4 мая». Здесь авторы в обнаженно-публицистической форме, в виде непосредственных «зарисовок с натуры», писали об участи рикш, нищих, подмастерьев, о тирании старших в роду. При всей верности наблюдений и жизненности поставленных вопросов авторам лишь в единичных случаях удавалось показать внутренний мир персонажей. Большинство литераторов, выступавших в 1919 г. с рассказами, стихами, публицистикой, в дальнейшем отошли от творчества, занялись общественной деятельностью, наукой и преподаванием. Оставшиеся в сфере литературы стали объединяться в группы, основанные на сходстве идейно-творческих позиций.

В январе 1921 г. было основано «Литературное общество» или «Общество изучения литературы». В числе его организаторов были Е Шэнтао, Чжэн Чжэньдо и Мао Дунь. Последний стал ведущим теоретиком общества. Рупором группы стал журнал «Сяошо юэбао» («Ежемесячник прозы»). Мао Дунь и его единомышленники ставили вопросы о роли искусства в преобразовании общества, отражении действительности в

литературе. Их творчество тяготело к сфере критического реализма. Сами они чаще употребляли термин «натурализм». На их знамени было начертано: «литература во имя жизни», «литература крови и слез угнетенных». По своей художественной манере писатели этой группы были во многом близки к Лу Синю. «Литературное общество» было первым и самым многочисленным творческим объединением.

В июле 1921 г. китайскими студентами в Японии было создано литературное объединение «Творчество». Ядро общества составили Го Можо, Тянь Хань и Юй Дафу. Поначалу они были близки романтическому направлению. В их программных заявлениях был очень силен налет романтизма. Призывы к поискам «полноты и красоты», к «свободе самовыражения», рассуждения о «силе творческого духа» были направлены против бескрылого эпигонства и против духа торгашества. Борясь с «ядовитым драконом капитализма», они писали о «социальной силе искусства». Так, Го Можо славил очистительный огонь революции, говорил о душевной неустойчивости интеллигента в пору безвременья. Произведения Юй Дафу отличались глубиной психологического анализа, беспощадной откровенностью и в то же время пристрастием к изображению болезненных состояний души.

В начале 20-х гг. появилась новая и по темам, и по формам выражения поэзия. Последняя поднималась на волне социального кризиса. В новых стихах зазвучала тема социального неравенства. Поэты писали не только о мрачных сторонах капиталистического города, о стремлении вырваться из «затхлой атмосферы», но и о любви и утверждении достоинства женщины. Отвергнув нормы классического китайского стихосложения, большинство поэтов обратились к свободному стиху. Однако сохранился и «регулярный стих». Последний стал сочетать элементы классического китайского и европейского стихосложения. В новой поэзии все более усиливалась демократическая струя. В стихах молодых талантливых поэтов мотивы патриотизма, неприятия тогдашней действительности сочетались в разной степени с настроениями пессимизма и отчаяния.

Стала зарождаться «разговорная драма» на *байхуа*. Ее ранние пьесы были технически еще незрелыми. Тем не менее они привлекали своей романтической взволнованностью. Драматурги новой волны стремились поднять большие моральные

проблемы, протестовали против войн, выражали антиимпериалистические настроения, на материале исторических пьес затрагивали злободневные темы.

Новая литература Китая начала вхождение в среду общемирового творчества. Началась полоса переводов и популяризации иностранной литературы. Последнее было характерно для деятельности почти всех видных писателей, поэтов и литературных групп. Среди переводов значительную долю составляли произведения русских, а к концу рассматриваемого периода — советских писателей. Особенно велик вклад в дело популяризации русской культуры Лу Синя, Гэн Цзичжи и Цюй Цюбо. Так, Цюй Цюбо вместе с Цзян Гуанцы написали одну из первых в Китае «Историю русской литературы». При всех ее дефектах эта работа имела большое значение для развития китайской литературы. Новая китайская литература стала результатом победы молодой литературы на *байхуа*. Пронизанная идеями национального и социального обновления, она стала теснить старую эпигонскую культуру, хотя во многом непривычная форма новых произведений ограничивала их аудиторию.

Между тем в сфере театрального искусства и драматургии попытки модернизации потерпели фиаско. На бесчисленных театральных подмостках страны к началу 20-х гг. по-прежнему господствовал традиционный театр в его различных жанровых и локальных вариантах с почти неизменным репертуаром. Правда, отдельные выдающиеся актеры, например Мэй Ланьфан и Чжоу Синьфан, а также целые труппы в течение некоторого времени ставили «новые пьесы в современных костюмах». Это были попытки отобразить в пекинской музыкальной драме (*цзинцзюй*) злободневную тематику, не меняя основ классической театральной системы. Это был синтез современного и традиционного: канонизированные условные приемы сценической игры, архаизированный язык и строго определенный набор мелодий. Данный синтез не имел успеха у зрителей. Его инициаторы в большинстве своем вернулись к традиционному репертуару. В итоге наиболее распространенный в масштабах всей страны столичный музыкальный театр представлял собой практически старый вид искусства. В той же мере это было характерно и для театра (*пинцзюй* на севере Китая, и для шаосинской музыкальной драмы на Юго-Востоке).

Между тем в Шанхае и в ряде крупных городов имел свою аудиторию и «цивилизованный театр». Здесь во многом традиционная манера игры сочеталась с заимствованными из европейского театра техническими нововведениями — объемными декорациями, световыми и шумовыми эффектами. Постепенно «цивилизованный театр» растерял политический капитал, приобретенный им в первые годы после падения монархии и превратился в театр коммерческий, рассчитанный на непритязательные вкусы состоятельной, но не слишком образованный части публики. На его сцене преобладали поверхностные, подчас фривольные пьесы, сопровождаемые модными песенками и сценическими трюками.

К этому времени уже появившаяся с конца XIX в. «разговорная драма» переживала кризис. Тем не менее в 1920 г. в Шанхае была поставлена первая европейская социальная драма «Профессия госпожи Уоррен» Б. Шоу. Спектакль вызвал большой интерес у прогрессивной интеллигенции. Возникшее весной 1921 г. общество «Народный театр» предложило создавать новые труппы из любителей, преимущественно учащейся молодежи. Это общество выступало против механического копирования иностранных образцов, нацеливая на создание театра, доступного массам, связанного с прогрессивными идеями века. Деятельность общества сыграла немалую роль в развитии движения за новый театр, в частности в создании театральных кружков в учебных заведениях. Активную деятельность в области нового театра развернул близкий по взглядам к Ху Ши бывший актер «цивилизованной драмы» Чэнь Дабэй. Ему удалось создать в Пекине театральное училище, а также театральное общество «Новый Китай». Чэнь Дабэй учредил смешанные, т. е. мужские и женские, труппы, запретил разрешавшиеся традицией разговоры, курение и хождение в зале. Тем не менее его постановки больше походили на «цивилизованную», нежели на европейскую драму. В 1925 г. при Профессиональном художественном училище в Пекине был открыт театральный факультет. Постепенно сложился и отечественный репертуар для «разговорной драмы».

В начале XX в. начинает развиваться кинопрокат. Его основу на первых порах составляли иностранные фильмы. В массе своей это была низкосортная, коммерческая продукция. После Первой мировой войны началось постепенное

превращение кино в индустрию. В 1917 г. крупное шанхайское издательство «Шанъу» создает у себя киносъемочный отдел и начинает съемку хроникальных и театральных фильмов. В 1921 г. был снят первый китайский полнометражный художественный фильм «Янь Жуйшэн». Через год в Шанхае была образована одна из ведущих компаний китайского кино — «Минсин». Последняя начала свою деятельность с открытия специальной киношколы. В ней преподавались основы режиссуры, актерского мастерства, техники съемки, обработки пленки, грима, общие знания по киноискусству и театру. В 1923 г. компания выпустила фильм в национальном стиле, в традиционных костюмах, декорациях и сюжетном построении. В 20-е гг. у кинематографистов большой популярностью пользовались средневековые классические романы. Из них выбирали рельефные сцены, эпизоды, порой превращая их в подобие «вестернов».

В кинематографе 20-х годов появились обработки произведений европейских писателей. Так, «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, породила несколько вариантов на экране, выраженных в стиле мелодрамы. Здесь, равно как и в пьесе «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда, действие было перенесено на китайскую почву. Уровень фильмов в 20-е гг. был невысоким и не удовлетворял наиболее требовательных кинематографистов. В 1926 г. возникло Южное кинотеатральное общество, пытавшееся выпускать фильмы на революционную тематику. В противовес этому возникшая в 1925 г. одна из крупнейших кинокомпаний — «Тяньи» — выступала против «европеизации» китайского кино. Утверждая старую мораль и старую этику, компания уходила от волнующих социальных тем, создавая на национальном материале некое подобие голливудских «вестернов».

Изобразительное искусство Китая начала XX в. оставалось в целом искусством традиционного типа и переживало период застоя и упадка. Так, в архитектуре, преимущественно в культовых и парковых сооружениях, повторялись старые, сложившиеся еще в Средневековье формы, перегруженные обилием ярко раскрашенных орнаментальных деталей. Скульптура существовала практически только как составная часть культового искусства. В живописи получило распространение подражание выдающимся мастерам прошлого, следова-

ние традиционным схемам и канонам. Искусство отходило все дальше от реальной жизни. При всем том гравюра и народный лубок были теснее связаны с действительностью. В лубке стали встречаться сценки из повседневной жизни. При всей его демократичности декоративность лубка, его прикладной характер, фольклорность образов и художественных приемов не позволяли ему отразить реальные жизненные явления с достаточной глубиной и правдивостью.

Падение монархии и дальнейшие события создали условия для возникновения и развития движения за обновление искусства, его общественную значимость, способность адекватно отражать живую действительность. В первые годы республики началось создание художественных школ нового типа. Особое расширение их сети наступило после «движения 4 мая». Эти школы определяли не только характер перемен, происходивших в изобразительном искусстве, но и во многом основные направления его дальнейшего развития. Целый ряд художественных учебных заведений в те же годы создается в Пекине, Шанхае и других крупных городах. В Китае не было собраний произведений западной живописи, изучая которые китайские художники могли бы овладевать принципами европейского искусства. Поэтому большое значение имели репродукции работ известных мастеров, публиковавшиеся в специальных художественных, литературно-художественных и общественно-политических журналах. Для дальнейшего развития искусства огромное значение имело то, что Сюй Бэйхун и многие другие молодые художники в 20-е гг. получили возможность отправиться на учебу в Европу, главным образом во Францию, где смогли изучать шедевры западного искусства по оригиналам.

В первой четверти XX в. было характерно сосуществование самых различных художественных направлений и стилей. Первое место среди художников занимали мастера, работавшие в традиционной национальной технике. Ими создавались картины черной тушью и водяными красками на шелке или бумаге. Большинство из них придерживалось старых, привычных жанров, сюжетов и приемов живописи. Лишь некоторые из мастеров под влиянием происходивших в обществе перемен пытались обогатить национальные традиции опытом европейского искусства. Среди художников, продолжав-

ших китайские традиции живописи, особое место занимает Ци Байши, значительно раздвинувший рамки традиционного жанра, хотя современная жизнь во всей ее полноте так и не вошла в его произведения.

Большим влиянием в 20-е гг. пользовалась художественная школа «Линнань хуапай». Ее приверженцы сознательно поставили перед собой задачу обогатить национальную живопись приемами европейского искусства. Это направление получило название «синь гохуа» («новая гохуа»). Идеи «Линнань хуапай» вдохновляли на поиски синтеза китайского и западного искусства тех художников, которые пошли значительно дальше основателей школы, благодаря тому что разделяли передовые, демократические взгляды. К таким художникам относились Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и Пан Сюньцинь. Наиболее чутким к велениям эпохи видом изобразительного искусства оказалась графика. С 1918 г. в Шанхае начинает издаваться специальный сатирический журнал «Шанхай маньхуа» («Шанхайская карикатура»), в котором помещались карикатуры, разоблачавшие преступления западных агрессоров, сатирические и юмористические рисунки на бытовые темы. В целом искусство в Китае после падения монархии сделало первые шаги к новой тематике, новой образности, к тому, чтобы активизировать свою роль в жизни общества.

Развитие капитализма в Китае и рост национальной буржуазии после Первой мировой войны создали необходимые предпосылки для более быстрого развития китайской школы по буржуазному пути. Новый толчок борьбе за демократизацию образования дало «движение 4 мая». Большую роль здесь сыграл правительственный декрет 1920 г. признании *байхуа* национальным языком. После этого преподавание в школе также начало вестись на разговорном языке, что значительно облегчило процесс обучения. Реформа школы коснулась и содержания обучения. Из школьного курса была исключена конфуцианская этика. В программах по литературе заняли свое место произведения на *байхуа*. После «движения 4 мая» было юридически закреплено за женщинами с 1920 г. право на поступление в высшие учебные заведения.

Признание *байхуа* национальным языком породило новые надежды на ликвидацию неграмотности. В начале 20-х гг. в Китае, по приблизительным подсчетам, было 320 млн негра-

мотных. Из них свыше 70 млн составляли дети школьного возраста. Либерально настроенная интеллигенция развернула по всей стране кампанию за обучение грамоте. Во главе движения встали такие ее видные представители, как Ху Ши, крупнейший педагог Тао Синчжи и ректоры нескольких университетов. В течение десятилетия планировалось ликвидировать неграмотность прежде всего среди 100 млн подростков и молодежи в возрасте от 12 до 22 лет. В 1921 г. был составлен и отпечатан дешевый «Народный учебник из тысячи иероглифов». Для желающих обучиться грамоте организовывались классы, кружки и пункты для консультаций. Обучение было рассчитано на четыре месяца классных занятий по часу в день. Желающие учиться дальше могли продолжить учебу еще в течение четырех месяцев. Движение, начавшись в крупных городах, распространилось на ряд провинций. Тяга народа к знаниям была огромна. В 1923 г. на гребне движения была создана Китайская национальная ассоциация движения за всеобщую грамотность. Это движение явилось первой попыткой начать поход за грамотность в общенациональном масштабе, однако тогда добиться впечатляющих результатов не удалось.

Первые китайские марксисты, и среди них Ли Дачжао, создавали вечерние школы для рабочих и их детей. Коммунисты стали самыми активными борцами за право трудящихся на образование. По их инициативе в ряде городов и деревень были открыты начальные школы для рабочих и крестьян, а в Шанхае в 1923 г. — первый в Китае университет по подготовке революционных кадров. Много сил в пропаганду педагогики и просвещение народа вложил видный деятель компартии, публицист и литературовед Цюй Цюбо. Одно время он работал деканом факультета общественных наук Шанхайского университета.

Прагматическая педагогика, под лозунгами массовости школы и демократизации образования готовящая практических работников, вполне удовлетворяла требованиям молодой китайской буржуазии. В Китай были приглашены крупнейшие американские педагоги. Среди них был Д. Дьюи. С 1919 по 1921 г. он читал лекции в Пекинском университете и работал в Пекинском научно-исследовательском педагогическом центре, выступал с лекциями по стране. Работы Д. Дьюи переводились на китайский язык и широко издавались. Педа-

гогика прагматизма была шагом вперед по сравнению со старой китайской системой обучения. Под ее влиянием впервые в Китае было обращено внимание на личность ребенка, его внутренний мир. Прагматическая педагогика укрепила в Китае тенденцию к узкопрактическому образованию. Об этом свидетельствовало открытие с 1919 г. Национального общества по практическому обучению, которое предложило программу изучения основ земледелия, коммерции, а также ремесел в начальных школах. В Китае в 20-х гг. возник ряд педагогических течений, представители которых заимствовали ту или иную сторону педагогики практицизма и на ее основе строили собственные теории. Среди них выделялись три: «демократического образования», «живого воспитания» и «жизненного воспитания».

В противовес прогрессу в сфере образования выступали различные течения реакционного характера. Последние боролись за сохранение и развитие старой традиционной системы образования. Особую роль здесь играл Лян Щумин с его теорией «культурного строительства». Согласно этой теории, традиционная культура, созданная людьми умственного труда, не эволюционирует в своем развитии, а является вечной, т. е. носит внеисторический, неизменный характер.

Деятели просвещения в Китае под влиянием «движения 4 мая» обратились к выработке проектов программ для сельских школ. Это оказало влияние на принятую в 1922 г. правительством Китая новую систему образования. Построенная по американскому образцу, с некоторыми изменениями она просуществовала вплоть до 1949 г. В рамках этой системы местным органам власти предоставлялось право решать вопросы школьного образования. В соответствии с конкретными условиями сельской местности они могли открывать школы разных типов и самим составлять программы. Данной системой устанавливался 12-летний срок обучения. Начальной школе предшествовал детский сад (для детей в возрасте 4—5 лет). Как начальная, так и средняя школы были двухступенчатыми. В начальной школе обучались четыре и два года, в средней — три и три года. Задачей начальной и первой ступени средней школы было дать общее образование. Однако уже в младшей средней школе разрешалось вводить преподавание специальных дисциплин в зависимости от местных условий. В старшей

средней школе предусматривалась ранняя специализация. Разрешалось создание отделений — академического, промышленного, сельскохозяйственного, коммерческого, домоводческого и педагогического. На базе младшей средней школы создавались профессиональные учебные заведения с разным сроком обучения. Тем не менее они не давали права на поступление в высшие учебные заведения. Такая преграда закрывала доступ к высшему образованию выходцам из неимущих слоев населения, тем более что образование оставалось платным. На содержании программы школ сказалось американское влияние. В нее были включены почти те же дисциплины, что входили в курс обучения в школах США.

В начальных школах обучалось около 11% детей школьного возраста. Средние учебные заведения финансировались из провинциальных фондов, а начальные — из бюджета уездных или местных властей. Основным источником, из которого черпались фонды для школ в провинциях и уездах, являлись налоги, особенно на землю. Во многих провинциях средств на развитие образования всегда не хватало. Зарплата учителей даже в городах была вдвое ниже прожиточного минимума.

Накануне падения монархии в стране существовало три университета, 25 колледжей, 9 высших педучилищ и 13 высших технических школ. Высшая школа Китая функционировала при отсутствии подготовленного контингента абитуриентов. Средняя школа была не в состоянии обеспечить необходимый уровень знаний для всех своих выпускников. Вплоть до 1927 г. проблема будущих студентов оставалась нерешенной. Подготовительные отделения были разнотипными, программы экзаменов менялись в зависимости от местных условий.

В Китае одновременно существовало два типа высших учебных заведений — университеты и колледжи. Разница между ними была весьма неясной. Фактический срок обучения в университетах вместе с подготовительными курсами равнялся пяти-шести годам. Большинство колледжей или учебных заведений, именуемых официально университетами, по своей сути равнялись средним специальным учебным заведениям. Из 80 вузов, существовавших в Китае к 1927 г. (за исключением миссионерских), только их четвертая часть на самом деле могла быть названа высшим учебным заведением в полном смысле этого слова. Общий уровень преподавания был весьма низким.

Реакционные милитаристские правительства систематически преследовали прогрессивную часть профессуры и студенчества. Студенческие забастовки и демонстрации под антиимпериалистическими и демократическими лозунгами — составная часть политической истории Китая 20-х гг. Полицейский произвол привел к тому, что в 1925—1927 гг. часть профессоров пекинских вузов покинула их и уехала на Юг страны. Начавшийся в 1925 г. революционный подъем сказался на положении в учебных заведениях. Учащиеся и прогрессивно настроенные преподаватели во многих случаях шли в первых рядах борьбы. Резко увеличивается количество публикаций, пропагандирующих революционную культуру. Ряд видных писателей включился в практическую революционную работу. Так, Го Можо заведовал отделом пропаганды Национально-революционной армии. Мао Дунь был главным редактором «Миньго жибао» — органа Уханьского правительства. Немалое число писателей и художников откликалось на зов революции. Многие писали проникнутые боевым духом рассказы, стихи и памфлеты, рисовали политические плакаты и карикатуры, ставили антиимпериалистические пьесы. Драматические события лета 1927 г., временное торжество реакции, сопровождавшееся массовым террором, сказались и на работниках культуры. Целый ряд видных деятелей искусства вынуждены были эмигрировать, другие подверглись репрессиям. Были закрыты многие печатные органы и запрещены просветительские организации. Однако затем начался новый подъем борьбы за прогрессивную культуру в Китае.

При всей сложности и противоречивости период после Первой мировой войны стал временем быстрой и радикальной смены ориентиров, переоценки ценностей, вовлечения в активную духовную деятельность новых общественных слоев. В это время традиционная, в основе своей все еще средневековая, культура лишилась преобладающего влияния на умы образованного молодого поколения. В противовес ей стала набирать силу культура демократическая, тесно связанная с борьбой китайского народа за социальное освобождение, против империалистического гнета. Волна перемен охватила многие сферы культуры, в первую очередь литературу и школу.

Вместе с тем культурное обновление происходило преимущественно в приморских районах. Глубинные районы Китая

оставались мало затронутыми модернизацией в системе образования. 80—90% взрослого населения страны не знали грамоты. На всей ее огромной территории было лишь несколько десятков высших и средних специальных учебных заведений. К тому же в них недоставало оборудования и квалифицированных преподавателей. Полноценную подготовку в большинстве отраслей знания получали лишь студенты, учившиеся за границей. Именно эта молодежь имела действенную возможность знакомства с мировой цивилизацией. Большинство активнейших борцов за новую культуру учились в других странах — главным образом в Японии. Даже те «гибридные», осовременные лишь частично формы литературы и искусства, о которых говорилось выше, были доступны очень узкой прослойке населения. Остальное население, особенно в деревнях, оставалось во власти традиционной культуры. В ней наряду с подлинными, но созданными в другие исторические эпохи ценностями содержалось и много явно отрицательных моментов: китаецентристские представления, суеверия, архаичные эстетические и этнические концепции.

«Нанкинское десятилетие» в трансформации духовной жизни Китая

Десятилетие 1927—1937 гг., именуемое «нанкинским», внешне казалось периодом политического объединения Китая со столицей в Нанкине. Формально в стране царил Гоминьдан и его лидер — генералиссимус Чан Кайши. Фактически же с конца 20-х — начала 30-х гг. Китай разделился на районы, управляемые Гоминьданом и нанкинским правительством, районы подчиненных Гоминьдану милитаристов, советские районы и оккупированное японцами Маньчжоу-го. В каждой из этих четырех частей страны сложилась своя особая обстановка. Так, в Маньчжоу-го жестоко подавлялась китайская прогрессивная культура. При этом средства массовой информации и школа насаждали дух преклонения перед всем японским. Здесь воспевалось «славное», т. е. императорское, прошлое маньчжурского этноса. Значительная часть китайской интеллигенции покинула Северо-Восток. Оставшиеся же либо

обслуживали пропагандистские нужды японцев и их марионеток, либо создавали чисто развлекательные произведения, как правило, низкого пошива. То же самое следует сказать о состоянии образования на отторгнутой японцами от Китая территории Маньчжоу-го. В 1933 г. там насчитывалось 799 учебных заведений. Из них лишь 216 были средними, 8 высшими. Действовало 131 педагогическое и профессиональное училище. В Маньчжоу-го система образования носила типично колониальный характер. Японцы нуждались в элементарно грамотных людях для работы в современных отраслях промышленности и низших звеньях административного аппарата. Как правило, захватчики не допускали представителей местного населения на высшие и инженерные должности. Японский язык был введен в качестве обязательного предмета. Особое значение придавалось преподаванию курсов внутренней и внешней политики Маньчжоу-го.

В советских районах — главным образом в Центральном советском районе — образование велось в труднейших условиях. Народными властями были предприняты меры по распространению грамотности, по приобщению населения, в основном крестьян, к начаткам современной культуры. В литературе и искусстве главное внимание уделялось созданию произведений небольших форм, насыщенных политическим содержанием. Причем использовались как традиционные, фольклорные, так и современные, в первую очередь агитационные, жанры. Это были массовые песни, плакаты и короткие сценки. Под руководством Цюй Цюбо (наркома просвещения Центрального советского района в 1934 г.) разрабатывались перспективные планы развития культуры и образования. Однако они не были осуществлены вследствие оставления района китайской Красной армией.

Установив свою власть, как реальную, так и номинальную, Гоминьдан повел решительное наступление на коммунистов и передовую часть интеллигенции. Под видом «чистки партии» начались репрессии против левого крыла творческой молодежи. В своем стремлении подавить левое движение в культуре гоминьдановские власти все более ужесточали цензурные правила, совершали налеты на прогрессивные киностудии и книжные магазины. Объединение левых писателей «Творчество» в 1929 г. было запрещено гоминьдановскими властями.

Один за другим закрывались издававшиеся созданной в 1930 г. Левой лигой китайских писателей журналы «Мэнъя», «Бэй доу», «Шицзы цзетоу». Только за один 1931 г. было запрещено 228 книг и журналов. Левых деятелей культуры арестовывали и уничтожали физически. В Китае и за его пределами широкий резонанс вызвала казнь писателей-коммунистов Жоу Ши, Ху Епинь и Инь Фу в феврале 1931 г. Реакция всеми силами пыталась остановить поступательное движение новой культуры. Победа Гоминьдана в ходе борьбы 1925—1927 гг. замедлила на какое-то время процесс обновления культуры. Сказались реакционный террор, вынужденная эмиграция части прогрессивных деятелей культуры, настроения растерянности и уныния, охватившие часть их.

В этих условиях сложилось литературное и политическое направление «националистов». Гоминьдан всячески поддерживал эту группу фашиствующих литераторов-«националистов». Их возглавляли Чжу Инпэн, Ван Пинлин и др. В 1930 г. группа опубликовала «Манифест движения за китайскую националистическую литературу». «Националисты» стали издавать журналы «Цяньфэн» и «Вэньи юэкань». На их страницах они обрушивались на пролетарскую литературу, которая, по их мнению, «разобщает фронт национальной революции» и «запирает литературу в клетку одного класса». «Националисты» заявляли, что «высшая миссия литературы — развить дух нации, к которой она принадлежит», и, соответственно «высший принцип литературы — национализм». В условиях ужесточения диктатуры Гоминьдана они выступали под этим флагом борьбы с левым крылом писателей. В период конфликта на КВЖД они провозгласили идею повторения похода Чингисхана на запад. На сей раз китайцев призывали сражаться под водительством «лидеров желтой расы» — японских самураев. Захват японцами Маньчжурии «националисты» расценили как первый этап такого похода. Когда с 1937 г. началось японское завоевание Китая «националисты» пытались перестроиться. Теперь они призывали повернуть китайские армии против агрессоров. Тем не менее подлинная антинациональная природа этой группы уже была ясна.

Крупным явлением в эволюции духовной жизни Китая стало литературное общество «Новолуние». Последнее было создано в 1928 г. группой литераторов либерально-буржуазного

толка. Их лидерами были Ху Ши, Лян Шицю и Сюй Чжимо. «Новолуние» выступало с программой, утверждавшей идеалы «чистого», внеклассового искусства. Это течение третировало сторонников пролетарской литературы как «группу мелких торгашей». Так, Лян Шицю в своих статьях проводил мысль, будто революцию делают одни герои, а литературу — другие, т. е. избранные. Поэтому «литература предназначена не для большинства». В принципе это литературное направление поддерживало Гоминьдан и призывало «защищать капитал», который является «основой цивилизации». Лидеры «Новолуния» были противниками «пролетарской литературы» и проповедовали теорию надклассовости культуры. Они считали, что в классовом обществе литератор должен считать себя выше класса, к которому он принадлежит. Для них была близка теория литературы, отстаивающая «общечеловечность» и «надклассовость». Лу Синь в серии блестящих статей 1929—1930 гг. вскрыл социальные корни ненависти «Новолуния» к пролетарской литературе и разбил их «внеклассовый подход».

В противовес левому крылу писателей, «националистов» и группе «Новолуние» выступала так называемая «третья сила». Группа авторов журнала «Вэньхуа пинлунь» во главе с Ху Цююанем и Су Вэнем (Ду Хэн) выступала в конце 1931 г. с враждебных прогрессивной культуре позиций. Эти литераторы именовали себя «свободными людьми» или «третьими» (т. е. непролетарскими и небуржуазными) писателями. Они выступали глашатаями «гуманистической», подлинно «национальной» литературы. Последняя, по их мнению, могла развиваться лишь в условиях «классового мира». Поругивая «националистическую» литературу, острие своей борьбы они направляли против «литературы пролетарской». Используя порой марксистскую терминологию, они демонстрировали «независимость» своих суждений. При всем том «третьи» обвиняли левых писателей и критиков в «привнесении политики в литературу»; по их мнению, политизация мешала создавать «бессмертные произведения». Объявляя народное творчество «неполноценным искусством», они старались опорочить идею служения литературы трудящимся массам. Утверждая, что истинное искусство может развиваться лишь стихийно, они стремились организационно разоружить левое крыло творческой интеллигенции. Истинный смысл «внеклассовой» и «апо-

литичной» позиции этих «стопроцентных буржуазных либералов» фактически клонился к защите интересов правящей верхушки. «Третья сила» пыталась лишить борющийся народ такого оружия, как литература, отражающая его протест и его чаяния. Левые писатели противопоставляли высокомерным рассуждениям «третьих» свою веру в творческий потенциал масс.

Заметным явлением той поры была теория «развлекательной литературы». Ее развивал буржуазный писатель Линь Юйтан — издатель журналов «Луньюй» и «Жэньцзянь». В условиях острой политической и социальной борьбы Линь Юйтан ратовал за безыдейное, уводящее от жизненных проблем искусство.

Наряду со всеми перечисленными выше направлениями в области литературы стало складываться новое течение. Был выдвинут лозунг создания революционной, или пролетарской, литературы. Начало этому положили опубликованные почти одновременно в феврале 1928 г. две статьи. Первая принадлежала теоретику общества «Творчество» Чэн Фанъу. Вторая была написана одним из руководителей вновь основанной литературной группы «Солнце» Цзян Гуанцы. Чэн Фанъу рассматривал литературу как орудие классовой борьбы. Поскольку литература должна быть простой и доступной и служить политике и революции, а писателям необходимо овладеть пролетарским мировоззрением. Цзян Гуанцы считал необходимым ориентироваться прежде всего на массы. По его мнению, главная цель прогрессивных писателей — обличение злодеяний старого общества. Долг писателя не только знать современную жизнь, но и указывать пути перестройки общества. Оказавшись в плену вульгарно-социологических взглядов, участники «Творчества» и «Солнца» упрощенно понимали соотношение искусства и экономического базиса. Для них была характерна резкая критика виднейших представителей реалистического направления в китайской литературе тех лет — Лу Синя и Мао Дуня. Некоторые участники «Творчества» и «Солнца» назвали Лу Синя «докапиталистическим феодальным последышем», «верным соглядатаем буржуазии», якобы «активно выступавшим против идеологической борьбы пролетариата». Лу Синь и Мао Дунь подвергли резкой критике выводы оппонентов, их вульгарно-социологический подход к

общественным явлениям, их претензии на роль единственных представителей революционной литературы. Лу Синь считал, что «пролетарская литература», за которую ратовало общество «Творчество», — «конечно, одна лишь вывеска». Против «горячности» своих оппонентов, их приверженности к схемам и лозунгам выступал и Мао Дунь, отстаивая право и обязанность художника быть верным правде жизни. При всем том литературная дискуссия 1928—1929 гг. принесла несомненную пользу. Благодаря ей участники «Творчества» и «Солнца» вышли на верный путь служения народу. Большое место в рамках дискуссии заняла борьба против идейных и эстетических позиций общества «Новолуние». По сути это была борьба по широкому кругу проблем культуры, идеологии и политики. Спор шел между выразителями интересов буржуазии как ультранационалистической, так и либеральной, с одной стороны, и революционной интеллигенции — с другой.

В ходе таких дискуссий создавались условия для организационного оформления левого крыла в литературе и искусстве Китая. 2 марта 1930 г. на нелегальном собрании в Шанхае было провозглашено создание Левой лиги китайских писателей. В ее состав наряду с талантливыми представителями литературной молодежи вошли выдающиеся писатели — Лу Синь, Мао Дунь и Юй Дафу. Основными пунктами были программы Лиги: «добиться освобождения поднимающегося класса, выступать против любого гнета... воспринимать опыт иностранной поднимающейся литературы... утверждать марксистскую теорию литературы и критики, создавать произведения литературы поднимающегося класса».

На учредительном собрании Лиги Лу Синь говорил о необходимости воспитания «множества новых бойцов», о важности расширения и укрепления «единого фронта деятелей культуры». За созданием Левой лиги китайских писателей последовало возникновение аналогичных организаций работников театра и изобразительного искусства. Все это знаменовало начало качественно нового этапа в развитии прогрессивной культуры Китая. Вместо разъединенных, подчас конфликтовавших между собой групп создавались сравнительно многочисленные организации с общей платформой и общими печатными изданиями. При этом марксистская эстетика открыто провозглашалась теоретической основой развития

новой литературы и искусства. Освоение опыта революционной культуры других стран (речь шла в первую очередь об СССР) объявлялось одной из первоочередных задач. До переезда центральных органов компартии в советские районы и последовавшие затем уничтожения чанкайшистами парткома пров. Цзянсу деятельность Лиги направлялась партийными группами компартии. В деятельности Лиги были и ошибки. Главными из них были элементы сектантства, увлечение чисто политическими формами борьбы и упрощенный подход к некоторым проблемам. Однако идейное и творческое устремление участников Лиги, пример их самоотверженной борьбы оказали благотворное воздействие на развитие прогрессивной культуры в Китае. К середине 30-х годов, благодаря усилиям Цюй Цюбо, Лу Синя и других передовых литераторов в Китае становятся известными основные марксистские работы по вопросам эстетики. Читающая публика знакомится с работами зарубежных, особенно японских, литературоведов-марксистов. Китайская марксистская критика постепенно преодолевает типичные для того периода заблуждения вульгарно-социологизаторского толка.

В 30-е гг. нарастала военная угроза со стороны Японии. Деятели культуры Китая все больше ощущали необходимость объединения сил для отпора врагу. Здесь прозвучал призыв Коминтерна о создании единого фронта борьбы против фашизма и войны. В этих условиях Лига левых китайских писателей весной 1936 г. объявила о самороспуске. Тем самым облегчалось создание более широкой организации патриотически настроенных литераторов. Сплочению работников китайской культуры помешала принявшая острый характер дискуссия сторонников двух лозунгов, один из которых призывал к созданию «литературы национальной обороны». Его поддерживали Го Можо и Чжоу Ян. Другой лозунг предлагал создавать «массовую литературу национально-революционной войны». Его сторонниками были Лу Синь и Мао Дунь. Спорящие стороны пришли к выводу о возможности одновременного существования обоих лозунгов.

В октябре 1936 г. был составлен «Манифест о сплочении всех литературных кругов для отпора внешнему врагу и о свободе слова». Он положил начало консолидации всех здоровых сил китайской культуры для борьбы с надвигавшейся японской

агрессией. Тогда же в октябре 1936 г. состоялись похороны Лу Синя. Последние превратились в мощную манифестацию, которая свидетельствовала о возросшем авторитете китайской революционной культуры, знаменосцем которой был Лу Синь. Его кончина активизировала борьбу широкой общественности за ликвидацию препон на пути развития подлинно патриотической освободительной литературы и искусства в Китае.

Лу Синь был крупнейшей фигурой на литературной арене Китая. В 30-е гг. его основным оружием стала публицистика. Именно тогда были опубликованы десять сборников его статей, фельетонов и политических заметок, ставшие подлинной энциклопедией тогдашней общественной жизни страны. К этому периоду относится лишь одно художественное произведение Лу Синя — «Старые легенды в новой редакции» (1936 г.). Его сюжеты взяты из народных преданий и книг древних философов. В последние годы жизни Лу Синь много времени уделял переводам и редактированию произведений советских писателей. При всем том он с восхищением относился к творчеству М. Горького. Лу Синя нередко сопоставляют с Горьким по степени и характеру влияния на становление новой литературы в своей стране.

Другим ведущим представителем Лиги был Мао Дунь. В своей трилогии «Затмение» (1928 г.) писатель проследил эволюцию настроений части молодой интеллигенции, пришедшей было в революцию. В романе «Радуга» (1930 г.), «Деревенской трилогии», повести «Лавка Линя» и особенно в романе «Перед рассветом» (1933 г.) Мао Дунь создал широкую и впечатляющую картину жизни тогдашнего Китая. Здесь показаны борьба между национальной и компрадорской буржуазией, волнения разоряемых крестьян, обнищание торговцев, идейное размежевание в среде студенческой молодежи. Впервые в китайской литературе Мао Дунь развернул панораму рабочего движения в Шанхае. Для большинства молодых участников Лиги было характерно тяготение к острым социальным конфликтам. Особенно ярко они запечатлели охваченную решимостью отчаяния крестьянскую стихию. Среди этих работ выделялись рассказы Чжан Тяньи, повесть Дин Лин «Наводнение» (1931 г.) и сборник рассказов Е Цзы «Урожай» (1934 г.).

Тема «интеллигенция и революция» волновала многих левых писателей. Ей посвящены, в частности, «Луна среди

туч» Цзян Гуанцы (1930 г.) и «Шанхай весной 1930 г.» Дин Лин. Среди них выделялось художественно наиболее сильное «Ни Хуаньчжи» Е Шэнтао (1929 г.). Все эти произведения в совокупности прокладывали путь к появлению в Китае литературы современного реализма.

В среде писателей радикально-демократического направления одним из виднейших был Ба Цзинь, выступивший впервые в 1929 г. с повестью «Гибель». За ней последовал целый ряд произведений на различные темы, в том числе «Трилогия любви». Особое признание читателей получил его роман «Семья» (1931 г.), впоследствии получивший свое продолжение в романах «Весна» и «Осень». В этом во многом автобиографическом произведении речь идет о крушении патриархальной домостроевской семьи и о стремлении молодежи к свету и счастью.

Особняком стоит творчество другого выдающегося прозаика — Лао Шэ. Испытав влияние английской литературы, он выступил вначале как юморист. Тем не менее в его романах «Философия Чжана» (1926 г.) и «Двое Мао» (1929 г.) звучат и обличительные ноты. В сатирическом романе «Записки о кошачьем городе» (1933 г.) Лао Шэ высмеивал пороки китайского социума. В последующих его произведениях — романах «Развод» и «Верблюд Сянцзы» (в русском переводе — «Рикша», 1937 г.), во многих рассказах комический элемент отступает на второй план перед показом реальной картины тогдашней жизни, быта и языка Бэйпина (Пекина).

С начала 30-х гг. на страницах рассказов и повестей все более властно заявляет о себе тема сопротивления японской агрессии. Мао Дунь, Юй Дафу, Е Шэнтао, многие поэты, драматурги и публицисты писали об обороне Шанхая в январе—феврале 1932 г., о ее героях и тяжелых жертвах. После японской оккупации Маньчжурии с наибольшей силой эта тема прозвучала в творчестве группы молодых писателей — уроженцев этого региона. Их произведения — разные по художественным достоинствам, но сильные своей достоверностью — привлекали внимание соотечественников к тяжкой судьбе жителей Северо-Восточного Китая.

Вместе с тем для прозаиков того времени было характерно и желание избегать актуальных животрепещущих проблем. Ведущие прогрессивные авторы создали немало рассказов и

повестей на исторические темы. Столь же велико было число чисто нравоописательных произведений. Последние вновь воспроизводили классическую схему «любовного треугольника». По средневековой традиции продолжали создаваться архаичные по форме романы. Наряду с прогрессивными литераторами в публицистике подвизались буржуазные либералы типа Линь Юйтана и Чжоу Цзожэня. Наиболее вольготно чувствовали себя откровенные сторонники Гоминьдана.

В поэтической сфере на передний план выдвинулась поэзия неоромантиков, символистов и модернистов. Поэты этих направлений публиковались главным образом в журналах «Новолуние» («Синьюэ») и «Современность» («Сяньдай»). Многие печатавшиеся здесь стихи талантливы и искренни, но однообразны по настроениям. Здесь преобладали грусть, скорбь и отчаяние. Сложилась специфическая поэзия — четкая по форме и ясная по мысли у одних, полная смутных образов и неуловимых настроений — у других, нарочито завуалированная у третьих. Для большинства поэтов «Новолуния» были характерны «вселенская скорбь», сочувствие невинным жертвам. Поэты этого сообщества ориентировались на европейские формы стиха и поэтические приемы.

Противовесом этим течениям стало творчество представителей созданного в 1932 г. «Китайского поэтического общества». Поэты этого направления утверждали поэзию реалистическую, наступательную. Много внимания они уделяли демократизации поэтического языка. Ими был выдвинут лозунг «приближения поэзии к народной песне, использование ее ритмов и форм».

Борьба старого и нового проходила и в театральной жизни указанного периода. В этой сфере прочно господствовал традиционный музыкальный театр *сицюй*. При архаичности своего языка, при веками складывавшемся репертуаре, при малой подвижности канонизированных сценических приемов, в своих многочисленных локальных и жанровых вариантах *сицюй* продолжал пользоваться огромным и прочным успехом. Он полностью господствовал как на городской сцене, так и в сельской местности. В целом репертуар театра сицюй оставался почти таким же, как и в начале века. Это были старые — порой многовековой давности — пьесы исторического, лирического и сказочно-фантастического содержания. Все

они были написаны на почти непонятном на слух языке. Зная с детства сюжеты пьес, зрители получали удовольствие от исполнительского мастерства актеров и от любимых мелодий. Традиционный театр имел в то время наибольшие достижения именно в сценическом искусстве. В то время гремели имена Мэй Ланьфана, Чжоу Синьфана, Ма Ляньляна и других мастеров сцены. Почти каждый из них создал свою исполнительскую школу. Благодаря творческому подходу, помноженному на талант, они обогащали традиционное искусство новыми красками и приемами. Эти мастера сцены старались вдохнуть жизнь в образы людей далеких эпох, сделать их более близкими и понятными зрителям. Традиционный театр оставался замкнутой системой и почти не подвергся влиянию западного театра. В «нанкинское десятилетие» раздавались призывы к обновлению традиционного театра, превращению его в «театр свободного народа», способный «отражать современную борьбу и противоречия». Делались попытки создать злободневный репертуар для традиционного театра. Ставились «новые пьесы в современных костюмах». Тем не менее все эти попытки модернизации театра не удались. Сочетание традиционных средств сценической выразительности с новыми приемами и оформлением, заимствованными из драматического театра, оказалось явно искусственным и эклектическим. Вместе с тем ставился вопрос об «очищении театра от сорняков», об овладении актерами старого театра «рациональными взглядами». Имел место критический пересмотр традиционного репертуара, удаление из него признанных «вредными» пьес и редактирование других.

Если традиционный театр охватывал своим влиянием почти всю страну, то сферой деятельности молодого драматического театра по-прежнему оставались главным образом крупные города, точнее, образованная часть населения. Число групп было сравнительно небольшим. Оригинальный репертуар только начинал складываться. В начале «нанкинского десятилетия», наряду с созданным еще во время Северного похода «Южным обществом» («Наньгошэ»), ведущим прогрессивным коллективом стала основанная в 1929 г. в Шанхае «Художественная труппа» («Ишу цзюйшэ»). Б**о**льшую часть ее репертуара составляли произведения западных писателей — Р. Роллана, Э. М. Ремарка, Э. Синклера. Ставя своей целью

борьбу за пролетарский театр, труппа выступала в рабочих районах, помогала созданию самодеятельных бригад.

Семь ведущих трупп, включая две названные выше, образовали в начале 1930 г. Театральную ассоциацию Шанхая. Последняя позже была преобразована в Лигу левых театральных деятелей Китая. Гоминьдановские власти подвергли репрессиям эти коллективы. Весной 1931 г. полиция совершила налет на помещения «Южного общества» и «Художественной труппы», опечатала их и арестовала нескольких сотрудников. Вскоре эти и ряд других трупп были вынуждены прекратить существование. Однако их участники заняли видные места во вновь созданных коллективах «Эпоха» («Шидай») и «Большой путь» («Да дао»).

В сентябре 1931 г. Лига левых театральных деятелей приняла свою программу действий, стремясь к преодолению «элитарной» замкнутости разговорного театра. Вместе с тем в программе ощущался утилитарный подход к театру, подчинение его задачам политической пропаганды. Тем не менее удалось распространить деятельность Лиги помимо Шанхая на ряд городов, в том числе крупных — Бэйпин и Гуанчжоу. Лига наладила совместные выступления профессиональных актеров и вузовских самодеятельных коллективов. Особенную активность проявила труппа «Большой путь», в которой работали Тянь Хань и Лю Баоло. В начале 30-х гг. в театральной деятельности заметно усилилось пропагандистское начало. Начался переход к постановкам небольших агитационных пьес злободневного звучания.

В 1933—1934 гг. ужесточаются преследования прогрессивного театра. Был арестован ряд его видных представителей, включая Тянь Ханя. Актеры и режиссеры вынуждены были либо переходить в коммерческое кино, либо продолжали играть в далеком от современности репертуаре. В этих условиях на первый план выдвинулись «Китайский гастрольный театр» и самодеятельное «Театральное общество» в Шанхае. Если первая труппа ставила преимущественно развлекательные комедии, то вторая сумела осуществить постановки русской и западной классики. Накануне японского вторжения 1937 г. с ослаблением полицейского террора, театральная жизнь вновь оживилась. Однако начавшаяся война поставила перед театром новые задачи.

В «нанкинское десятилетие» более заметно стало распространяться звуковое кино. Последнее было особенно важно для Китая с его высоким процентом неграмотности. В начале 1929 г. был показан первый синхронизированный звуковой фильм. Через полгода во всех шанхайских кинотеатрах появилась звуковая аппаратура. С 1931 г. начался выпуск отечественных фильмов со звуковой записью. Творческая среда и передовая общественность сразу оценили громадные возможности кино как массового искусства. Все большее число драматургов идет в кино, чтобы работать там в качестве сценаристов.

Большинство китайских фильмов создавалось на студиях фирмы «Минсин». Это был крупнейший киноконцерн, созданный еще в 1922 г. Начиная с 1934 г. развертывается звуковое кино. На его пути стояли многочисленные затруднения, в первую очередь языковой барьер, ибо большинство киноактеров были южанами, чья речь оставалась непонятной на Севере. Из-за экономической отсталости и бедности Китая сфера влияния кино была ограничена в основном несколькими крупными городами. В 1936 г. в стране было всего 300 кинозалов. В глубинных районах Китая вообще не знали, что такое кинематограф.

При всех трудностях того времени в кинопрокат в 1936 г. был выпущен 51 отечественный фильм. В массе своей это была безыдейная легкая продукция. По преимуществу это было «мягкое кино», под девизом «искусства для наслаждения». Большинство фильмов создавалось в русле «просветительского театра» (*вэньмин си*). Гоминьдановские власти всячески поддерживали это направление «мягкого кино», выступавшего против показа суровой действительности, против «банальной пропаганды». Сторонники «мягкого кино» призывали к «чистой кинематографичности» и к «искусству для наслаждения».

Резкий перелом в отношении содержания и формы наступил в 1932 г. — после героической обороны Шанхая против японских агрессоров. С этого времени китайское кино становится выразителем антиимпериалистических, и прежде всего антияпонских, настроений. За пять лет (1932—1937) был поставлен ряд фильмов о событиях в Маньчжурии, об обороне Лугоуцяо и др. Проблематика кино начала строиться вокруг взаимоотношений личности и общества, семейного и общественного долга. Хотя кино охватывало своим воздействием немногие

города, но это были центры экономической и политической жизни страны. В их жителях — студенческой молодежи, интеллигенции, рабочих — кино находило благодарную и восприимчивую аудиторию.

В противовес «мягкому кино» и бульварно-развлекательным лентам в кинематографе возникает левое направление. Начало ему было положено фильмом «Яростный поток» (студия «Минсин», 1933 г.). Здесь с небывалой силой была показана эксплуатация крестьян помещиками как первопричина страданий деревни. Речь шла о коренном зле — традиционном строе, раскрывалось содержание классовой борьбы в деревне. Тяжелый, безрадостный труд простых людей, их заботы и печали были правдиво запечатлены в фильмах «Весенние шелкопряды» (по одноименной повести Мао Дуня) и «Песнь рыбаков». В фильме «Двадцать четыре часа Шанхая» (1933 г.) контрасты большого города — роскошь и нищета, обжорство и голод, подневольный труд и веселье дансингов — были сняты методом параллельного монтажа. Кинолента «Табак и янки» (1933 г.) посвящалась теме интернациональной солидарности трудящихся. Однако ее, даже в урезанном виде, запретили после первого же сеанса. Проблему женского равноправия затрагивал фильм «Надежная опора».

Гоминьдан, по сути, объявил войну прогрессивному, особенно левому, кино. Запрещалось показывать фильмы, подстрекающие к классовой борьбе и противопоставляющие бедных богатым. Цензура постоянно запрещала одни ленты, безжалостно вырезала другие. В ноябре 1933 г. группа нанятых хулиганов разгромила прогрессивную студию «Ихуа».

Основной целью китайского кино к 1937 г. становится мобилизация масс на борьбу с японской агрессией. Нарастание военной угрозы поставило в повестку дня «фильмы сопротивления». Первым среди них стал фильм «Беженцы» (1935 г.). Здесь были показаны жертвы японской военщины, наживающиеся на их страданиях чиновники и пробуждение воли народа к борьбе. В другом фильме 1935 г., «Дети тревог», прозвучал ставший впоследствии государственным гимном КНР «Марш добровольцев» Не Эра на слова Тянь Ханя. Заметным событием стал фильм «Перекресток» (1937 г.), ставивший зрителей перед выбором активной позиции. Прогрессивные кинематографисты Шанхая создали в 1936 г. «Союз спасения родины». Послед-

ний выдвинул предложения об упразднении правительственной цензуры, о замене ее общественным контролем, о консолидации всех сил «для создания фильмов, помогающих делу национального освобождения».

В изобразительном искусстве Китая «нанкинского десятилетия» полностью господствовал жанр «национальной живописи» (*гохуа*). Это была современная живопись в традиционной технике. Художники рисовали водяными красками на шелковых и бумажных свитках. Первые мастера *гохуа*, например Жэнь Бонянь, обогащали традиционные условные методы обращением к натуре. В дальнейшем некоторые художники (Ци Байши, Пань Тяньшоу, Ли Кэжань) изобретательно пользовались традиционными средствами *гохуа*. Другие (Сюй Бэйхун, Цзян Чжаохэ) соединяли их с достижениями европейской живописи. В их работах появились геометрическая перспектива, светотеневая моделировка и психологизм. В итоге *гохуа* стала синтезом старого и нового, традиционного китайского и западного начал.

Большинство мастеров *гохуа* следовали классическим традициям. В своей основной массе они оставались глухи к происходящим в стране событиям. Эти художники продолжали создавать лишенные жизни картины в подражание традиционным образам. Тем не менее, некоторых из них отличало непосредственность и радостное восприятие окружающей природы. Именно им удалось написать работы, сохранившие художественную ценность до наших дней. Среди них картины в жанре «цветы-птицы» Чэнь Баньдина, Пань Тяньшоу и Ци Байши, а также пейзажи Хуан Биньхуна. Такой подход к живописи встречался и у других художников, работавших в области *гохуа*, в том числе тех, чье творчество было свободно от западных влияний. Среди них был и Ци Байши.

Талантливые работы Сюй Бэйхуна в национальной манере примыкали к творчеству художников Линнаньской школы. Среди них после смерти Гао Цифэна в 1933 г., наиболее заметное место занимали его брат Гао Цзяньфу, пейзажисты Гуань Шаньюе, Ли Сюнцай и некоторые другие. Все они пытались создать синтетический стиль, объединяющий принципы китайского и европейского искусства. Однако у авторов большинства произведений этой школы чувства подменялись чисто техническим и рассудочным отношением. Последнее особенно

заметно в тех картинах, где авторы пытались ввести внешние приметы времени, изображая самолеты и поезда.

Китайская живопись масляными красками была еще очень молода. Ведущую роль играли художники, получившие специальное образование на Западе и вернувшиеся в конце 20-х — начале 30-х гг. на родину, в том числе Сюй Бэйхун. Во время своего пребывания в Европе они окунулись в бурную художественную жизнь Запада, где в то время процветали самые разнообразные, преимущественно формалистические, направления и школы.

Здесь, в Китае, адепты европейского искусства оказались, по существу, в изоляции. Некоторые из приехавших с Запада замыкались в узком кругу и продолжали заниматься никому не понятным формотворчеством. Другие же, разочаровавшись в возможностях западного искусства, возвращались к национальной живописи.

Художники, воспринявшие реалистические традиции европейского искусства, оказались в трудном положении. Им приходилось отказываться от отражения современной действительности, прибегать к аллегорическим и символическим формам. Наиболее видной и характерной фигурой среди таких художников был Сюй Бэйхун. В его работах начала 30-х гг. реалистически достоверная манера изображения вступала в противоречие с аллегорической формой выражения идеи. В тех картинах Сюй Бэйхуна, которые он писал в национальной технике, сочетая старые методы китайской живописи лишь с некоторыми принципами европейского искусства, идея произведения выглядела более ограниченно. В 30-е гг. Сюй Бэйхун создал первые картины с изображением лошадей. Их многочисленные варианты впоследствии прославили имя художника далеко за пределами Китая.

Совершенно особым был путь развития китайской графики, прежде всего гравюры на дереве. Именно в области ксилографии были сконцентрированы силы наиболее прогрессивно настроенных художников, поставивших своей целью активное участие в политической борьбе. В 1930 г. в Шанхае была организована Лига левых художников. Последняя стремилась руководить борьбой за новое искусство в масштабах всей страны. В условиях разгула реакции Лига делала очень многое для развития революционного искусства. Она объеди-

няла художников в прогрессивные художественные организации, направляла их деятельность, пропагандировала новую эстетику, знакомила китайских художников с творчеством мастеров гравюры европейских стран, советских графиков и проводила художественные выставки.

Из-за постоянных преследований властей активные участники движения граверов временами вынуждены были уходить в подполье. Вслед за Студией ксилографии, разогнанной в 1932 г., возникли другие художественные организации. Все они были распущены по распоряжению властей, а их активные участники неоднократно подвергались арестам. Но движение граверов продолжалось, в том числе и в северных районах страны. В 1935 г. в Бэйпине открылась 1-я Всекитайская выставка гравюры, а в 1936 г. — 2-я Всекитайская выставка гравюры. Эти выставки показали, что самой примечательной чертой тогдашней гравюры являлась тесная связь с практической борьбой против реакции. Однако некоторые художники обращались исключительно к темам агитационного характера. При всем том они игнорировали сюжеты из обыденной жизни и такие жанры, как пейзаж, натюрморт и портрет. Существенным недостатком новой гравюры был невысокий уровень многих произведений. Для них была характерна нарочитая экспрессия образов. Последняя приводила к упрощению, к деформации форм и схематизму решений.

Модернизация сферы культуры в Китае «нанкинского десятилетия» тормозилась медленным и неравномерным развитием системы образования. Вне последней по-прежнему оставалось большинство населения, особенно в сельской местности. Китай оставался страной с сотнями миллионов неграмотных. Под давлением Гоминьдана образование в Китае основывалось на «трех принципах» Сунь Ятсена для воплощения в жизнь национализма и возрождения национального духа. Осуществление принципа народоправия увязывалось в постановлении. Происходило наращивание образования «политическими знаниями», воспитанием готовности служить интересам гоминьдановского режима.

Школьная система охватывала всего лишь одну треть детей. Количество детей школьного возраста составляло в 1937 г. около 60 млн. Из них учащихся было всего лишь 18 млн человек. Наиболее высоким был процент охвата детей школь-

ным образованием в некоторых приморских городах, включая Шанхай. В столице, Нанкине, обучалось лишь 38% детей, а в Бэйпине и того меньше — 18%. Возможность продолжить образование имела лишь незначительная часть детей школьного возраста. Крайне низким был удельный вес профессионально-технического обучения. Гоминьдан придавал большое значение политической индоктринизации учащихся. В 1929 г. в качестве обязательного предмета была введена «идеология партии» с целью усиления контроля за поведением и образом мыслей учащихся. О введении всеобщего образования и ликвидация неграмотности среди взрослых Гоминьдан и не помышлял.

Вместе с тем Гоминьдан предпринимал определенные шаги по развитию высшего образования. В 1931 г. в Китае насчитывалось 15 университетов общенационального и 17 — провинциального подчинения, 27 частных университетов. В 1937 г. в стране насчитывалось 107 высших учебных заведений, из них университетов — 42, колледжей университетского типа — 36, высших специальных школ — 29. Из этих вузов 54 были государственными и 53 частными (включая основанные миссионерскими организациями). Общее число студентов в 1934/35 учебном году составляло всего 43 тыс.

Среди государственных университетов по уровню преподавания и постановке научной работы выделялись Бэйпинский национальный Цинхуа, Гуанчжоуский им. Сунь Ятсена и Центральный национальный в Нанкине. Среди частных вузов наибольшей известностью пользовались Фуданьский университет в Шанхае, Яньцзинский в Бэйпине и Нанькайский в Тяньцзине. Почти две трети студентов изучали гуманитарные дисциплины и лишь немногим более одной трети — естественные и технические науки. Остро ощущалась нехватка педагогических кадров. Высшее образование по-прежнему оставалось привилегией выходцев из зажиточных слоев населения. К 1937 г. 35% учащихся вузов составляли дети чиновников и преподавателей, 21% — дети торговцев, примерно столько же — дети землевладельцев. Дети из неимущих семей могли рассчитывать лишь на незначительное число государственных стипендий или на помощь земляческих, клановых или миссионерских организаций. Продолжалась практика посылки студентов на учебу за границу. Резко сократилось количество обучав-

шихся в Японии и одновременно возросло число посылаемых на учебу в США и Западную Европу. Неуклонно увеличивался процент изучавших точные и естественные науки за счет гуманитарных.

При всем том Гоминьдан сделал в этот период много полезного в сфере образования. В отличие от времен господства милитаристов (1916—1927) режим Чан Кайши стремился модернизировать и расширить сферу образования. При Гоминьдане стали впечатляющими темпы роста числа учебных заведений и количества учащихся. Была проведена реформа высшего образования, благодаря чему повысился уровень преподавания и возросло число студентов. В целом ряде университетов были дополнительно открыты технические и медицинские факультеты. Было создано несколько новых специальных училищ технического, агрономического и медицинского профиля. Тем самым Гоминьдан несколько снизил роль гуманитарных и повысил значимость естественных и технических наук. Была резко увеличена подготовка учителей для начальной школы. Для реализации этой программы были подключены военнослужащие и работники гоминьдановского партийного аппарата. Резко возросло число студентов, посылаемых на учебу за границу. При всем том финансовые возможности Гоминьдана в сфере образования были жестко ограничены, ибо ему постоянно вести войну либо против крестьянской Красной армии, либо против периферийных милитаристов, либо против японских захватчиков.

Подводя итоги «нанкинского десятилетия» в области культуры, следует отметить следующие тенденции. Несмотря на сопротивление реакционных сил ведущей тенденцией развития культуры Китая в тот период было неуклонное возрастание ее прогрессивных элементов. Данный процесс шел неравномерно. Наиболее заметным он был в литературе, кино, некоторых видах театра и изобразительного искусства. Для китайской литературы «нанкинское десятилетие» было временем быстрого идейного и художественного роста — многообразия тематики, стилей и жанров, расширения интернациональных связей. Как ни свирепствовала цензура, книги прогрессивных писателей и переводы зарубежной литературы находили путь к читателям. На месте закрываемых журналов возникали новые. В 1934 г. выходило 29 литературных журналов обще-

китайского характера, не считая множества провинциальных периодических изданий. В 1935 г. помимо учебников и переизданий классики было выпущено более 2 тыс. названий книг литературно-художественного и научного содержания. Критика справедливо указывала, что этого мало для такой страны, как Китай. Однако это была не вина, а беда китайских авторов и издателей — слишком ограничен был платежеспособный спрос на литературу.

Процесс модернизации шел в сфере общеобразовательной и особенно высшей школы. В то же время огромные массы населения, особенно в сельской местности и районах проживания неханьских народностей, в основном продолжали находиться во власти традиционной, патриархальной, культуры. Миллионы людей по-прежнему не имели доступа даже к начаткам современного образования. Неграмотность достигала 90% и более. В 1931 г., по официальным данным, лишь 23% детей школьного возраста имели возможность посещать низшую ступень начальной школы.

К концу рассматриваемого периода все большее значение в сфере культуры приобретают патриотические, антиимпериалистические мотивы, стремление к сплочению всех жизнеспособных сил для отпора японскому милитаризму. В условиях, когда подавляющая часть населения была неграмотна или малограмотна, творчество прогрессивных литераторов и художников, распространяемые ими идеи могли стать достоянием лишь сравнительно узкой аудитории. В объективных условиях того времени успехи в области культуры могли быть лишь очень скромными. Не говоря уже о крестьянах, даже в крупных городах для значительной, менее образованной части населения знакомство с современной культурой ограничивалось далеко не лучшими образцами коммерческого кино, слушанием рассказчиков старинных приключенческих романов, традиционными пьесами или чтением сентиментальных повестей на старый лад, с неизменным благополучным концом.

Культура Китая военных лет (1937—1949)

Японское вторжение в Китай в 1937 г. резко изменило общую ситуацию в сфере культурной жизни. Особенно тяжелый удар оно нанесло по системе китайского образования на всех уровнях. К весне 1939 г. почти все центры высшего образования Китая были или оккупированы, или находились под угрозой оккупации. Началась массовая эвакуация вузов во внутренние районы страны. Университетскими центрами военного времени стали Чэнду, Чунцин и Куньмин. В Чэнду объединили свою деятельность пять миссионерских вузов: Цзинлинский, Шаньдунский, Нанкинский, Яньцзинский и местный Западнокитайский. В Чунцине разместился Центральный национальный университет (переведенный из Нанкина) и ряд других вузов. В Куньмине обосновались три наиболее крупных университета Китая — Цинхуа, Бэйпинский и Нанькайский. Эти три вуза образовали Юго-Западную ассоциацию университетов. Для многих вузов военного времени характерно включение в учебные программы дисциплин прикладного характера: фармацевтики, пищевой, промышленных и экономических специальностей. Были увеличены количество курсов и номенклатура специальностей. Усиливался контроль правительства над системой вузовского образования. Под давлением Гоминьдана активизировалась деятельность гоминьдановских корпусов молодежи внутри высших учебных заведений. Произошло резкое падение качества вузовского обучения. Сказывалась нехватка жилых и учебных помещений, учебников, замороженность библиотечных фондов. В начале эвакуации количество вузов уменьшилось со 108 до 93. В результате реорганизации старых и учреждения новых число их в 1940 г. возросло до 113, а в 1945 г. — до 145. В эвакуации вузы пробыли 8—9 лет. В конце 1945 г. их начали переводить на прежние места, и к концу 1946 г. этот процесс в основном завершился. Сумма убытков, причиненных народному образованию в результате военных действий, превышала половину всех затрат на просвещение, произведенных со времени создания Нанкинского национального правительства. На 1946 г. эти убытки составили более 3 трлн юаней.

С разгромом Квантунской армии в Маньчжурии, эвакуацией японских войск из Китая и возобновлением крестьянской войны ситуация в сфере образования изменилась. Ужесточились гонения на прогрессивную интеллигенцию и молодежь. Все это сопровождались усилением студенческих волнений. В Шанхайском университете из-за студенческих выступлений в 1947/48 учебном году досрочно прекратились занятия. Одновременно Гоминьдан стал менять структуру высших учебных заведений. Увеличилось количество инженерных вузов, а также медицинских и сельскохозяйственных вузов. Росло число университетов. Активизация деятельности иностранных, особенно американских, миссионеров давала свои плоды. В 1947 г. министерство образования признало Шанхайский университет Сент-Джона, а в 1948 г. — Ханчжоуский колледж. В 1947 г. правительством Чан Кайши было заключено соглашение с США об учреждении Американского просветительного фонда в Китае, что открывало новые возможности для расширения сферы образования в Китае.

К 1949 г. в Китае насчитывалось около 200 вузов — университетов и институтов. В них обучалось 134 тыс. человек. Государственные вузы составляли 60% . Остальные были частными и миссионерскими. В этой сфере сохранялись преобладание гуманитарных профессий и неопределенность специализации в подготовке инженерно-технических кадров. Кроме того, и общее состояние образования к концу 40-х гг. было тяжелым. В школах обучалось лишь 24% всех детей школьного возраста. Начальные школы второй ступени составляли менее 10% общего числа начальных школ. Около половины средних школ были частными. Остро ощущалась нехватка учительских кадров. Большинство преподавателей начальных и средних школ не имели учительского диплома. Работа по ликвидации неграмотности была малоэффективной. Накануне падения власти Гоминьдана около 80% населения оставалось неграмотным.

В условиях войны одни деятели культуры оказались на территории, оккупированной агрессором. Другие, прежде жившие в больших городах, в результате войны оказались в глубинных районах — в войсках Гоминьдана. Эти работники литературы и искусства весь свой творческий потенциал поставили на службу родине, на борьбу с японскими захватчиками. Война заставила деятелей культуры искать новые формы самовыражения,

доступные широкому читателю. На первое место, естественно, выдвинулась поэзия. Именно она стала наиболее распространенным, видом литературного творчества. Стихи писали не только поэты, но и литературоведы и прозаики. В начальный период войны наиболее распространенными были плакатные пропагандистские короткие стихи — «цзетоу ши» («стихи улицы»). Это были агитационные по содержанию, предельно лаконичные, написанные в свободной форме стихи. Печатались они нередко упрощенными способами, переписывались от руки и расклеивались на стенах домов, на камнях у дороги и на заборах. Часто такие стихи назывались то «цянтоу ши» («настенные стихи»), то «цянгань ши» («стихи, написанные на стволах винтовок»), то «чуаньдань ши» («стихи-листовки»). «Стихи-улицы», «стихи-листовки» писались простым, популярным языком и отражали суровую действительность. Параллельно вводилось движение за декламацию стихов. Последнее уменьшало разрыв между письменной и устной речью, веками существовавший в Китае. Наиболее популярной в прозаическом жанре стала форма «баогао» (репортажи). Здесь существовали такие жанры, как «баогао вэньсюэ» (очерки), «сусе» (наброски), «тэсе» (специальные заметки), «тунсюнь» (корреспонденция), «вэйлао цзи» (шефские заметки), «фанвэнь цзи» (интервью), «баогао цзюй» или «хобао» (пьесы-репортажи или живые газеты).

В 1938 г. начинают появляться крупные прозаические произведения о судьбах страны в военную годину. Среди них выделялась «Повесть о первом этапе» Мао Дуня — беллетризованная хроника трехмесячной обороны Шанхая. Шанхаю и его патриотической молодежи была посвящена первая часть романа Ба Цзиня «Огонь». В прозе первого периода войны преобладала тема патриотического подъема и пробуждения масс. Слабее была фронтовая тематика. В ряде произведений, начиная с 1939 г., появляется и крепнет критическая нотка — изображение отрицательных сторон жизни гоминьдановских районов. В романе Мао Дуня «Распад» (изданном в 1941 г. в Сянгане) заклеймены система сыска и террора, аморальность и антипатриотизм гоминьдановского аппарата. С новой остротой встали те же проблемы, которые обсуждались в ходе дискуссий о «массовой литературе» в начале 30-х гг. В 1939—1940 гг. состоялась дискуссия о «национальной форме». В ходе ее дебатировался вопрос, следует ли продолжать развивать тра-

диции литературы «4 мая», или вернуться к прежним формам китайской литературы и фольклора. Сторонников крайних точек зрения было немного, большинство придерживалось тех или иных промежуточных взглядов.

Главным стало то, что мастера культуры звали на священную освободительную войну. Вначале деятельность такого рода была большей частью неорганизованной, разрозненной, индивидуальной, в лучшем случае велась маленькими группками. Все это было недостаточно, для того, чтобы обеспечить потребности действительности, войны сопротивления. Требовалось объединить все эти усилия и направить их на общее дело защиты отечества от врага. Поскольку Лига левых писателей к тому времени была распущена, назрела острая необходимость создания всеобщей литературно-художественной организации, которая взяла бы на себя все эти функции. Положение на фронтах резко ухудшалось. Под натиском японской армии пали Бэйпин, Тяньцзинь, Шанхай, Нанкин. Политический центр Китая временно переместился в Ухань. Здесь сконцентрировалось значительное количество деятелей литературы и искусства. В марте 1938 г. в Ханькоу состоялся съезд учредителей всекитайского творческого союза. На съезде была создана Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу. Было решено создать сеть корреспондентских пунктов писателей по всей стране. Предстояло организовать шефские бригады по обслуживанию солдат и офицеров на фронте, а также бригады для посещения солдат и офицеров авиации, беженцев с детьми. На съезде было избрано правление из 45 человек. В него вошли Го Можо, Мао Дунь, Лао Шэ, Дин Лин, Ба Цзинь, Юй Дафу, Чжэн Чжэньдо, Тянь Хань и др. Фактически работу правления возглавил Лао Шэ. В ассоциацию входили коммунисты, писатели прогрессивного направления и прогоминьдановски настроенные литераторы. Наряду с организацией Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства в рамках Единого фронта создавались отдельные союзы, объединявшие творческих работников по видам искусства. В их числе были Союз театральных деятелей по отпору врагу; Союз художников по отпору врагу, объединение карикатуристов и ассоциация кинематографистов по отпору врагу. Союзу театральных деятелей принадлежал почин создания «передвижных бригад военного времени» и комплектования

«театральных бригад сопротивления». «Театральные бригады сопротивления» формировались и местными театральными обществами, и учащимися средних школ, и студентами. В функции бригад, помимо представлений рисовать карикатуры, входили выпуск стенгазеты, распространение антияпонских листовок и беседы среди населения. Большинство руководителей театральных бригад были членами КПК.

Был организован Отряд пропаганды средствами карикатуры. Здесь создавались настенные панно, плакаты, карикатуры, пропагандировавшие справедливость освободительной войны китайского народа, разоблачавшие жестокость агрессоров. Широкий размах в Ухане приобрело движение граверов. В 1938 г. в Ханькоу был создан Всекитайский союз граверов по отпору врагу. Всекитайская ассоциация стала издавать журнал «Канчжань вэньи» («Литература и искусство войны сопротивления»). Журнал оперативно откликался на события на фронте и в тылу. Для фронта издавалось приложение «Боевой листок», а также спецвыпуски. На страницах журнала публиковались военные репортажи, интервью и материалы сугубо пропагандистского характера. Вместе с тем в журнале печатались пьесы, рассказы, стихотворения, очерки, статьи, а также переводы произведений иностранных авторов.

В октябре 1938 г. прекратилось массированное наступление японских армий, и война вступила в фазу пассивного противостояния сторон. Агрессор оккупировал огромные территории. В этих условиях китайские деятели культуры оказались разобщенными на три части. Одни находились на территории господства Гоминьдана, другие — в освобожденных районах, а третьи — в оккупированной зоне. Такая ситуация объективно создала разные потоки в литературе и искусстве, каждый со своими особенностями. Объединяющим началом в этих условиях стала Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу. Первый период войны от ее начала до падения Уханя характеризовался величайшим энтузиазмом литераторов. Несмотря на серьезные недостатки — тенденции упрощенчества, схематизма — произведения этого периода, особенно антияпонские стихи и песни, сыграли огромную пропагандистскую роль. Литераторы шли на практическую работу в деревню и армию. Это сблизило их с народом, расширило кругозор и обогатило тематику их произведений. В условиях

всеобщего патриотического подъема, существования Единого фронта, Гоминьдан был вынужден допускать такую деятельность. Однако затем на территории, управляемой Гоминьданом, постепенно распускались или вынуждены были прекращать свою деятельность многие передвижные театральные бригады, агитбригады сопротивления Японии. Писателям запрещалось находиться в армии, на заводах, в деревне, их старались изолировать от народа. Введенная Чан Кайши специальная цензура конфисковывала произведения прогрессивных писателей, пропуская лишь переработанные по ее требованиям. Все писавшие в то время ни на минуту не могли забыть о ножницах и цензорском пере. Цензура до такой степени уродовала произведения, что авторы их не узнавали. К 1941 г. прогрессивных писателей стали бросать в концентрационные лагеря, расстреливать, убивать из-за угла. Гоминьдановцы провоцировали разгром типографий, выпускавших прогрессивную литературу, увеличивали налоги на ее издание. Были созданы так называемые «станции культуры» для контроля за распространением книг. Поощрялись «писатели», которые отвлекали читателей бульварной и эротической литературой. Многие деятели культуры вынуждены были скрываться. Одни бежали в освобожденные районы, другие — в Гонконг. Литераторы, художники, артисты, кинодеятели оставшиеся в районах гоминьдановского господства не складывали оружия и продолжали работать. Здесь писатели все чаще обращались к аллегории, к исторической тематике. Вместе с тем широкое распространение получила политическая сатира в стихах. Стали очень популярными «цзавэнь» («пестрые заметки»). Это были коротенькие произведения на злобу дня — форма, основоположником которой был Лу Синь. К концу войны большой популярностью стали пользоваться острые сатирические стихи и басни Юань Шуйпо.

После падения Уханя Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу перебазировалась в Чунцин. Ассоциацией был налажен выпуск четырех журналов. Они издавались в Куньмине, Чэнду, Сянгане и Яньнани. Под эгидой Ассоциации издавались журналы в Чунцине и Гуйлине. Большую роль в этом играли Го Можо, Фэн Найчао, Лао Шэ и Цинь Сы. Ассоциация играла немалую роль в развитии и укреплении связей с Советским Союзом. В 1939 г. в Чунцине возобновилось издание выходившего перед войной в Шанхае

и Нанкине органа Общества китайско-советских культурных связей журнала «Чжун Су вэньхуа» («Культура Китая и СССР»). Публиковались переводы произведений Толстого, Тургенева, Горького, Шолохова. Даже в Шанхае, который находился под властью японцев и коллаборационистов, продолжали выходить прогрессивные литературно-художественные журналы. Издавалась — наряду с национальной — и переводная художественная литература, в том числе произведения русских и советских авторов.

Наряду с усилением цензуры гоминьдановцы, пытаясь хотя бы частично нейтрализовать влияние КПК на деятелей культуры и укрепить политический контроль над ними, активно вовлекали их в свою партию. В Чунцине, Гуйлине и Чанша продолжали издаваться театральные журналы. В них публиковались новые пьесы — национальные и переводные, исследования по проблемам сценического искусства, статьи о политике в области театра, критические статьи о западном театре. Повышенное внимание уделялось вопросам сценического искусства и режиссуры. Система Станиславского была центральным звеном в учебе актерскому мастерству китайских работников театра. Широко популяризировался опыт европейского театра. Вышло в свет и значительное число работ, посвященных национальному театру *сицюй*.

С 1941 по 1945 г. было создано 82 пьесы. С одной стороны, в них стало меньше бравурной пропагандистской оптимистичности. С другой — сократилось число произведений драматургии, связанных непосредственно с антияпонской войной, чаще создавались пьесы социально-критического характера. Многие авторы обращались к историческим аналогиям. На издание и постановку ряда таких пьес гоминьдановской цензурой был наложен запрет: слишком прозрачными были аналогии и слишком резкой содержавшаяся в них критика. Появилось большое число бытовых любовных драм, пьес на мифологические и сказочные сюжеты, на сюжеты классических романов и пьес. На сцене была показана серия пьес детективного авантюрного жанра. Их значительный вес в театральном репертуаре определялся кассовыми сборами. Ставились и спектакли по пьесам зарубежных авторов. В большинстве случаев они ставились по довольно далеким от оригинала вариантам, под измененными названиями и зачастую без указания

автора подлинника. В национальном театре *сицюй* по-прежнему доминировали спектакли традиционного репертуара. Театральная среда испытывала много трудностей. Здесь давление властей и материальная необеспеченность сочетались с моральной подавленностью и позицией властей. Все это порождало чувства безысходности, пессимизма. Недавние участники бригад сопротивления врагу вынуждены были, чтобы заработать средства к существованию, создавать находившие сбыт детективы, слащавые мелодрамы, обращаться к темам, далеким от трагической действительности.

После капитуляции Японии и возобновления гражданской войны в 1946 г. большинство театральных коллективов левого направления в Чунцине, Чанша, Гуйлине, Шанхае не пожелали продолжать сотрудничество с Гоминьданом. Свернув свою деятельность, участники театральных бригад сопротивления оказались без работы. При этом часть людей уехала в освобожденные районы. Многие бежали в Юго-Восточную Азию и перешли на работу в кино. Параллельно распадались и труппы традиционного театра *сицюй*. Здесь сокращался репертуар. Безработные актеры и музыканты превращались в бродяг, живя подаянием за случайные выступления.

В годы антияпонской войны 1937—1945 гг. на художников оказал заметное влияние экспрессионизм. Между тем основной тенденцией развития живописи и графики был переход многих художников на позиции критического реализма. При всем том, что господствовали консервативная академическая школа *гохуа* и самые современные формалистические течения, китайское изобразительное искусство этого периода характеризовалось значительным расширением тематики, охватившей различные стороны жизни. Наблюдалось усиление критических обличительных мотивов, направленных против существующего общественного строя. Происходил рост профессионального мастерства художников.

После падения Уханя главными центрами художественной жизни стали Чунцин, Куньмин, Гуйлинь и Чэнду. Пекинское художественное училище было переведено сначала в Юньнань. После слияния его с Государственным ханчжоуским художественным училищем оно обосновалось в Сычуани. Здесь были собраны замечательные силы — мастера *гохуа* и преподаватели западного искусства. Государственную Акаде-

мию изобразительных искусств в Чунцине, вошедшую в состав Академии наук Китая, возглавил Сюй Бэйхун.

Оказавшись в отдаленных районах страны, художники столкнулись с незнакомым для них миром, ближе узнали реальную жизнь. Художники пишут этюды и картины, собирают этнографические материалы по костюму и художественным промыслам, изучают и копируют фрески старых монастырей в Дуньхуане. Здесь в 1943 г. организуется специальный институт Дуньхуана. В картины мастеров масляной живописи входит повседневная жизнь в ее самых простых проявлениях. Эти работы представляли значительный шаг вперед мастеров масляной живописи по пути реалистического отображения действительности. Находившимся в водовороте событий художникам темы произведений диктовала война. Реальная жизнь все чаще находила свое отражение в работах последователей Линнаньской школы. Здесь появились картины, посвященные отдельным военным эпизодам. Традиционный стиль живописи нередко сочетался с западным. С большой силой противился трагедийный талант Цзян Чжаохэ в его самом значительном произведении — композиции «Беженцы, или Национальное бедствие» (1943 г.). Эта картина, несомненно, стоит в ряду лучших творений мирового искусства XX в. К концу 40-х гг. современную тематику, в центре которой находился человек, успешно осваивали и другие художники.

Подъем патриотических настроений в стране не оставил равнодушными и некоторых представителей более традиционного направления в национальной — живописи — Сюй Бэйхуна, Ци Байши, Фу Баоши. Однако большинство мастеров *гохуа* продолжали писать пейзажи и композиции «цветы-птицы» в академическом стиле, как будто не произошло никаких изменений. После падения Уханя центр движения за современную графику перемещается сначала в Чунцин, затем в Гуйлинь. В Гуйлине издавались журналы «Баньхуа ишу» («Искусство гравюры») и «Мукэ юй маньхуа юэкань» («Ежемесячник гравюры и карикатуры»).

С конца 30-х гг. графика в тематическом отношении практически ограничивалась сюжетами военного характера и функциями плаката. Агитационная функция гравюры определяла особенности ее художественной формы, нередко отличавшейся схематизмом, некоторой упрощенностью и огрубленностью.

Гонения гоминьдановских властей привели к прекращению деятельности Союза граверов по отпору врагу. Однако прогрессивные художественные организации возрождались под другими названиями. В Чунцине демонстрировались выставки гравюр и карикатур. Здесь было много работ, разоблачавших капитулянтскую, антинародную политику Гоминьдана. В целом по стране в 40-е гг. прошли сотни различных выставок. Издавались многочисленные художественные журналы, иллюстрированные приложения к газетам, отдельные сборники карикатур и гравюр. В это время достигло больших успехов искусство ксилографии. Несмотря на усиление гоминьдановской реакции после разгрома Японии всекитайские масштабы приобрело движение граверов. Несмотря на отдельные слабости, оно характеризовалось значительным расширением тематики, усилением критических, обличительных мотивов по отношению к существующему строю и гоминьдановскому режиму. Заметно выросло профессиональное мастерство художников.

В условиях войны состояние кинопроизводства было довольно сложным. Несмотря на нехватку оборудования, пленки, химикалиев, вопреки цензурным рогаткам, деятелям кино удавалось создавать фильмы, вызывавшие резонанс в мире. Язык этих фильмов был лаконичен и прост, стилистика близка к документальной. Кинематографисты левого направления прилагали героические усилия, чтобы призывать народ к сопротивлению Японии, обнажать темные стороны общества в условиях гоминьдановского господства. Даже оккупация главного центра производства фильмов — Шанхая — не смогла остановить этой деятельности. Подвиг героических защитников города был запечатлен в фильме «Восемьсот храбрецов». Реакционные деятели кино и так называемые «нейтралы» обладали гораздо большими материальными средствами и возможностями. Тем не менее они постепенно сворачивали производство кинопродукции, ибо зрителю их фильмы были не нужны. В 1941—1943 гг. прогоминьдановские студии вообще не выпустили ни одного фильма.

По окончании антияпонской войны ведущей темой прогрессивных фильмов стало обличение «социального бессилия Гоминьдана». Размежевание в кинематографии обозначилось особенно резко. Прогрессивное кино, создававшееся вопреки цензурным гонениям, противостояло кино, создававшемся

деятелями, которые группировались под эгидой Чан Кайши. Левые работники кино вернулись из тыла в Шанхай и решили создать пропагандистский опорный пункт кино. Созданные здесь фильмы, всяческими путями обходя рогатки цензуры, несли зрителям правду о тогдашнем Китае. Эти фильмы отличали острота проблем и художественное мастерство. Прогрессивным кинематографистам приходилось противостоять как привозной американской, так и отечественной низкопробной, развлекательной продукции. Всемерно поощряемые властями, голливудские боевики получили широкий доступ к китайскому зрителю. С августа 1945 г. через один только Шанхай было ввезено около 2 тыс. американских фильмов. Патриотические силы организовывали широкие кампании в поддержку советских фильмов.

После капитуляции Японии и возобновления гражданской войны деятели культуры в районах гоминьдановского господства стали объектом все более усиливавшегося политического гнета и ухудшавшегося материального положения. Протест со стороны интеллигенции стал особенно серьезным. В ответ Гоминьдан начал новую, еще более суровую, волну репрессий. Так, агентом охранки в 1946 г. был убит поэт и ученый Вэнь Идо — гордость китайской литературы. В 1947—1948 гг. многие известные писатели, драматурги и художники, спасаясь от репрессий, были вынуждены выехать в Сянган (Гонконг). Затем уже оттуда они пробирались на север Китая. По мере освобождения его от гоминьдановских войск вновь прибывшие включались в работу по созданию новой культуры. Часть деятелей культуры покинули материк вслед за чанкайшистами и оказались на Тайване. В их числе был известный ученый и общественный деятель Ху Ши.

По весьма специфическому пути пошла эволюция культуры и искусства в освобожденных районах, находившихся под господством компартии. Здесь вред развитию культуры и искусства наносил распространившийся узкоутилитарный подход к художественным произведениям. С точки зрения коммунистов, литература и искусство не были призваны формировать духовный облик нового человека и не способствовать созданию гармонически развитой личности. Литература и искусство должны были неизменно выполнять конкретные задачи, обслуживать сиюминутные нужды политической про-

паганды, превращаясь в ее разновидность. Все произведения, все отрасли знания и искусства, которые такой конкретной задачи не выполняли, считались ненужными и даже вредными, и отношение к ним было отрицательным.

Компартия объявила главным критерием обеспечение доступности произведений литературы и искусства для крестьянских масс. Тем самым развитие новой литературы и искусства ставилось в исключительную зависимость от уровня восприятия крестьянства. Все это заведомо обрекало новую китайскую культуру на оскудение и замедление темпов развития. Более того, в 40-е гг. проявилась и тенденция отрицания зарубежной и национальной, классической и современной культуры как составной части и основы для развития новой культуры. Позднее эта тенденция достигла своего апогея в период «культурной революции».

Между тем в освобожденных районах оказался большой отряд интеллигенции. Этот контингент постоянно пополнялся беженцами с оккупированных территорий. Затем, по мере усиления террора со стороны Гоминьдана, из районов его господства сюда перебирались оппозиционно настроенные деятели культуры. В освобожденных районах им приходилось работать в исключительно трудных условиях. Главными были острая нехватка материальных ресурсов. Предельная бедность населения была усугублена войной и блокадой. Остро сказывалось отсутствие необходимых кадров в области образования. Все это и множество других обстоятельств серьезно затрудняли работу в области культуры и образования. Тем не менее патриотический порыв вдохновлял деятелей культуры. Последние проявляли чудеса самоотверженности, стараясь внести свою лепту в дело защиты родины от захватчиков.

Литераторы, съехавшиеся в Яньань и другие освобожденные районы из оккупированных городов страны, первое время играли очень большую роль в жизни этих районов. В начале 1941 г. в Яньань приехал один из самых крупных поэтов страны — Ай Цин, с головой окунувшийся в общественную деятельность и литературную жизнь освобожденных районов. В Яньане активную деятельность развернули Антияпонский университет и созданная в 1937 г. Академия искусств им. Лу Синя. Помимо обучения в Академии искусств значительное место отводилось практической работе над студийными

спектаклями антифашистской направленности. Очень бурно в освобожденных районах развивалась поэзия. И маститые, и начинающие поэты трудились с огромным напряжением. В эти годы обрели своих читателей рассказы Дин Лин, Чжоу Либо, Чжао Шули, Лю Байюя и других писателей.

На формирование взглядов китайских литераторов, на долг писателя в тяжелое для всего народа время большое влияние оказала советская литература. Общество китайско-советских культурных связей, созданное в Шанхае еще в 1936 г., вело активную работу по укреплению и расширению культурных контактов с СССР. Успешно продолжали свою деятельность появившиеся в начальный период войны «бригады по обслуживанию фронта», агитбригады и драмколлективы.

К первой годовщине начала войны сопротивления в Яньане были поставлены многоактные спектакли. В театрах проявлялась тяга к использованию советского театрального опыта в режиссуре, в репертуаре, в теоретических выступлениях по вопросам театра и его задач. Различные труппы драматического театра в Яньане играли также спектакли по пьесам Гоголя, Чехова. В 1941 г. Молодежный художественный театр поставил «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Экспериментальная труппа Академии искусств играла спектакль «Человек с ружьем» Н. Погодина. В театральных труппах Яньаня активно изучали систему Станиславского. Одним из основных методов общения театра со зрителем были театрализованные пропагандистские постановки. Именно они лучше всего укладывались в русло курса на «доступность». Такие постановки при всем их несомненном агитационном значении не могли считаться произведениями подлинного искусства. Именно на них КПК делала особый упор и требовала прекратить постановку больших разговорных пьес, не имеющих отношения к войне, а также старых драм традиционного театра.

Следуя этой установке, многие работники театра старались использовать популярные в деревнях зрелищные формы: сказы под барабан, «театр на разукрашенных тележках и лодках», «янгэ». Наиболее распространенной формой народного искусства были бесхитростные песни или танцевальные представления с песнями «янгэ». Очень быстро кампания за создание «янгэ» стала массовой. При этом темы представлений определялись политическими, социальными и экономическими меро-

приятиями, проводившимися в освобожденных районах. В этих пьесках герои из трудового народа изображались только красивыми, пышущими здоровьем, а бедность и нищета не показывались. Все пьесы создавались в мажорном ключе. Сильной стороной «новых янгэ» была попытка использовать приемы народного театра. Сам же характер постановок, художественно весьма бедных, делал их сценическую жизнь недолговечной, а сами они подвергались критике со стороны компартии.

«Движение за исправление стиля» и критика затронули и работников традиционного театра. Последние пробовали свои силы в создании художественными средствами традиционного театра спектаклей на современные темы. Центром экспериментальной деятельности стал театр, созданный в Яньане. Эклектическое соединение нового содержания с традиционными формами игры не принесли его создателям удачи. После этого коллектив пошел по пути осовременивания произведений традиционного репертуара. Так, были подготовлены спектакли, в основе которых лежали эпизоды из классического романа «Речные заводи». Именно они стали первыми образцами драматургии, ориентирующейся на установку «ставить древность на службу современности».

Особые трудности переживала кинематография освобожденных районов. Здесь сказывались острая нехватка оборудования и киноматериалов, отсутствие опытных кинематографистов. Все это лишь частично восполнялось энтузиазмом молодежи. Это особенно проявлялось в документалистике. Была основана киногруппа, создававшая документальные фильмы. При группе функционировала и передвижная проекционная бригада, популяризировавшая новые фильмы на местах. Кроме того, она демонстрировала советские художественные и документальные фильмы.

В 1938 г. в Яньань прибыла из центральных и южных районов страны большая группа художников. Все они стали преподавателями факультета изобразительных искусств Академии искусств им. Лу Синя. Именно он до 1947 г. был главным центром, где концентрировались основные художественные силы освобожденных районов. В 1939 г. был открыт факультет изобразительных искусств в Институте искусств Северокитайского объединенного университета. В 1942 г. часть его преподавателей и студентов должны были уехать в Яньань для участия в «чжэн-

фэне», а остальные были направлены на работу в другие места. В работе художественных факультетов главным направлением была подготовка работников художественной пропаганды. Это «доступное изобразительное искусство» состояло в изготовлении плакатов, карикатур, газетных иллюстраций, рисованных листовок и стенгазет. Кроме того, здесь обучали оформлению сцены, лозунгов и шествий. Все это сочеталось с прохождением практики в армии, в деревне, на фабриках и в мастерских. Студенты в составе специальных групп и отрядов направлялись туда на срок от трех до шести месяцев.

В освобожденных районах для занятий живописью или скульптурой не было необходимых материальных условий. Поэтому здесь широкое развитие получила только графика. Из подручных материалов графикам приходилось изготавливать инструмент для резания гравюры, делать грубые кисти для писания плакатов, готовить краски подручных материалов. В период войны в области просвещения была введена обязательная военная подготовка учащихся. На VI расширенном пленуме ЦК КПК осенью 1938 г. были выработаны конкретные положения политики в области культуры. Из курса обучения был исключен ряд предметов, которые считались ненужными в этот период. Главное внимание в школах было обращено на военное обучение. Все остальные предметы должны были преподаваться с учетом требований военного времени. Широкое распространение получил лозунг «Школы должны сами производить все, в чем они нуждаются». При многих из них были созданы детские кустарные трудовые кооперативы. В пограничном районе Шэньси — Ганьсу — Нинся до прихода Красной Армии 95% населения было неграмотно. Тем не менее уже в 1940 г. там училось 50% детей школьного возраста. Имелись тысяча начальных школ, т. е. вдвое больше против 1938 г. Кроме того, большая просветительная работа велась среди взрослого гражданского населения и в армии. Была создана разветвленная сеть зимних школ и курсов, кружков и групп по ликвидации неграмотности, групп по коллективной читке газет и кружков политучебы. При ликвидации неграмотности широко использовалась латинизированная письменность. На территории освобожденных районов действовало несколько педагогических училищ. В г. Яньчжуане был открыт главный Педагогический институт, готовивший учителей и работников органов просве-

щения. С 1939 г. в Яньане под новым названием — «Военно-политическая академия по отпору Японии» — действовала созданная еще в начале 30-х гг. Академия Красной армии. Это было высшее учебное заведение для подготовки руководящих кадров и военно-политических работников.

После значительного расширения территории освобожденных районов Китая к 1946 г. особенно большая работа в области школьного строительства развернулась в районах Северо-Восточного Китая. Работа по ликвидации неграмотности и другие меры, предпринимавшиеся в освобожденных районах в период антияпонской войны, по мере сил и возможностей осуществлялись на всей территории, которая освобождалась от гоминьдановцев в ходе развязанной ими гражданской войны.

После разгрома Японии культурная жизнь освобожденных районов сосредоточилась на Северо-Востоке, особенно в г. Харбине. В произведениях работников литературы и искусства продолжала звучать патриотическая тема. Аграрные преобразования в деревне давали все новые сюжеты для творчества. Последние отразились в повести Чжао Шули «Перемены в Лицзячжуане» (1946 г.). Романы Дин Лин «Солнце над рекой Сангань» (1948 г.) и Чжоу Либо «Ураган» (1949 г.) были посвящены проведению аграрной реформы. В некоторых произведениях появлялись прямолинейность и схематизм, примитивизация духовного мира героев и склонность к их идеализации. В ряде случаев имела место дискриминация интеллигентов. В этих произведениях они выступали либо как откровенные вредители, либо как «отсталые элементы». В произведениях тех лет развенчивалось недавнее прошлое, обличался помещичий произвол в деревне. Наибольшей популярностью пользовалась созданная на эту тему Дин Ни и Хэ Цзинчжи пьеса «Седая девушка» (1945 г.).

С возобновлением войны компартии с Гоминьданом основная масса театральных работников Яньаня перебралась на Северо-Восток сразу после его освобождения. Большая часть театральных работников, находящихся в старых освобожденных районах, была переброшена в армейские художественные ансамбли. Двигаясь вместе с воинскими частями, они продолжали вести пропагандистскую деятельность среди населения. В таких ансамблях собирались представители разных видов театра. По профессиональному признаку склады-

вались специализированные бригады: разговорной драмы, пекинской музыкальной драмы, певческие и танцевальные. Театральные бригады по пропаганде земельной реформы в деревнях должны были организовывать художественную самодеятельность, разыгрывать «хобао» («живые газеты») выступать со сценками «янгэ». Участники бригад разучивали с крестьянами боевые и пропагандистские песни. Спектакли этих бригад также создавались для нужд пропаганды. Последнее предопределяло недолговечность даже в деревне. Здесь преобладали крестьянская тематика произведений и художественный уровень, рассчитанный на неграмотного жителя деревни. Все это не могло пользоваться успехом у горожан. Тем не менее опера «Лю Хулань», пьеса «Седая девушка» ставились многими театральными коллективами и после 1949 г.

С новой силой развернулась работа по созданию хроникально-документальных фильмов. В 1946 г. были созданы Яньаньская и Дунбэйская киностудии, а также киноотряд Северного Китая. Здесь состоялись первые опыты народной кинематографии в жанре художественного игрового кино.

В изобразительном искусстве развивалась преимущественно графика. Здесь нашли яркое воплощение героическая борьба народа и его отношение к жизни, к труду. Однако общий высокий художественный уровень гравюры зачастую соседствовал со схематическим упрощением и примитивизмом. Все это было присуще не только китайской графике конца 40-х гг., но и другим областям литературы и искусства этого периода. Здесь сказались поиски путей для приближения литературно-художественного творчества к массам, притоком молодых, недостаточно опытных, хотя и преисполненных энтузиазма, авторов в литературу и искусство. Давала себя знать вульгаризаторская ориентация искусства на «доступность» крестьянским массам, на прямую связь всего искусства с текущей политикой. Отсюда проистекала тематическая узость литературы и искусства освобожденных районов. Были распространены только темы, непосредственно выражающие злободневные проблемы. Тем не менее общий характер искусства освобожденных районов определялся стремлением к реалистическому отражению действительности.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Представленная вниманию читателя коллективная монография — итог трудов и многолетних размышлений авторов-синологов, и мы надеемся, что книга понравится тем, кто решил восполнить свои представления об актуальной на сегодняшний день тематике истории культуры Китая.

Данная книга содержит описание идеологии, философии, литературы на всем протяжении истории Поднебесной — от эпохи древности до Нового и Новейшего времени.

Китай — единственная страна, где преемственность государства и культуры сохранялась на протяжении тысячелетий, чему способствует исключительная и уникальная сохранность письменных памятников Древнего и средневекового Китая, обусловленная ранним изобретением в Китае бумаги — с I в. н.э. и книгопечатания — с XI–XП вв.

Особое внимание в коллективной монографии уделяется культуре эпохи развитой/поздней древности — идеологии, культуре, философии и особенно литературе, поскольку в ней как бы в зародыше содержится большинство последующих литературных форм и типов художественного мировоззрения, хотя, по сути, то же самое можно сказать и о древней китайской философии и ее основных составляющих: конфуцианстве, даосизме, буддизме и той роли, какую играли конфуцианство и легизм в политической истории Китая.

Берущие начало в глубокой древности социально-утопические идеи переустройства мира, имущественного равенства, уравнительного распределения земных благ, прослеживаются у многих китайских политических мыслителей — от Конфуция и Моцзы до Кан Ювэя и Сунь Ятсена.

На Востоке вообще, и в частности в Китае «движения за возврат к Древности» характерны для истории чуть ли не всей китайской культуры, поскольку ощущение традиций — необходимое условие понимания целостности процесса культурно-исторического развития как такового.

Книга в целом — не курс лекций, не учебное пособие, хотя может быть полезным и как таковое, поскольку в значительной своей части — по китайскому средневековью, Новому и Новейшему времени — готовилось авторами в качестве учебника для студентов университетов и других высших учебных заведений. И вместе с тем это оригинальный серьезный исследовательской труд, особенно в части осмысления всего хода развития истории литературного процесса со времен Древности через все Средневековье до Нового и Новейшего времени.

Монография написана в доступной, увлекательной и вместе с тем научной форме, преподносит читателю оригинальные суждения, включая читателя в сам процесс исследования, не скрывая и личные пристрастия и эмоции авторов.

Наше желание — заинтересовать самого широкого читателя, пробудить его интерес к Китаю и его культуре в целом, но наша книга рассчитана, и едва ли не в первую очередь, и на студентов-китаеведов и востоковедов и гуманитариев общего профиля, в том числе на специалистов — в особенности литературоведов — как китаистов, так и историков восточной и всемирной литературы, для которых предлагаемое исследование представляет безусловный интерес.

БИБЛИОГРАФИЯ

Абаев Н.В. Чань – буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск, 1989.

Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды. М., 1978.

Алексеев В.М. Китайская народная картинка. М., 1966.

Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте: стансы сыкцы Ту. СПб., 1916.

Алимов И.А. Вслед за кистью. Материалы к истории сунских авторских сборников бицзи. Ч. 1. СПб., 1966.

Антология китайской поэзии. Т. 1–4. М., 1957.

Арапова Т.В. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988.

Бай Юй Цзин. Сутра ста притч. М., 1978.

Бартольд В. История изучения Востока в Европе и России. Л., 1925.

Бежин Л.Е. Ду Фу. М., 1987.

Бежин Л.Е. Се Линъюнь. М., 1980.

Белозерова В.Г. Китайский свиток. М., 1995.

Би Сяошэн. Цвет абрикоса: роман о чувствах и утехах любви. М., 1992.

Буддизм. Карманный словарь. М., 2002.

Буддизм. Словарь. М., 1992.

Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в Средние века. М., 1982.

Буддийский взгляд на мир. СПб., 1994.

Бодде Д. Мифы Древнего Китая // Мифология древнего мира. М., 1977.

Быков А.А. Монеты Китая. Л., 1969.

Быков Ф.С. Зарождение политической и философской мысли в Китае. М., 1966.

Бяньвэнь о воздаянии за милости. Т. 1–2. М., 1972.

Бяньвэнь о Вэймоцзэ. М., 1963.

Бяньвэнь о лотосовой сутре. М., 1976.

Ван Вэй. Стихотворения. М.–Л., 1959.

Ван Вэй. Стихотворения. М., 1979.

Ван Шифу. Западный флигель. М., 1960.

Ван Янь. Вести из потустороннего мира: буддийские короткие рассказы V в. СПб., 1993.

Васильев В.П. Очерки истории китайской литературы // Всеобщая история литературы. Т. 1. СПб., 1880.

Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

Васильев Л.С. Проблема генезиса китайского государства. М., 1983.

Виноградова Е.В. Живопись гохуа в Новом Китае. М., 1961.

Виноградова Н.А. Искусство Китая. Альбом. М., 1988.

Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.

Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.

Виноградова Н.А., Каптерева Т.П. Искусство средневекового Востока. М., 1989.

Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Малая история искусства. М., 1979.

Виноградова Н.А. и др. Традиционное искусство Китая: терминологический словарь. М., 1997.

Возвращенная драгоценность: китайские повести XVII в. М., 1982.

Волшебное зеркало. Дотанские новеллы. М., 1963.

Гайда И.В. Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971.

Гань Бао. Записки о поиске духов. СПб., 1994.

Георгиевский С.М. Важность изучения Китая. СПб., 1890.

Георгиевский С.М. Мифы и мифические воззрения китайцев. СПб., 1892.

Глухарева О., Денике Б. Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948.

Глухарева О.Н., Кречетова М.Н. Памятники искусства Китая в музеях СССР. М., 1959.

Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал. М., 1978.

Го юй (Речи царств). Пер. с кит., вступ. и ком. В.С. Паскина). М., 1987.

Голыгина К.И. Теория изящной словесности в Китае XIX – начала XX в. М., 1971.

Голыгина К.И. Новелла средневекового Китая. Истоки сюжетов и их эволюция. VIII–XIV вв. М., 1980.

Голыгина К.И. Китайская проза на пороге Средневековья. М., 1983.

Грубе В. Духовная культура Китая. СПб., 1912.

Гуляка и волшебник: танские новеллы VII–IX вв. М., 1970.

Гэ Хун. Баопу-цзы. СПб., 1999.

Дальневосточный фарфор в России XVII–XX вв. Каталог выставки. Л., 1994.

Дао и даосизм в Китае. М., 1982.

Дважды умершая: старые китайские повести. М., 1978.

Денике Б.П. Архитектура Китая. Альбом. М., 1935.

Дочь Повелителя драконов: новеллы. М., 1960.

Древние культуры Китая. Палеолит, неолит и эпоха металла. Новосибирск, 1985.

Древнекитайская философия. Т. 1–2. М., 1972 (1-е издание), 1994 (2-е издание).

Евсюков В.В. Мифология китайского неолита. Новосибирск, 1989.

Ермаков М.Е. Мир китайского буддизма. СПб., 1994.

Желоховцев А.Н. Хуабэнь – городская повесть средневекового Китая: некоторые проблемы происхождения и жанра. М., 1969.

Завадская Е.В. Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983.

Завадская Е.В. Ци Бай-ши. М., 1982.

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

Заклятие даоса: китайские повести XVII в. М., 1982.

Зинин С.В. Протест и пророчество в традиционном Китае. М., 1997.

Избранные сутры китайского буддизма. СПб., 1999.

Изобразительное искусство Китая. М., 1956.

Из китайской и корейской поэзии. М., 1979.

Из китайской лирики VIII–XIV веков. М., 1979.

Илюшечкин В.П. Сословно-классовое общество в истории Китая (опыт системного анализа). М., 1986.

Исаева М.В. Представления о мире и государстве в Китае в III–VI веках н.э. М., 2000.

Искусство Древнего Востока. М., 1986.

Искусство стран Востока. М., 1986.

История Китая с древнейших времен до наших дней. М., 1974.

История китайской философии. М., 1989.

История религии: лекции, прочитанные в Санкт-Петербургском университете. СПб., 1997.

Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1989.

Каталог гор и морей (Шань хай цзин). М., 1977.

Кашина Т. Керамика культуры Яншао. Новосибирск, 1977.

Классическая драма Востока. М., 1976.

Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977.

Китай: история, экономика, культура, героическая борьба за национальную независимость. М.–Л., 1940.

Китай. История, культура и историография. М., 1977.

Китайская геомантия. СПб., 1998.

Китайская классическая поэзия. М., 1975.

Китайская классическая поэзия: эпоха Тан. М., 1956.

Китайская классическая проза. М., 1959.

Китайская пейзажная лирика: стихи, поэмы, романсы, арии. М., 1984.

Китайская литература. Хрестоматия. Т. 1–2. М., 1959.

Китайская философия. Энциклопедический словарь. М., 1994.

Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII в. Альбом-каталог. Л., 1977.

Китайский эрос. Научно-художественный сборник. М., 1993.

Китайские социальные утопии в древности и в Средневековье. М., 1987.

«Книга» Марко Поло. М., 1955.

Кобзев А.И. Учение Ян Ванмина и классическая китайская философия. М., 1983.

Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.

Конрад Н.И. Избранные труды: литература и театр. М., 1978.

Конрад Н.И. Избранные труды: синология. М., 1977.

Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики. М., 1982.

Конфуций: жизнь и его учение. М., 1991.

Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб., 2003.

Кравцова М.Е. Поэзия вечного просветления. Китайская лирика второй половины V – начала VI века. СПб., 2001.

Кравцова М.Е. Поэзия Древнего Китая. Опыт культурологического анализа. СПб., 1994.

Кречетова М.Н., Вестфалэн Э.Х. Китайский фарфор. М.–Л., 1947.

Кривцов В. Путь к Великой стене. Л., 1972.

Кривцов В.А. Эстетика даосизма. М., 1993.

Кроль Ю.Л. Сыма Цянь – историк. М., 1970.

Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Китайский этнос в Средние века. М., 1979.

Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Китайский этнос на пороге Средних веков. М., 1979.

Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В. Этническая история китайцев на рубеже средневекового и нового времени. М., 1987.

Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983.

Крюков М.В., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы. Проблемы этногенеза. М., 1978.

Кульпин Э.С. Человек и природа в Китае. М., 1990.

Купер Р., Купер Дж. Шедевры искусства Китая. Минск, 1997.

Кучера С. Китайская археология. М., 1977.

Кычанов Е.И. Основы средневекового китайского права. М., 1988.

Ли Жу-чжэнь. Цветы в зеркале. М.–Л., 1959.

Лирика китайских классиков. Л., 1962.

Лисевич И.С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.

Лисевич И.С. Китайская поэтика // Словарь литературных терминов. М., 1974.

Лисевич И.С. Литературная мысль Китая. М., 1979.

Литература Древнего Китая. М., 1969.

Литература и искусство КНР. 1976–1985. М., 1989.

Ло Гуань-чжун. Троецарствие. М., 1954.

Лу Куань Юй. Даосская йога. СПб., 1993.

Лу Ю. Стихи. М., 1960.

Лубо-Лесниченко Е. Древние китайские ткани и вышивки (V в. до н.э. – III в. н.э.) в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1961.

Лубо-Лесниченко Е. Китай на Шелковом пути. М., 1994.

Лукьянов А.Е. Истоки Дао: древнекитайский миф. М., 1992.

Лукьянов А.Е. Лаоцзы (Философия раннего даосизма). М., 1991.

Лукьянов А.Е. Начало древнекитайской философии (И цзин Дао дэ цзин, Лунь юй). М., 1994.

Малиновская Т.А. Очерки по истории китайской классической драмы в жанре цзацзюй (XIV–XVII вв.). СПб., 1996.

Малявин В.В. Гибель древней империи. М., 1983.

Малявин В.В. Жуань Цзи. О жизни и творчестве китайского поэта и мыслителя Жуань Цзи. М., 1978.

Малявин В.В. Китай в XVI–XVII веках. Традиции и культура. М., 1995.

Малявин В.В. Конфуций. М., 1992.

Малявин В.В. Чжуан-цзы. М., 1985.

Маньчжурское владычество в Китае. М., 1966.

Мартынов А.С. Конфуцианство «Лунь юй». Т. 1–2. СПб., 2001.

Мэн-цзы. СПб., 1999.

Научный гений Древнего Китая. История открытий и изобретений // Курьер ЮНЕСКО. 1988. Ноябрь.

Небесный мост. Поэзия Гао Ци (1336–1364). СПб., 2000.

Нефритовая Гуаньинь: новеллы и повести эпохи Сунн. X–XIII вв. М., 1972.

Никитина В.Б. Паевская Е.В., Позднеева Л.Д., Редер Д.Г. Литература Древнего Востока. М., 1962.

Николаева Н.С. Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. М., 1968.

Новая история Китая. М., 1972.

Новейшая история Китая. 1917–1970 гг. М., 1972.

Новое в археологии Китая. Исследования и проблемы. Новосибирск, 1985.

Облачная обитель. Поэзия эпохи Сун (X–XIII вв.). СПб., 2000.

Основы буддийского мировоззрения. Учебное пособие для высшей школы. М., 1994.

Очерки по новой истории Китая. М., 1956.

Переломов Л.С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. М., 1993.

Переломов Л.С. Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. – XXI в.). М., 2009.

Переломов Л.С. Слово Конфуция. М., 1992.

Позднеева Л.Д. Атеисты, материалисты и диалектики Древнего Китая. М., 1967.

Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. М., 1979.

Попова И.Ф. Политические практики и идеология раннетанского Китая. М., 1999.

Поршнева Е.Б. Учение «Белого лотоса» - идеология народного восстания 1796–1804 гг. М., 1972.

Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае X–XIII вв. М., 1976.

Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. М., 1987.

Поэзия эпохи Сун. М., 1959.

Поэзия эпохи Тан. VII–X вв. М., 1987.

Проделки Праздного Дракона: шестнадцать повестей из сборников XVII в. М., 1966.

Простонародные рассказы, изданные в столице (Цзин бэнь тунсу сяо-шо). СПб., 1995.

Прозрачная тень. Поэзия эпохи Мин (XIV–XVII вв.). СПб., 2000.

Пу Сунлин. Лисьи чары. Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., 1970.

Пу Сунлин. Лисьи чары. Странные истории. М., 1956.

Пу Сунлин. Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных. М., 1957.

Пу Сунлин. Новеллы. М., 1961.

Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжая о необычайном / Пер., пред. и ком. В.М. Алексеева). М., 1983.

Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., 1973.

Пу Сунлин. Рассказы о людях необычайных. М., 1954.

Пурпурная яшма: китайская повествовательная проза. I–IV вв. М., 1980.

Пятнадцать тысяч монет: средневековые китайские рассказы. М., 1962.

Радуль-Затуловский Я.Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М.–Л., 1947.

Разумовский К.И. Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.

Религии Китая. Хрестоматия. СПб., 2001.

Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1960.

Рифтин Б.Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. М., 1979.

Рифтин Б.Л. Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре. М., 1961.

Рифтин Б.Л. «Стрелок И» (миф в литературной обработке китайского писателя Чжу Юй-линя). Восточный альманах. М., 1957.

Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972.

Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., 1989.

Рубин В.А. Идеология и культура Древнего Китая. М., 1970.

Рубин В.А. Личность и власть в Древнем Китае. М., 1993.

Самосюк К.Ф. Го Си. М., 1976.

Семанов В.И. Из жизни императрицы Цыси (1835–1908). М., 1979.

Семанов В.И. Эволюция китайского романа. Конец XVIII – начало XX в. М., 1970.

Семененко И.И. Афоризмы Конфуция. М., 1987.

Серебряков Е.А. Китайская поэзия X–XI веков. Жанры *ши* и цы. Л., 1979.

Серова С.А. Пекинская музыкальная драма: середина XIX – 40-е годы XX в. М., 1970.

Сидихменов Б.Я. Китай: страницы прошлого. М., 1974.

Синь Ци-цзи. Стихи. М., 1961.

Скачков П.Е. Очерки истории русского китаеведения. М., 1977.

Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1969.

Соколов-Ремизов С.Н. Литература, каллиграфия, живопись. М., 1986.

Сорок поэтов: Китайская лирика 20–40-х гг. М., 1978.

Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. Генезис, структура, образы, сюжеты. М., 1979.

Сорокин В.Ф., Эйдлин Л.З. Китайская литература. Краткий очерк. М., 1962.

Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. М., 1986.

Сторожук А.Г. Введение в китайскую иероглифику. СПб., 2002.

Сторожук А.Г. Юань Чжань. Жизнь и творчество китайского поэта эпохи Тан. СПб., 2001.

Страна Хань. Очерки о культуре Древнего Китая. Л., 1959.

Стужина Э.П. Китайское ремесло в XVI–XVIII вв. М., 1970.

Стулова Э.С. Баоцзюань о Пу-мине. М., 1979.

Сухой тростник. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.). СПб., 1999.

Сыма Цянь. Исторические записки. Т. 1–5. М., 1972–1987.

Сычев В.Л. Искусство Китая. М., 1990.

Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм: символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.

Тайные общества в старом Китае. Сб. статей. М., 1970.

Танские новеллы. М., 1960.

Тао Юань-мин. Лирика. М., 1964.

Тао Юань-мин. Персидский источник. – Восток. Сб. 1. М.–Л., 1935.

Тао Юань-мин. Стихотворения. М., 1972.

Титаренко М.Л. Древнекитайский философ Мо Ди, его школа и учение. М., 1985.

Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. М., 1990.

Томихай Т.Х. Юй Синь. М., 1988.

Торопцев С.А. Очерк истории китайского кино. 1896–1966. М., 1979.

Торчинов Е.А. Введение в буддологию. Курс лекций. СПб., 2000.

Торчинов Е.А. Даосизм. «Дао дэ цзин». СПб., 1999.

Торчинов Е.А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб., 1993 (1-е издание), 1998 (2-е издание).

Торчинов Е.А. Даосские практики. СПб., 2001.

Торчинов Е.А. Религии мира. Опыт запредельного: трансперсональные состояния и психотехники. СПб., 1997.

Торчинов Е.А. Тексты по «искусству внутренних покоев» (эротология Древнего Китая) // Петербургское востоковедение. Вып. IV. СПб., 1993.

Три танских поэта: Ли Бо, Ван Вэй, Ду Фу. Триста стихотворений. М., 1960.

У Цзин-цзы. Неофициальная история конфуцианцев. М., 1953.

У Чэнь-энь. Путешествие на Запад. Т. 1–4. М., 1959.

Удивительные истории нашего времени и древности. Т. 1–2. М., 1962.

Усов В.Н. Евнухи в Китае. М., 2000.

Федоренко Н.Т. Древние памятники китайской литературы. М., 1978.

Федоренко Н.Т. Китайская литература (Очерки по истории китайской литературы). М., 1956.

Федоренко Н.Т. Китайское литературное наследие и современность. М., 1981.

Федоренко Н.Т. Цюй Юань. История и проблемы творчества. М., 1986.

Философия китайского буддизма. СПб., 2001.

Фицджеральд С.П. Китай. Краткая история культуры. СПб., 1998.

Фишман О.Л. Китайский сатирический роман. Эпоха Просвещения. М., 1966.

Фишман О.Л. Ли Бо: жизнь и творчество. М., 1958.

Фишман О.Л. Три китайских новеллиста XVII–XVIII вв. (Пу Сун-ли, Цзи Юнь, Юань Мэй). М., 1980

Хань Юй. Лю Цзун-юань. Избранное. М., 1979.

Хрестоматия по истории литературы Древнего Востока. М., 1963.

Хуань Куань. Спор о соли и железе (Янь те лунь). Т. 1–2. М., 2001.

Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме. Т. 1–2. М., 1958.

Цао Чжи. Семь печалей. Стихотворения. М., 1973.

Цветет мэйхуа: классическая поэзия Китая в жанре цы. М., 1979.

Цветы сливы в золотой вазе, или Цзин, Пин, Мэй. Т. 1–2. М., 1977.

Цзи Юнь. Заметки из хижины «Великое в малом». М., 1974.

Цзэн Пу. Цветы в мире зла. М., 1960.

Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии. М., 1987.

Цюй Юань. Стихи. М., 1954, 1956.

Черкасский Л.Е. Китайская поэзия военных лет. 1937–1949. М., 1980.

Черкасский Л.Е. Новая китайская поэзия. М., 1972.

Черкасский Л.Е. Поэзия Цао Чжи. М., 1963.

Черкасский Л.Е. Русская литература на Востоке. Теория и практика перевода. М., 1987.

Чжан Бо-дуань. Главы о прозрении истины (Ц чжань пянь). СПб., 1994.

Чистый поток. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.). СПб., 2001.

Шан Ян. Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу). М., 1968.

Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных дикови-нах в империи Тан. М., 1981.

Ши Най-ань. Речные заводи. Т. 1–2. М., 1955.

Ши Тао. Беседы о живописи. М., 1978.

Шихуа о том, как Трипитака великий Тан добыл священные книги. М., 1987.

Ши цзин (Книга песен и гимнов). М., 1957 (1-е издание), 1987 (2-е изда-ние).

Ши Юй-кунь. Трое храбрых, пятеро справедливых. М., 1974.

Штейн В.М. Гуань-цзы: исследование и перевод. М., 1959.

Шуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960 (1-е издание), 1992 (2-е издание), 1993 (доп. издание).

Эберхард В. Китайские праздники. М., 1977.

Эйдлин Л.З. Тао Юань-мин и его стихи. М., 1965.

Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988.

Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М., 1965.

Юань Мэй. Новые записи Ци Се. М., 1977.

Юаньская драма. М.–Л., 1966.

Юэфу. Из древних китайских песен. М., 1959.

Яншина Э.М. Формирование и развитие китайской мифологии. М., 1984.

Яхонтов С.Е. Древнекитайский язык. М., 1965.

Научное издание

О. Е. Непомнин, Л. Д. Позднеева, Т. В. Степугина

КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА. Древность, Средневековье, Новое и Новейшее время

Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН

Верстка: Н. В. Макеева
Редактор: М. С. Грикурова
Корректор: М. Я. Колесник

Подписано 23.07.2019
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Печать цифровая
Усл. печ. л. 33,25. Уч.-изд. л. 28
Тираж 500 экз. Зак. № 389

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения
Российской академии наук
107031 Москва, ул. Рождественка, 12
Научно-издательский отдел
Зав. отделом И. В. Федулов
E-mail: izd@ivran.ru

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии»
г. Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корп. 5