

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

С. А. Серова

КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР

(история, эстетика,
актерское мастерство)

МОСКВА
ИВ РАН
2020

ББК 85.333(3) (5Кит)

С 32

Ответственный редактор

Н. И. Пригарина

Рецензенты

М. А. Неглинская, Н. Л. Кварталова, А. Н. Коробова

Утверждено к печати

Редакционно-издательским советом

Института востоковедения РАН

Серова С. А.

С32 Китайский традиционный театр (история, эстетика, актерское мастерство) / Отв. ред. Н. И. Пригарина; Ин-т востоковедения РАН. – М.: ИВ РАН, 2020. – 446 с. : ил.

ISBN 978-5-89282-980-9

Книга состоит из введения, двух глав и Хрестоматии. Глава I посвящена понятиям звука, музыки, гармонии — основным кодовым смыслам духовной художественной культуры Китая. В главе II рассматриваются важнейшие черты китайского театра: игра как явление национального культурного кода и универсалия театрального искусства; феномен куклы как части религиозного обряда и его связь с игрой на сцене. Анализируются проблемы театра и актерского мастерства в зрелый период их истории.

В Хрестоматии представлены переводы фрагментов китайских трактатов о театре, относящихся к разным эпохам.

ISBN 978-5-89282-980-9

ББК 85.333(3) (5Кит)

*Посвящаю мужу, другу,
соратнику по профессии
Переломову
Леонарду Сергеевичу*

Введение

«Построен на созвучьях мир»

Марина Цветаева

Китайский театр... Каков он? Яркий и эпатажный изобразительный стиль: замысловатый рисунок сценического движения и позы, зашифрованные в символах театральной культуры; феерическая свобода владения исполнителем сложнейшей актерской техникой; сценическое движение и драматическое действо, подчиненные музыкальному ритму; особая техника сценической речи; симфония цвета и символов в рисунках грима и театрального костюма; лаконизм и космическая глубина смыслов театрального пространства...

Духовная традиция Китая взрастила культуру текста и знака, в которых запечатлена тысячелетняя история страны и ее духовных ориентиров. Традиционный театр — это и дитя, и наследник накопленного богатства, обладающий своими особенностями. Прежде всего, театр — это живая картина потока жизни, средство сиюминутного общения актера со зрителем, средство воздействия на присутствующих здесь и сейчас. При отсутствии одного из участников нет и театра. В этом его специфика, в этом заложена и взаимная притягательная сила сцены и зрительного зала. Театр, будучи акме знаковых систем китайского культурного кода, проходил свой путь его освоения через тысячелетия истории китайского этноса.

Древние обитатели континента, расположенного, как они полагали, «в окружении четырех морей» (*сы хай чжи нэй*), вглядываясь в окружающее пространство, поражались его необъятности и размаху его метаморфоз.

Они наблюдали, как солнце восходит на Востоке, а заходит на Западе, в урочное время сменяя день и ночь; как зима наступает после осенних дождей и ранних сумерек, а весна вселяет надежду на обильный урожай летом. Они любовались бурными потоками рек, которые текут в долинах и ущельях гор, наполняя пустоты пещер звуками пенящейся воды, и благого-

вели в окружении гор, уходящих в Небо, неизменно прекрасное и в дневной голубизне, и в ночном сиянии звезд и созвездий. Горы соединяли человека с Небом, открывали ему путь к постижению высших смыслов бытия, устремляя его сердце/разум за пределы видимого мира, чтобы открыть для себя источник наблюдаемой гармонии, прикоснуться к тайнам сакральных сфер. Космическая бездна и природный космос — колыбель и духовная опора китайца и его культуры и, конечно, театра.

Уже в «Люйши чуньцзю» — памятнике III в. до н.э. — говорилось, что гармония души достигается обретением единого: «Когда существо в полноте, дух обретает гармонию... Нет среди сущего, чему бы он не внял, чего бы не вместил»¹. Гармония достигается путем долгого психофизического совершенствования, процесс которого подробно рассмотрен на страницах памятника, сосредоточившего достижения философской мысли древнего Китая. И коль скоро классическая натурфилософия соединяет в единую целостность «абсолютное» и «эстетическое» бытие (А.Ф. Лосев), то все элементы, их составляющие, на равных участвуют в процессе художественного творчества и совершенствования человека. Музыка в Китае — один из главных элементов в натурфилософской концепции становления мира, есть «следствие гармонического союза Неба и Земли и стремления к слиянию *инь* и *ян*»². Театр, устроенный по законам музыкального ритма, наравне с музыкой влияет на гармонизацию общества, государства и отдельного человека.

Таким образом, части целого не просто резонируют между собой, но соотносятся по принципу гармонии (*хэ*). Гармония — это универсальный принцип существования китайской цивилизации и, разумеется, ее неотъемлемой части — национальной культуры.

О чем бы ни шла речь — о чистом или грязном, о малом или большом, коротком или длинном, печальном или радостном, твердом или мягком, медленном или быстром, о том, что вверху или внизу, наружи или внутри — все это многообразие существует в со-гласии. [Цзочжуань, 20-ый год правления Чжоу-гуна] Уже с древности в народном сознании укрепилось представление о том, что «гармония — это самое драгоценное» (*хэ вэй гуи*), «гармония — это прекрасно» (*хэ вэй мэи*).

Универсалия *хэ* становится одной из первых категорий китайской эстетики, равно имеющей отношение ко всем видам художественного творчества.

Во II в. до н.э. Дун Чжуншу предложил максимум о «взаимоткликке Неба и человека» (*тянь жэнь хэ и*), тем самым подтверждая представление о мире как о едином целом, в котором части резонируют, образуя единую сеть со-ответствия.

Сказанное в древности не утратило своего значения как ценностный ориентир и для современного Китая. Его называют среди трех «стержневых ценностей» китайской культуры — это «уникальность (*дутэ си*), толерантность (*баожунсин*) и гармоничность (*хэсесин*)»³.



¹ Люйши чуныцю, с. 73–74.

² Люйши чуныцю, с. 110.

³ См. Ян Чжицин. Чжунхуа вэньхуа хэсинь цзячжи юй дандай вэньхуа да фачжань да фаньжун. (Сердцевинные ценности китайской культуры и большое развитие, большой расцвет современной культуры) // Чжунго вэньхуа бао. 2012, 26 апреля. А.В. Ломанов. Традиционное наследие и политика КНР в сфере культуры. // XVIII Всероссийская конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». М., 2013, с. 167–177.

Глава I

ЗВУК — МУЗЫКА — ГАРМОНИЯ

Идея всеединства мира и гармоничного взаимоотклика его частей включает в круговорот онтологических смыслов категории звука и музыки. Во все исторические времена музыка занимала одно из центральных мест в религиозном действе, философских штудиях, практике и теории искусств.

В период империи Хань во II в. до н.э., когда время приближалось к переходу Древности в Средневековье, сложилась вполне детально разработанная философская система представлений о Вселенной и окружающем мире. Но еще со времен Лао-цзы (конец VII — начало VI вв. до н.э.) было известно, что Дао — нечто, находящееся в темном пустом пространстве, невидимое, неслышимое и невыразимое словами, но обладающее абсолютной властью над всем природным миром, включая и человека. Дао — это и абсолютная Истина, и Путь ее достижения.

Двуединая природа Дао вместе с нравственной силой Дэ манифестировала свое абсолютное могущество в процессе созидания земного космоса и человека. Она наводила на размышления об источнике смыслов, т.е. об анналах памяти, включая тайну звука и музыки, из которых Дао черпало свою энергию созидания. Ханьские философы зафиксировали мысль о Беспредельности мирового пространства: «Было начало. Было начало этого предначала. Было начало этого предначала начала»¹. Понятие Беспредельности философы из Хуайнани облекли в формулу «цзи ван» (дословно: «дальше полюсов»; *пер. Л. Е. Померанцевой*). По существу речь шла о двух мирах. О мире том, что «имеет форму» (*ю син* 有形), т.е. мире проявленном, и том, что «формы не имеет» (*у син* 無形), т.е. сфере непроявленного. Каким же образом происходило перетекание смыслов? На этот вопрос ханьские философы не смогли дать точного ответа: «Кто

может знать, как облечь в форму бесформенное?»², если вопрошающему доступен лишь «шорох абсолютного небытия»³. Но философы нашли, как ответить: «Изначальное Дао пребывает в Бесконечности»⁴, и оно «сообщается с бесформенным», «высоко беспредельно, глубоко безмерно», «обнимает Вселенную» и мир, «не зная гордыни», поскольку проникается моральной силой Дэ без усилий, т.е. естественным путем, «обретает гармонию».

Хуайнаньские мыслители твердо знают: «Бесформенное — великий предок вещей». Более того, могущество Дао пустого пространства структурировано, оно «имеет основу и уток, ветви и завязи»⁵, т.е. обладает рычагами, чтобы «пронизать небесный узор, оснастить уклад» земного и человеческого бытия теми смыслами, которые почерпнуты в сфере Запредельного. По существу, ханьские философы определили сакральное пространство как сферу бытия Дао и как транзитную зону передачи смыслов. Поэтому Дао есть и Абсолютная истина, и Путь ее обретения.

Мыслители из Хуайнани подошли к написанию своего труда, полагаясь на опыт астрономических наблюдений своих предшественников, имея за плечами многовековую путь истории строительства государства. В результате они создали объемный труд, представляющий собой системное, структурированное описание — итог мироустроительного опыта Поднебесной, обусловленного знанием о беспредельности мироздания с его вечными истинами о Дао и Дэ⁶.

Это дало в руки исследователей (в нашем случае о периоде зарождения театра и его первых шагах), обширный материал, отражающий движение смыслов и дефиниций на важнейшем историческом переходе от Древности к Средневековью и позволяющий понять ту ауру, в которой свершался этот переход; наконец, убедиться в абсолютной ценности культурной преемственности поколений.

Это побуждает нас обратиться к именам тех, кто задолго до хуайнаньских мудрецов размышлял о тайнах мироздания, одной из которых была тайна звука и музыки. Об этом читаем в «Дао Дэ цзине» Лао-цзы: «Смотришь на него, но ничего не видно, — это можно назвать тончайшим. Слушаешь его, но ничего не слышно, — это можно назвать тишайшим. Берешь его, но в руке ничего нет, — это можно назвать субтильнейшим. Эти три невозможно назвать одним словом, поэтому вместе я называю их единением». А поскольку у них нет начала и конца, Лао-цзы



Голограмма рождения
звука — ритма — звучания,
преобразующих и
гармонизирующих
мир и человека

обозначает их как «форму без форм», «образы предметного», «темное-неясное», как их принадлежность к Дао-Единому. Поэтому неслышимый звук Лао-цзы называется «Великим звуком». По существу речь идет о Триаде сакрального пространства — Дао, Дэ и Звук.

На Пути, т.е. в сакральном пространстве, не действуют законы земного бытия, полнота Всеединства, подобно сакральной Тайне, не поддается словесному оформлению, а человек, проникающий в Дао, вступает на путь молчания пустоты: «Тот, кто смотрит на изначальный мрак, слушает безмолвное»⁷. «Знающий не говорит, говорящий не знает», — подтверждает Лао-цзы⁸.

Предтечей жизнеобразующей триады Небо — Земля — Человек⁹ была триада сокрытого пустого пространства. Первозвук, перешагнувший порог молчания, явился необходимым импульсом, маркером перехода от хаоса как нерасчлененной целостности к космосу — гармоничному состоянию мира. Первозвук как первый крик младенца возвещает о его появлении на свет: без первозвука жизнь не начинается. Он запускает «скрытый механизм» (*инь цзи*) земного бытия, свидетельствуя об «абсолютном ритме Пустоты» (В. Малявин).

Ритмический повтор звука закладывает основу гармонии мира. От звука — к звучанию, от него — к музыке — это процесс метафизического, метаэстетического порядка, завершившийся «музыкальной целостностью мира» (В. Малявин).

Лао-цзы, который смотрел на мир с непосредственностью ребенка (*цзы* — ребенок), но прозревавший его смыслы с мудростью старца (*лао* — старый, старец), отличался от живших позднее Хуайнаньских мудрецов, которые выглядели более рациональными, выстроив системную мировоззренческую теорию, соединив ее с практикой государственных мужей и одоблив жизненным опытом реальных персонажей.

Вместе с тем их рациональный взгляд, опирающийся на практический опыт, не отвергал, да и не обесценивал провидческий дар предшественников: просто устремления тех и других находились в разных областях, подчас дополняя друг друга, а то и пересекаясь друг с другом. И здесь следует назвать имя Чжуан-цзы, опередившего Ханьских мудрецов на 200 лет. Приверженец даосского учения Лао-цзы, человек глубокого философского ума и таланта, он вряд ли имел равных в тонкости и изяществе эстетических штудий, высоте творческого полета.

Мощное дыхание космоса слышал Чжуан-цзы в звуках ветра (*фэн*) — флейты Неба, пещер Земли, горных ручьев, скрипах деревьев, голосах птиц, свисте ветра в горных ущельях. Он назвал это «дыханием Неба», подтвердив тем самым максимуму Лао-цзы о звуке и определив Пустое пространство как место рождения музыки: «Музыка появляется из Пустоты» (Юэ чу суй, гл. II).



Даосская небожительница,
гармонизирующая Поднебесную своей игрой на флейте

Слово «флейта» произнесено. Тем самым метафизика молчаливого звучания в сакральном пространстве трансформируется в реальную мелодию флейты, наполняя эстетическим чувством звуки уже рукотворного музыкального инструмента. Триада Небо — Земля — Человек обретает зримые очертания. При этом Чжуан-цзы говорит конкретно о флейте *лай*, которая, как и все другие¹⁰, использовала бамбук полый, с отверстием внутри. Нетрудно догадаться, что оно символизировало темное пустое пространство — место пребывания Универсума.

Овладение звуками, исходящими из флейты, т.е. теми знаками и смыслами, которые «Там есть», и составляет, по мнению Чжуан-цзы, путь обретения мудрости человеком, становления его внутренней гармонии, его путь к мироустроительной деятельности.

Комментаторы, трудившиеся над текстом Чжуан-цзы, стремились расширить его палитру мелодий флейты. В звучании ее «ветров» они слышали звуки громкие и тихие, грубые и нежные; звуки, похожие на пение птиц, звуки плача и смеха (наверное, принадлежащие уже человеку. — С. С.); звуки звонкие, идущие вверх, и глухие, опускающиеся вниз. Комментаторы называют голоса «ветра» образцами «звуков речи, которые близки к пению».

Все это не оставляло будущему театру иного выбора кроме как погрузиться в музыкальную стихию ритма и музыки. Не отсюда ли черпал театр и особую технику постановки голоса, музыкальность сценической речи?!

Миропонимание древних, философия звука — музыки — гармонии даосов стала азбучной истиной для театральных трактатов последующих эпох. Один из знаменитых теоретиков XVI в. Хэ Юаньлан (1506–1573) свое сочинение «О драме» («Цюй лунь») начинается пассажем: «Когда Небо и Земля стали разделяться, пришла в движение пружина *ци* [1] (*ци цзи*), тогда и появились изначальные звуки, всего их было «восемь ветров» (*ба фэн*). Когда раздался ритм барабана*, появилось десять тысяч голосов природы, это и были вещи/явления (*ю*)**. Когда музыка изменяется (*бянь*), нисходят звуки небесные, земля благоговейно рождается (*чу*) — это ли не предельно тонкое (*мяо*) явление?»¹¹.

В этих строках автора сказано о созидательной и преобразующей силе музыки и музыкального ритма — эстетическом

* Круглая форма верха барабана символизировала Небо.

** Очевидно, что «десять тысяч голосов природы» — это то, что Лао-цзы называл «формами без форм», «образами невидимого мира».

феномене, известном со времен Чжуан-цзы, который соединил утонченно природное, преобразованное творческим усилием человека начало, в эстетическую категорию *мяо* ('чудесный, тонкий, утонченный, изящный, искусный'). За десятки столетий, прошедших после Чжуан-цзы, его уроки усвоил не только театр, но и восприняли театральные зрители, т.е. подавляющее большинство обитателей Поднебесной.

Один из них, Чжан Чао, не принадлежавший к миру театра, но горячий его поклонник, живший до падения Цинской династии и краха существующего уклада жизни, был одним из представителей круга интеллектуалов, в котором он слыл знатоком поэзии и ценителем красоты во всех ее проявлениях.

Среди его друзей — известные литераторы, тонко мыслящие люди, что, очевидно, определяло высокий интеллектуальный уровень их бесед и дружеских посиделок. Помимо всего, Чжан Чао тонко чувствовал красоту природы, чему свидетельство его «Прозрачные тени снов» («Ю мэнь ин») — произведение, написанное мастерской кистью автора*.

Мир эстетических пристрастий Чжан Чао традиционен — единение мира природного, земного, принадлежащего пространству, и мира звука, мелодии, длящихся во времени. Это и есть поиски вселенской гармонии, в которой Чжуан-цзы придает особенное значение звуку, который «Там есть».

Описание звуков Чжан Чао пронизано тонким эстетическим чувством: «Существует четыре вида звуков, производимых водой: звук воды, вырвавшейся наружу, звук струящейся воды, звук воды в водоворотах и журчание воды в канаве». «Существует три вида звуков, производимых ветром: звук ветра в соснах,

* В моем распоряжении оказались два перевода текста Чжан Чао. Один принадлежит В. В. Малявину и выполнен с двух вариантов перевода на японский язык Тояма Канаму, завершено в Токио в 1966 г., а также по комментариям к нему Се Чжен-ти, опубликованного в Тайбэе в 1994 г. Перевод В. В. Малявина «Прозрачные тени снов» включен им в свою книгу «Вкус правды. Афоризмы и изречения китайских мудрецов» (М., 2015.).

Второй вариант перевода текста Чжан Чао и комментарии к нему выполнены В. Б. Виноградской. Предложенный ею вариант «Тени отращенных снов» выполнен по двум пекинским изданиям 2008 и 2012 гг.

Два русских перевода иногда совпадают, иногда расходятся в своих интерпретациях, к тому же отличаются и по объему переведенного текста оригинала. В настоящей работе я использую оба перевода, сохраняя в каждом случае перевод названия, предложенного авторами.

звук ветра, срывающего листья осенью, и звук ветра, гонящего волны. Существуют два вида звуков, производимых дождем: звук дождя, падающего на листья, и звук дождя, стекающего по желобам в бамбуковые ведра». Об авторе этих строк можно сказать его же словами: «Кто умеет читать бессловесную книгу природы, напишет самые волнующие слова»¹². Не удивительно, что самому Чжан Чао в одиночестве доставляет радость пение цитры, а любованию луной сопутствует «искусный певец» и звучащая свирель. Сам он не прочь участвовать в хоровом пении или послушать оперную арию, а может быть, и перебирать струны цитры... И даже исполнять танец с мечом. Это значит, что на перевале времен все так же звучит даосская максима о единении природного и эстетического. Не забудем и мы напомнить о том, что Конфуций любил в кругу друзей слушать хоровое пение. Если исполнение ему нравилось, то просил начать сначала и принимал в нем участие. И еще один знак традиционной сообщаемости эпох и поколений в следующем пассаже Чжан Чао о своей «флейте Неба»: «Весна — это главная тема в музыке Неба, а осень — ее вариации»¹³. И в полном согласии с Чжуан-цзы звучат его слова о превосходстве флейты природы над инструментом, созданным руками человека: «Стрекот цикад осенью и птичий гомон весной сливаются в сладостный напев, который ласкает слух. А мы, люди, проделывая отверстия в трубках и натягивая струны на доски, производим звуки, сравнимые разве что с криком петуха и ревом быка»¹⁴. Что же это, если не парадокс: признавая ценность игры на рукотворном музыкальном инструменте, тут же отрицать ее в сравнении со звуками живой природы? Да, парадокс, который отпадает, если исходить из того же восприятия мира как единого целого. Недаром Чжан Чао не прочь поучаствовать в «беседах о природе сознания». В свободном парении мысли умягчаются претензии на исключительность знака прекрасного, ибо, как учит Лао-цзы, Сакральное Пустое пространство, обладающее творческой и всеобъемлющей потенцией, пребывает повсюду — и в недостижимых высотах, и у каждого рядом, в пустоте своего дома и даже в пустоте глиняного сосуда домашней утвари. Это соединяет высокий духовный опыт и повседневную жизнь, делает едва заметной грань между жизнью и искусством. Такое единение позволило моим коллегам ввести термин «искусство-неискусство», который в отношении театра легко прослеживается на примере его сложных, иногда трагических взаимоотношений с сильными

мира сего, с государством в былые времена и в недавнем прошлом.

Что касается тонкой грани, разделяющей жизнь и искусство, духовные практики и мастерство, напомним имя Жуань Цзи (210–263) — философа и литератора, принадлежащего к знаменитой семерке мудрецов из бамбуковой рощи. Помимо всего, он был знаменит виртуозным свистом — той техникой, которой владели даосы-отшельники в горах, общаясь между собой. Их свист освобождал передачу смысла от сковывающих текст слов. Чжан Чао с ностальгической грустью, быть может, вспоминая Жуань Цзи, записывает в своих «Снах...»: «Из древнего не передается ныне свист...»¹⁵

А может быть, в исторической памяти сохранилось не только конкретное имя Жуань Цзи, а нечто, связанное с природными тайнами отдаленных мест? Старинный торговый центр Дуньхуан был расположен в сердце пустыни на знаменитом Шелковом пути. Его украшением и единственным источником питьевой воды служило озеро в обрамлении гор и высоких песчаных дюн. Именно это место и выбрали многочисленные буддистские и даосские общины для своего обитания. Здесь они и жили, и совершали религиозные обряды.

Постоянно дующие ветры подымали вверх тучи песка, которые иногда производили свист разной высоты звучания. Не с тех ли времен свист, таивший в себе смыслы поющей природы, и стал для даосов средством общения, сохранившимся в памяти потомков? По крайней мере, местность недаром получила свое название — Горы поющих песков (Мин ша шань).

«Прозрачные тени снов» — плод уединенных размышлений автора, созерцания им лесов и вод, цветов и птиц — природы, наполненной звуками окружающего мира как потаенного движения его души, но и как акмэ духовного опыта предшествующих поколений, формировавших геном национального мировосприятия и индивидуального эстетического чувства. Два слова — *сон* и *тень* — кодовый ключ для передачи смыслов прошлого ныне живущим. Тень (*ин*) в даосизме не служит оппозицией тела человека или предмета. Она есть абрис их внутренней структуры и внутренних импульсов. Тень причастна духовной сущности человека, ее символической глубине¹⁶. Как справедливо замечает В. Малявин: «Воспринимать образы тени — значит внезапно открыть для себя внутреннюю глубину опыта, ежемгновенно скрывающуюся при свете дня, затмеваемую

здравым умом и трезвой памятью»¹⁷. Быть может, «прозрачные тени снов», которые материализуются в ускользающих звуках природы и звучании инструментов, помогут нам понять и то, почему в Китае состоялась традиция живописи тушью, а не маслом. Тонкая вязь тушью подобно каллиграфическому письму воссоздает мир тонко-прозрачным, состоящим из перекрестных линий, которые в свободном движении кисти следуют закону движения триграмм. А те, в свою очередь, рождают эстетическую норму движения на театральных подмостках и символической паузы в движении статических форм. Этого не могла бы дать живопись маслом, изображающая мир оплотненным, сочным в своей телесной красоте.

Второе слово сон (*мэн*) — знак архетипического мироощущения древности, которое со временем становится одной из ключевых категорий китайского культурного кода. Восприятие сна как *инойбытия* придает ему статус *памяти*, того, что было и что возвращается к человеку как «тени снов», как его *мечта* (словарное объяснение слова *сон* включает и значение *мечта*). «Тени снов», завершает сентенция автора: «Собирать книги нетрудно — трудно уметь читать; читать книги нетрудно — трудно их изучать; изучать книги нетрудно — трудно уметь применять; уметь применять нетрудно — трудно уметь запоминать»¹⁸. *Запоминание* — категория *памяти* — традиционная формула познания конфуцианства, в центре которой усвоение (*запоминание*) опыта поколений и претворение его на практике. А это достигается упорным трудом просветленного сердца/разума (*мин синь*), т.е. путем, применимым человеком в любой сфере деятельности. «Зеркало просветленного сердца/разума» («Мин синь дян» — театральный трактат XVIII в. об актере и актерском мастерстве говорит именно об этом.

Но разве не об этом же говорит Чжуан-цзы, помещая в одном смысловом пространстве флейту космических звуков — ветров (*фэн*) и рукотворную флейту мастера? Да, и об этом тоже. Здесь угадывается мысль о творческом взлете, коль скоро его флейта созвучна флейте Неба. Но созвучие достигается тяжким трудом человека, намеренного взрастить в себе «совершенное сердце/разум» (*чэн синь*) и обрести высокие помыслы-устремления (*чжи* [1]) совершенного человека, т.е. приблизиться к свободе естественности Неба. Для даоса Чжуан-цзы «естественность» (*цзы жань*) — наивысшая ценность. Постигание Дао и Дэ и есть путь обретения естественности, внутренней гармонии и гармо-

нии с внешним миром. Космический человек Чжуан-цзы не может уподобляться ничемному дереву «айланту высочайшему», в котором хаотично переплетены его корни и ветви. «Великое знание» достигается неустанным трудом, тогда как «малое знание» — удел «праздности и лени». Мудрость, к которой устремлены усилия человека, заключается в «знании звуков», а значит и музыкальной гармонии, — так говорит Чжуан-цзы. «Зеркало...», посвященное законам и правилам сценического искусства и актерского мастерства, наверное, многое и утратило бы, не будь Чжуан-цзы, который заложил основы китайской эстетической мысли в то время, когда еще не было ни самого театра, ни профессионального актера.

Конечно, театральная теория не одолела бы столь затяжной прыжок через времена и столетия, если бы не мосты, перекинутые из прошлого в будущее. В V–VI вв. Лю Се (465/466–520/522) создает свое сочинение «Резной дракон литературной мысли» («Вэнь* синь дяо лун»), которому, как и всей культуре предшествующих поколений, присущ дух универсализма. Более того, выстраивая свою теорию, он почти дословно повторяет мотивы Чжуан-цзы: «литературные узоры» Лю Се вырисовываются «в звуках леса, которые сплетаются воедино, как звуки свирелей и гуслей», или когда доносится «бурное течение источника по камням, гармоничное, как звуки ксилофона и колокола»¹⁹.

О чем бы ни заходила речь в сфере эстетики, на этом пути неизбежно возникает имя Чжуан-цзы. Бесспорно, Чжуан-цзы — явление сферы эстетического. Китайская эстетическая мысль обязана ему рождением основных понятий художественного творчества, хотя сам философ не стремился к созданию цельной системы. Да и сам термин «эстетика» (*мэй сюэ* — наука о прекрасном) появился в Китае лишь в начале XX в. Но его отсутствие отнюдь не препятствовало духовной традиции сформировать представление о критериях абсолютной красоты. Для Чжуан-цзы «Небо и Земля обладают абсолютной красотой» *да мэй* (гл. 22), поскольку они — проводники Единого и феномены естественности. Поэтому «не говорят об этом». Далее о Небе: его «четыре времени года обладают ясным законом, но не обсуждают его». О Земле: «Десять тысяч вещей следуют установленному правилу, но не говорят о нем» (гл. 22). Погружая «совершенную

* *Вэнь* имеет широкий диапазон толкований: узоры, письмена, литература, культура.

красоту» в зону умолчания, Чжуан-цзы указывает на сакральную сферу как на место рождения прекрасного и на природную среду как на сферу претворения его в жизнь. О чем бы ни рассуждал Чжуан-цзы — о «высоком и низменном», о «малом и большом», об общем или единичном — во всем этом размах и глубина его философских рассуждений. В. Малявин отметил в этом отзвук архетипического и профанного, а в их взаимообусловленности — не только очертания полноты мира, но и существование различных миров — «большого и малого, извечного и протекającego на глазах».

Личность же самого Чжуан-цзы и по сей день остается загадочной и парадоксальной, как и парадоксально многое из его жизни и высказываний. Соглашаемся, что для него как для даоса пребывание вне опоры, в полете без крыльев — вполне естественное состояние. Но как быть, когда в знаменитом сне о бабочке в уюте собственного дома он, пробудившись, испытывает чувство раздвоения сознания?! Ему приснилось, что он — бабочка, порхающая среди цветов. Пробудившись, Чжуан-цзы не мог решить, то ли ему приснилось, что он бабочка, то ли бабочке снится, что она — Чжуан-цзы. И мы вслед за философом погружаемся в бездну сомнений и неопределенности, а точнее, в традиционную для даоса коллизию сна и яви. С эстетической точки зрения, Чжуан-цзы создает для нас поэтическую реальность, сплетая узоры слов и понятий и увлекая читателя свободой и высотой творческого полета.

Но понятно, что формирование эстетических воззрений, как и отдельных категорий эстетики в Китае, не могло принадлежать одному направлению или одному человеку, даже если его имя было Чжуан-цзы.

Продлившаяся во времени китайская цивилизация заложила идею взаимоотклика неба и человека — космизм в основу общих духовных и культурных смыслов. Они и стали пространством, в котором возникали идейные совпадения и размежевания в пределах общего культурного кода. Во времена «старины глубокой», рождавшей мифы и мифологемы, китайские совершенномудрые увидели и разгадали рисунки-знаки на Небе и на воде, что позволило им поместить в многополярный окружающий мир биполярную структуру *инь — ян*. Ее выражает подвижная схема триграмм, распространившая гармонию движения-перемен на сферы природного и человеческого. Так по законам Великого Предела или Великой гармонии (*Тай цзи*)

в подвижном со-ответствии родились две главные культурные модели — даосский космизм под знаком *инь* — темнота-пустота материнской утробы, рождающей представление о тайнах сокрытого, и конфуцианство под знаком *ян*, обращенное лицом к государству и человеку социальному.

Но еще задолго до Конфуция легендарный правитель Шунь понял «репрессивную», т.е. воспитательную роль музыки, и с первых шагов своего правления озаботился организацией музыкального воспитания подданных. Услышав, что некто Куй — то ли полузверь, то ли одноногий получеловек — умеет отбивать ритм, «ударяя камень о камень», и что под эти звуки «сотни зверей пускаются в пляс», повелел ему ведать устройением музыки. А уже потом стало известно об умении Куя «перебирать струны» цитры (*цин*) и гуслей (*сэ*). О воспитательных целях в отношении молодых людей сказано: чтобы «были они прямы, но мягки; широки /в походах/, но осмотрительны; тверды, но без жестокости; разборчивы, но без заносчивости. /Пусть/ стих словом выражает душевный настрой. Песня декламирует слова. /Музыкальный/ тон сливается в гармонии с нотами. /Так/ восемь звуков достигнут созвучия. Не допускай между ними нарушения последовательности. И духи и люди пребудут в согласии»²⁰. Когда же музыка достигает завершенности, продолжает уже «Льюши чуньцю», она «имеет последствием умерение страстей и желаний... Музыка, обретшая завершенность, — искусство, проистекающее из уравновешенности»²¹.

Существование даосов и конфуцианцев (хотя их исторические судьбы на разных этапах складывались по-разному) базировалось на общем признании целостности мира и абсолютного диктата сакральной триады: Дао (Единого) — нравственной силы Дэ — звука, равного Единому. Иногда их мысли дословно совпадали. Читаем у Конфуция: «Разве Небо говорит? Между тем, четыре сезона чередуются ежегодно, как обычно. Все сущее рождается, как обычно. А разве Небо говорит?» (Лунь юй. 17.19) Что же это, если не даосское «естественно» и почти дословно совпадающее со сказанным Чжуан-цзы? Известно, что Сюнь-цзы (III в. до н.э.), воспринявший даосский натурализм, в своих гносеологических построениях четко обозначил два этапа постижения истины: чувственное восприятие и осознание явлений окружающего мира, которое проверяется в практической деятельности²². Что же это, если не повтор Конфуция: «Учиться и своевременно превращать в жизнь — разве не в этом радость?» (Лунь юй. 1.1)

Когда мы говорим, что к XV–XVI вв. в Китае сложилась единая культурная парадигма, в которой даосизм и конфуцианство не претендовали на свою исключительность, то следует признать, что начало этому процессу было положено едва ли не с первых шагов приверженцев каждого из них. Объединяющим для всех было признание единого сакрального пространства, при котором мир явленный и сокрытый не противостоят друг другу, а пронизаны единой духовностью.

Очевидно, этим объясняется близость их эстетических концепций, хотя известны и случаи, когда их взгляды резко расходились. Например, Чжуан-цзы приводит слова Лао-цзы — «Проникая в Путь, сливаясь с его свойствами, отвергая милосердие и справедливость, изгоняя церемонии и музыку, так и утверждает человек /свое сердце/»²³. Однако столь категорический отказ Лао-цзы от музыки, скорее всего, объясняется его неприятием официоза самого ритуала, частью которого она являлась. Ритуал как эстетико-религиозная ипостась государства, конечно, был в его глазах камнем преткновения на стезях тотальной естественности.

Что же касается умиротворяющей и миропреобразующей роли звука и музыки, то это не оспаривалось никем.

Конфуциева мысль о ритуале как проводнике Дао-Пути на земле и о музыке как средстве связи его с человеком была уже укоренена в Китае задолго до Конфуция, со времен мифических императоров. В «Юйских писаниях», например, сказано: «Небесный распорядок имеет ритуал, /он/ приходит в действие в наших пяти ритуалах»*. «Небо /отдает/ повеление добродетельным, /а они различаются/ пятью видами одежды и пятью вышитыми регалиями**... Сообщаются /Небо/верху и /народ/внизу»²⁴.

Древние установления не могли не влиять на дальнейшие действия при управлении государством. Во времена Конфуция

* Пять ритуалов — *у ли* (五禮): в церемонии испрашивания удачи; церемонии поздравлений и прославлений; породнения при союзах между древнекитайскими государствами; военные церемонии; печальные церемонии, связанные с трауром, стихийными бедствиями и др. См. Чтимая книга (Шан шу). С. 569.

** Пять видов одежды и пять вышитых регалий (*у фу у чжан* 五服五章), т.е. одежда и вышитые на ней отличительные знаки пяти аристократических рангов. Некоторые комментаторы и переводчики считают, что здесь представлена другая древняя сословная классификация правителей различных уровней: Сын Неба, т.е. император, удельный правитель, сановник, министр, служилый муж. См. там же.

они были уже сложившейся традицией. Однако случались и нарушения. В беседе со своими учениками Конфуций, касаясь аристократического рода Цзи царства Лу, в сердцах сказал: «Восемь рядов танцуют в храме. Если такое можно стерпеть, то что же стерпеть нельзя?» (Лунь юй. 3.1)²⁵

Что же послужило причиной столь резкой отповеди учителя? Четкая социальная градация предусматривала 8 рядов танцующих (всего 64 человека), не только в храме предков Сына Неба; правителю царства положено 6 рядов (48 человек); аристократу — 4 ряда (32 человека); служилому в ранге *ши* — 2 ряда (16 человек). (Лунь юй. 3.1)

Прежде следует сказать о танцах, которые, согласно письменной традиции, являлись порождением музыки в движении и, следовательно, несли в себе смыслы сакральной и социальной гармонии, о чем говорилось в «Каноне перемен» («И цзине»). Нарушение числовых параметров танцевальных рядов и числовых регламентов государственного устройства подрывали устои того и другого, особенно последнего, что и приводило в негодование Конфуция.

Учитель обличал еще и трех патронимий царства Лу, где осмелились нарушать ритуал поминовения предка, точнее, его заключительную часть — соби́рание жертвенной посуды. Эту часть сопровождали пением гимна «Плавно», что было исключительной прерогативой поминовений предков Сыном Неба. Несоблюдение законов Конфуций приравнивает к варварству.

В назидание Учитель приводит и пример — стрельбу из лука. Стрельба из лука — одно из «шести искусств», которым обучали подростков благородных семейств. О роли этого вида «искусства» читаем у В. А. Алексеева, который ссылался на сведения, почерпнутые в «Книге Правил»: парадная стрельба из лука практиковалась в следующих случаях: во-первых, перед жертвенным служением духам в целях выбора достойных исполнителей церемоний (Большая стрельба, о которой и ведет речь Конфуций); во-вторых, при приеме Сыном Неба вассальных князей (Гостиная стрельба); в-третьих, во время пира, когда князья приезжали в гости друг к другу (Застольная стрельба); провинциальные власти в подобных случаях устраивали стрельбу у себя на местах. Стрельба из лука была нужна, чтобы подчеркнуть законные взаимоотношения сюзерена и вассалов и вообще старших и младших по возрасту и положению, ибо подчинялась строгому регламенту, от которого никому нельзя было отступить.



Стрельба из лука

Не менее важным было и то, что по стрельбе из лука могли судить о нравственных качествах стрелка. Этому способствовало и введение в обряд музыки и арий из древнего сборника од «Шичина», каждая из которых имела определенный смысл, напоминающий об обязанностях каждого из участников обряда. Все это позволяло государю выбрать себе на службу наиболее достойного²⁶. Поэтому Учитель сказал: «При стрельбе из лука пронзить кожу — не главное, ведь силы людей неодинаковы. В этом Путь древних» (Лунь юй. 3.16).

Согласно старейшему из комментаторов Ма Жуну, слова которого приводит В. М. Алексеев, древний ритуал различал пять достоинств стрелка: тихие ласковые вид и движения; выражение лица и манера обращения; умение прорвать кожу (мишень часто делали из холщевины и нашивали в центре кусочек кожи); подпевание при стрельбе той музыке, которая играет; тан-

цевальные телодвижения, среди которых, в свою очередь, различались шесть родов, квалифицированных со всеми подробностями. Именно театрализация социально значимого действия, его эстетическая доминанта, выраженная в музыке — пении — танце, а не грубой силе — главный смысл благородного турнира и смысл того, о чем говорил Конфуций.

Конечно, слова и наставления Конфуция были обращены к избранному кругу молодых людей — тем, чье воспитание предусматривало «совершенствование музыкой»*. К ним не относились танцоры, певцы и лицедеи, принадлежавшие к одной из самых низших социальных страт. Сохранились свидетельства археологических раскопок периода Чуньцю (771–453 гг. до н.э.) в царстве Цинь, где в одном из погребений вместе с умершим правителем были захоронены музыканты дворцового оркестра и несколько детей, возможно, учеников, которые услаждали слух правителя своей игрой при жизни и были должны служить ему после смерти²⁷. Такова была незавидная доля служителей муз: в совершенстве своим мастерством, но не владеть правом на свою жизнь. Лишь во времена Конфуция принесение в жертву людей стало считаться варварством, хотя лицедеи, среди которых были и шуты-острословы, могли казнить, что и произошло по указанию Конфуция с теми, кто отважился на подобную дерзость.

Во времена Конфуция еще не существовало театра в полном смысле этого слова, где могла бы происходить целенаправленная подготовка актеров. Театр дает о себе знать с того момента в VII в., когда при императоре династии Тан Мин-хуане появилась школа, где обучали пению и танцам мальчиков и девочек в Грушевом саду императорского дворца. Это и считается датой рождения профессионального театра, и сам Мин-хуан вошел в театральную историю как бог-покровитель актеров.

Древность, остающаяся образцом в живом потоке истории, и есть одна из опор традиции. Последняя жива, пока есть мудрецы и учителя, чтобы сохранять и передавать ее смыслы последующим поколениям. Конфуций есть тот мудрец и Учитель, который формулировал и передавал традицию окружающим его ученикам. Речь пойдет об одной из важнейших категорий искусства — о понимании, что есть прекрасное, выраженное иероглифом 美 (*мэй*).

* Как полагают исследователи, под «музыкой» Конфуций имел в виду «Канон о музыке» («Юэ цзин»), сожженный в 213 г. Цинь Шихуаном. См. Переломов Л. С. Конфуций и конфуцианство в древности по настоящее время. (V в. до н.э — XXI в.). М., 2009. С. 207.



«О, как улыбки твои хороши и тонки»

Конечно, красота и красивое традиционно ценились весьма высоко, особенно красота природы, по сути своей причастная творческой силе Неба. Но и женская красота воспевалась поэтами, трогала мужские сердца, особенно если за внешней привлекательностью проступала гармония внутренних достоинств красавицы. Не случайно Красота и Прекрасное пишутся в Китае одним иероглифом *мэй*, и смысловые коннотации в этом случае особенно важны.

Ученик обратился к Конфуцию за разъяснением смысла следующих строк из стихов «Ши цзина»:

«О, как улыбки твои хороши и тонки
Резко сверкают в глазах твоих нежных зрачки,
И узор цветной покрывает твою белизну!»

Ответ Учителя был краток: «Прежде наносят белую грунтовку, а потом раскрашивают». Догадливый ученик сразу понял, что речь идет о человеколюбии, на котором основаны Правила *Ли*. Учитель с радостью подтвердил правильность его догадки. Они, эти Правила*, и есть «грунтовка», на которую ложатся краски, делающие человека не просто красивым, но по-настоящему прекрасным. Понятно, что Учитель, не теряя нити рассуждения о прекрасном, переводит разговор на тему о ритуале, о том, что является осью государственного устройства и той «пружиной Неба», которая на земле претворяется сердцем/разумом и деяниями человека. Учитель и ученик подходят к этой теме через разговор о баране. Баран — верхний элемент иероглифа *мэй*. Ученик предлагает отменить ритуал, где приносят в жертву барана. Учитель отвечает: «...Ты любишь этого барана, а я люблю этот ритуал». (Лунь юй. 3.17) Строгое соблюдение ритуала — гарантия гармоничного состояния Поднебесной. Гармония — это коннотация прекрасного. Недаром так и говорится: «Гармония — это прекрасно (*Хэ вэй мэй*)». Эстетическое воздействие венчает музыка, говорит Конфуций: «С того момента, как главный придворный музыкант /царства Лу/ Чжи начинает /играть/ и до завершения /выступления/ песнью “Крики чаек”, слух ласкают такие приятные звуки». (Лунь юй. 8.15) Исполнение этой песни — не случайный выбор исполнителя. Она согласно регламенту ритуала завершает торжественные дворцовые церемонии²⁸.

Однако красочность ритуала еще недостаточна, чтобы правитель назывался прекрасным. Последнее зависит от его нравственных поступков. О деяниях Шуня (2256?–2205? гг. до н.э.), Конфуций сказал: «Это вполне красиво и, кроме того, вполне нравственно». А об У он сказал: «Это красиво, но не вполне нравственно»²⁹. Дело в том, что Шунь получил власть законным путем от легендарного императора Яо, император же царства У пришел к власти через войну, что противоречило человеческой природе. Вследствие этого музыка Шао была гармоничной, чего нельзя сказать о музыке У. Учитель, конечно, видит, сколь непосильна ноша добродетели для тех, кто поддается силе сложившихся обстоятельств или слабости своей натуры. Поэтому честно признается: «Я не встречал еще человека, который любил бы добродетель так же, как красоту». (Лунь юй. 9.18) Но, по крайней

* Согласно представлениям древних, человеколюбие — одно из «пяти постоянств» Правил *ли*, которые исходят от Дао-Дэ: добродетель (*дэ*), человеколюбие (*жэнь*), долг (*и*), ритуал/правило (*ли*), доверие (*синь*).



«Я не встречал еще человека,
который любил бы добродетель так же, как красоту»

мере, его ученики знают от Учителя, в чем смысл идеала, к которому надо стремиться: «Как мало человеколюбия у тех, кто искусен в речах и обольстителен в манерах». (Лунь юй. 1.3) Искренность и простота без излишеств — сфера прекрасного и в отношениях между людьми, и в том, что относится к области творчества. Отсюда и приведенные ранее слова Конфуция: «Человек и без человеколюбия! Какие уж тут правила? Человек и без человеколюбия! Какая уж тут музыка?» (Лунь юй. 3.3)

Классическим образцом народной мудрости, простоты и изящества поэтической формы служат песни, гимны и оды «Шичина», к редактированию которых, как гласит традиция, в возрасте 69 лет приступил умудренный опытом и знаниями Конфуций. Именно это произведение, как и его «Канон о музыке», в котором, по словам американского профессора философии Ма

Ифу (1883–1967), был представлен «модус красоты», становится неотъемлемой частью размышлений и бесед с учениками Учителя о прекрасном.

В этих беседах Конфуций в дополнение к термину *жэнь* — «добродетель», «человеколюбие» использует иероглиф *шань* почти идентичного содержания, но включающий к тому же значения «нравственный», «прекрасный». Словарь «Шо вэнь цзе цзы» разъясняет значение «*шань*», сочетающего «долг», «справедливость» — иероглиф *и* — с «красотой», «прекрасным» иероглифа *мэй*. Сам иероглиф *шань* (善) состоит из трех элементов: верхний — баран (*ян*), средний — звук (*инь*), нижний — рот (*коу*).

Остановимся на элементе «баран» (*ян*). Его история как ритуального животного начинается в глубокой древности, со времени космогонической архаики. Представления древних о деревьях и горах как об аналогах центра мира ложились благодатной сенью на животных горной, зачастую поросшей лесом местности, в числе которых был и горный баран. Об этом свидетельствует название Баран-гора, вошедшее в топонимику «Книги гор и морей» («Шань хай цзин», IV–II вв. до н.э.). Горы считались средой обитания духов и стали излюбленным местом отшельничества. Горам поклонялись, устраивали жертвоприношения, в которых жертвой был и баран. На панцирях черепах, костях животных, в том числе и лопатках барана, на которых особым образом наносились знаки, происходило гадание. Оно служило средством коммуникации с Верховным владыкой (Шанди). В период Шан — Инь (1300–1027 гг. до н.э.) существовал ритуал, когда в определенных случаях совершались те или иные религиозные действия и жертвоприношения. Полагалось употреблять определенную еду, в которую входила и похлебка из баранины. Оценив ее прекрасные вкусовые качества и питательные свойства, большую похлебку (*дагэн*) в дальнейшем включили в меню императора в весеннее время, чтобы восстановить его силы на исходе зимних холодов. Сложносочиненный иероглиф *гэн* (羹) состоит из верхнего элемента — «баран, приготовленный на огне», и нижнего — «красивый» (*мэй*).

Таким образом, категория *мэй* допускает в эстетическое пространство биполярные смыслы — духовного и плотского, высокого и низкого, священного и обыденного.

Лицедеям и музыкантам, певцам и танцорам не дано было слушать и знать наставления Конфуция. За него говорила традиция, к которой приобщала жизнь. Традиция, в которой сам Учитель черпал свою мудрость: «Я передаю, но не творю, я верю

в древность и люблю ее». (Лунь юй. 7.1) Задолго до сказанного Конфуцием древность в сознании китайцев уже стала Золотым веком, над которым не властно течение времени.

Древность как вечно длящееся прошлое сформировала доминанту культурной традиции и стала образцом во всех областях жизни Поднебесной. В сфере искусства она стала эстетическим камертоном, мерилем прекрасного, по которому настраивали свое творчество поэты и музыканты, художники, певцы и танцоры. Во времена Конфуция древность была абсолютной истиной, которая не требовала многословия, ее надо было «запоминать и хранить в сердце, усиленно учиться, не зная пресыщения». (Лунь юй. 7.2)³⁰ Древность явилась водоразделом в искусстве, произведя на свет две эстетические нормы/категории. Первая — каноническая музыка, следующая древним образцам, т.е. ритуальная (*я юэ*). Ее канон обсуждал Конфуций с советником по музыке царства. Речь шла о слитной гармонии пяти тонов (подобно пяти первоэлементам), в основе которой лежал порядок и постепенность звуков, подобно тому как «нанизывают на нитку жемчуга». В результате музыка «слитна и проста», «слитна» и «тягуча», ее правила надо знать и претворять на практике. (Лунь юй. 3.23)³¹ Вторая категория — вульгарная, простонародная музыка (*су юэ*), где нарушались канонические нормы. Она и стала одним из народных истоков традиционного театра. Тем не менее, китайский театр, зародившись и развиваясь в сфере музыки, стремился не утратить связь с высоким образцом.

Во всем многообразии общений человека с внешним миром традиция отдавала центральное место сердцу. Чжуан-цзы говорил о сердце как о малой пустоте — аналоге огромного сакрального пространства Дао, что свидетельствует о наличии «универсального Единства, разрешающего бесконечное множество различий»³². Это означает отсутствие оппозиций духовного и телесного, разума и чувства. В одной из притч Чжуан-цзы так говорит о «небесной музыке»: «Не произносит слова, а сердце поет»³³.

Даосская мысль концентрировалась на природно естественной и чувственной функции сердца. Конфуций ставил акцент на сердце, стяжающем рациональные, нравственные начала Дэ. Музыку рождает лишь сердце, возрадившее нравственного человека, что предполагает духовно-интеллектуальные усилия с его стороны. Тогда появляется афоризм Конфуция «музыка рождается в сердце человека», который вошел в его «Канон о музыке» («Юэ цзин») и позже, после его сожжения Цинь Шихуаном вместе с другими конфуцианскими сочинениями, был восстановлен

в «Записках о музыке» («ЮЭ цзи»). Таким образом, даосы и конфуцианцы решали двуединую задачу совершенствования человека, познающего себя и окружающий мир через звук, музыку и эмоционально интеллектуальный настрой сердца/разума. Подтверждение этому мы находим в графике иероглифа *и* (意, мысль, идея, помыслы; желания, намерения): вверх элемент *инь* (звук, тон, звучание; рифма; тембр голоса), нижний элемент — *синь* (сердце). Их соединяет *юэ* (речь, изречь, называть), которая по своей природе музыкальна, так как произносительная норма слова базируется на четырех тонах. В дальнейшем это легло в основу теории и практики актерского мастерства.

Итак, музыка, сошедшая на землю как всеобъемлющий дар небес, не оставляла искусству иного пути, как быть и развиваться по ее законам. Все классические произведения, имеющие в заглавии слово «музыка», говорят о всех видах творчества, сопряженных со звуком, ритмом и рукотворной мелодией. В «Записках о музыке» («ЮЭ цзи») сказано, что в стихах, пении и танцах выражен музыкальный образ, рожденный в сердце человека. Поэтому «древняя музыка» и как универсалия религиозного действия и государственного ритуала служит моделью и для всех видов художественного творчества — живописи, поэзии, пения и танцев, и в том числе театра и актерского мастерства.

* * *

Была ли философия музыки, ее вселенский размах у китайцев уникальным явлением в истории обитателей земли? Нет, конечно. В разных концах планеты, когда мифы служили свидетельством постижения мира, а различные верования создавали фундамент будущих религиозных систем, когда их прозелиты объединялись в протонациональные эйкумены (напр., индоевропейский вектор цивилизаций), тогда и рождались те имена и суждения, которые свидетельствовали о глубине проникновения в тайны мироздания. Со временем уже целые религиозные системы включали музыку в свою орбиту, отворив человеку пути со-общения с духовным миром, чтобы тот сумел сказать о главном — о смыслах своего бытия.

Индия

Она и по сей день хранит и почитает Шиву — одного из главных богов пантеона Тримурти (Брама, Вишну, Шива), который олицетворяет созидательные и разрушительные силы

Универсума. Воплощением его могущества служит скульптурное изображение танцующего Шивы Натараджи (Царя танца), который в танце созидает Вселенную и разрушает ее в конце калпы. Танцующий Шива изображается с барабаном, подчиняя его вселенскому ритму космическое действо танцора. Далее танцы спустились на землю, ближе к людям: бронзовые статуэтки девушек, очевидно, исполняющих ритуальный танец (из раскопов в Мохенджо-Даро, относятся к III тысячелетию до н.э.). Они служили языком общения человека с богом. И далее, когда музыка соединяется со словом, рождается «Бхагават гита» — «Песнь о Господе» или «Божественная песнь» («Бхагават» — божественный, священный, бог).

Собственно индийский театр начинается с танца, где, помимо звучания флейт и цимбал, важную роль играет барабан, задающий ритм, дабы исполнитель не сбился с космической колеи. Нарастающий ритм барабана превращает танец в симфонию «поющих» линий. Это искусство танца сохранилось благодаря храмовым танцовщицам, посвятившим свою жизнь служению божеству. Абсолютная власть барабана, власть космического ритма демонстрирует стиль космического танца *катхак*, который со временем становится и видом театрального искусства *катхакали*. Его ритуальный смысл — прославление божества. Символический жест и танцевальный рисунок, подчиненный ритму барабана, зримо подтверждают их причастность к небесной гармонии. Что и зафиксировано в эстетическом каноне «Натьяшастра». Согласно легенде, идея его появления принадлежит Брахме — создателю Вселенной, который назвал его «Натьяведа», поместив в ряду «Вед» — священных книг древних индийцев. Испытывая искусство танцовщицы, барабанщик все время меняет ритмический рисунок мелодии, маскируя различными приемами основной ритм. Оба исполнителя начинают игру, пытаясь обмануть друг друга и сбить с толку зрителя. Но эта игра вдруг обрывается, барабанщик, а вместе с ним и танцовщица возвращаются к исконному ритму. Вселенский порядок восстановлен, что вызывает одобрительные возгласы публики.

Так проявляет себя космическая природа музыки, допускающая игру священных и обыденных смыслов бытия.

Иран

Пожалуй, древние персы оказались более других скупы на теоретизирование в области музыки. Но зато именно древняя

Персия стала местом рождения Заратуштры (Зороастра) — героя мифа и исторической фигуры, которая вышла за пределы родной эйкумены, оставив глубокий след и в истории авраамических культурных традиций. Миф и историческая правда переплетаются в представлениях о его личности.

Историки называют различные даты жизни Зороастра: одни — VII–VI вв. до н.э., другие более ранние — XII–X вв. до н.э. Заратуштре приписывают авторство «Гат» — священной части «Авесты». Миф воспринимает Заратуштру как культурного героя, которому суждено преодолеть искушение властью, чтобы, пройдя через это горнило, стать пророком и посвятить себя борьбе добра со злом, света с тьмой.

Силу для борьбы ему дает его чудесное появление на земле: его дух на долгие времена был сокрыт в стволе дерева — аналоге мирового древа — центра мира. Его телесное воплощение сопровождалось огнем, который дал силу и закалил его дух. Его жизнь изобилует героической борьбой за свет и справедливость на земле, и следовательно, внутренней доминантой его усилий были устои нравственности. Его этическая Триада, обращенная к людям, состояла из благопожеланий — благих мыслей, благих слов и благих дел. Все, что должно совершить человеку, его мысли и поступки должны соответствовать миру света и гармонии надзвездных пределов, которые освещают земную жизнь людей. Не случайно с древних времен существует традиция ставить на новогодний стол 7 предметов — по числу планет, влияющих на судьбу человека (Солнце, Луна, Меркурий, Марс, Венера, Юпитер, Сатурн). И в музыке тоже было 7 основных нот, а в танце — 7 основных движений.

Так мы подошли к главному — музыке, которая зиждилась на астральной азбуке планет. Значит, речь, прежде всего, пойдет о религиозном ритуале — колыбели будущей танцевальной, песенной и зрелищной культуры. Религиозные танцы богослужений отличались плавностью и гармоничностью движений и статических поз. Танцами сопровождали и завершали молитву, демонстрируя полет души к богу.

Гораздо позже иной вид религиозных танцев демонстрировали дервиши, воспевающие бога. Их танец, начинаясь с плавного и неспешного движения, сопровождаемого пением или музыкой, постоянно набирал темп и завершался апогеем экстаза. Это был танец мужского тела, всецело отдающего себя в жертву богу.

Войны и завоевания на огромных просторах Евразии создали предпосылки для взаимных контактов народов этого континента,

что привело к созданию модели авраамической культурной традиции. И тогда дервиши, будучи заметным явлением в религиозной жизни персидского региона, включаются в культ греческого бога Диониса. Его экстатический дух прельщает их возможностью внутреннего единения с богом. Барабан один или в сопровождении струнных был главным ритмическим стимулом их танца. Мелодия же оставалась в рамках местных традиций.

Параллельно развивающийся светский танец, демонстрирующий телесную привлекательность танцовщиц и брутальную мощь мужского тела, не переходит грани дозволенного. Он всегда несет в себе религиозную интенцию, готовность посвятить себя во славу господу.

Эпоха великой персидской поэзии сохранила для нас плеяду имен, отмеченных талантом не только в поэзии. Среди поэтов были певцы и музыканты, как Рудаки; или вечные странники в поисках истины; или философы, как Хафиз — «толкователь тайн и сокрытых смыслов» мироздания и жизни человека; или Руми — поэт, философ и мистик с его поэмой «О сокрытом смысле», предваряемой поэтической «Песней тростника». И о персидской поэзии можно сказать, что ее поэт больше, чем поэт.

Нетрудно заметить, что наиважнейшей темой поэтического творчества была любовная лирика, а значит, и тема красоты, вызывающей возвышенные и плотские чувства. Восхищение чистой и совершенной красотой любимой возвышало ее образ до недостижимых пределов поклонения божеству.

И вот «Караван» Саади. В ритме повтора звучащего слова «уходит» возникает образ необозримого пространства пустыни; образ неспешного движения каравана верблюдов, который навсегда уносит любимую поэта, оставляя в сердце непоправимо трагическую мелодию любви.

Мелодия поэтического слова, сопряженного с глубиной смысла, музыкальный ритм стихотворной строки, обычай читать стихи не только глазами, но и воспринимать газели через напевное звучание в исполнении самого автора, — всё это и есть персидская поэтическая традиция. Она включает также обыкновение внимать напевному чтению Корана или музыке голосов, призывающих людей на молитву, слушать суфийские поэмы Аттара, посвященные «странствиям души» человека, который ловит звуки, идущие из мира невидимого, доставляя ему минуты восторга. Это и есть главная ипостась музыкальной среды обитания перса, эстетический камертон и наставник его

жизни и судьбы, его стояния и растворения в божестве, подобно мотыльку в пламени свечи³⁴.

Новое время не только принесло с собой взлет человеческого интеллекта, но и острое ощущение зыбкости бытия. Среди европейских интеллектуалов ширятся пантеистические умонастроения, особенно среди людей творчества, охваченных, как сказано поэтом, «с беспредельным жаждой слиться». Недовольные собой, утратившие точку опоры в стремительно меняющемся мире, разочарованные многими из окружающих людей, они искали пути создания современной личности, при этом предъявляя претензии к Богу, который, создавая человека, по их мнению, не завершил свою работу.

Ответом на запрос стало дионисийство. В экстатических всплесках дионисийства видели праздник примирения природы со своим «блудным сыном» — человеком. Речь шла о том, что смыслом и оправданием жизни может служить только культура, в которой главенствует творческая личность художника. Провозвестником дионисийства стал Ф. Ницше, которого в России называли «сирином ученого варварства» (А. Белый). В этих словах скрывался и вызов Творцу, не довершившему свой промысел о человеке. Размышляя о дионисийстве, Вяч. Иванов говорит о синтетическом характере бога Диониса, имея в виду нити, связывающие его с Древней Индией, ее религиозным культом и обрядовыми действиями, особенно с культом Агни, звучащем в гимнах «Ригведы»³⁵. Правда, Вяч. Иванов забывает сказать о культе Диониса в древней Персии и экстатических танцах дервишей.

Этот пробел ранее, однако, был восполнен Ницше, который связывал «кольцо возврата» с именем Заратуштры. На пике вдохновения он создает свою поэму о Заратуштре — «гимн» о «дионисийской сущности мира», где «рисует нам» экстатическое парение духа, упоительные восторги и озарения, осенявшие древних поэтов, наития, переполнявшие их божественным ощущением силы и могущества — чувствами, которые Ницше относил к «более близким божеству эпохам человеческого развития...»³⁶.

Не мог Ницше пройти, не заметив сказанного Заратуштрой: научившись летать, он почувствовал, что «в нем танцует божество», а называя себя лесом, он ощутил красоту природного мира. «Мой стиль — танец» — вторит Заратуштре Ницше, испытывая неодолимое притяжение внутренней свободы и фантазии пророка и героической личности древности.

В те времена кто мог летать выше и свободнее, чем птица? У даосов в Китае священный гусь — участник религиозного ритуала — доносил благую весть от Нефритового императора. Полеты Заратустры приобщали Ницше к тайне танцующего божества. Кто знает, возможно, в этих полетах и зародилась традиция экстатического танца дервишей, посвященного богу, в котором растворялось, исчезало «я» танцующего. Нам важно поставить акцент на танце, который привлекает Ницше возможностью свободы мысли и фантазии как созвучный музыкальной стихии Бога и парящему в вышине человеку.

Музыка и музыкальная культура вошла в жизнь Ницше с самого детства. Он родился и вырос в кругу семьи потомственного пасторского служения. С блеском окончил знаменитую монастырскую школу. По окончании хотел посвятить себя музыке или богословию, но остановился в конце концов на филологии. В результате он стал тем, о котором сказал Т. Манн: «Ницше писатель и философ, ... был явлением, не только поразительно полно и сложно сконцентрировавшим в себе и подытожившим все особенности европейского духа и европейской культуры, но и впитавшим в себя прошлое, чтобы затем, более или менее сознательно подражая ему и опираясь на него, возвернуть его, повторить и осовременить в своем мифотворчестве...»³⁷.

Держу в руках «Диалоги с Владимиром Спиваковым» С. Волкова³⁸. Услышаны мнения тех, кто советует исключить эту часть, мол, речь идет о современниках, мы их слышали, мы их читали, нам все известно. Известно... Но согласитесь, нечасто бывает, чтобы не богословы и не философы, а музыканты и поэты взмывали столь высоко, дабы вербально закрепить мысль о надчеловеческом, божественном начале музыки, тем самым подавая нам знак того, что НЕ «распалась связь времен». А это важно как для самой истории и культуры, так и для историка, их изучающего.

«Я в то время (1988 г., сольный концерт в Кальмаре, Франция. — С. С.) как раз очень философией интересовался, много читал, — вспоминает В. Спиваков. — Кстати, Ницше я впервые прочел в студенческие годы, попав в Музей-квартиру Гольденвейзера в Москве. Там лежала книга “Так говорил Заратустра”. И я этот труд прочел, потому что меня его воззрения

интересовали в связи с Рихардом Штраусом». Казалось, что разговор музыканта со своим собеседником о философии не имеет никакого отношения к музыке. «Но к музыке все имеет отношение!» — эмоционально заключил Спиваков. Еще раз он упомянул Ницше в связи с именем отца Александра Меня, на лекциях которого ему довелось присутствовать. Спивакова поразила широта его знаний: «... он проводил неожиданные параллели от Соловьева и Розанова до Канта, Ницше, до масонов». Владимир Спиваков вспоминает, что на лекциях Меня в первых рядах сидели скрипачи, — сам он, Спиваков, Виктор Третьяков, Олег Каган... «Каждые пять лет отмечаю день его (А. Меня) гибели мемориальными концертами в России».

О встрече музыки и литературы:

«Спиваков: ...Связь литературы (особенно поэзии и музыки) неразрывна. Точнее всех об этом сказал Рахманинов: “Что такое музыка?! Это любовь! Сестра музыки — это поэзия, а мать ее — грусть”.

Волков: Русская литература полна музыкой. Знаменательно, что Пушкин, первейший русский литературный гений, написал “Моцарта и Сальери”: “Гений и злодейство — две вещи несовместные”.

Спиваков: Там все гениально, все пронизано музыкой.

Волков: И как не вспомнить, что самая поэтическая часть Ветхого Завета называется “Песнь Песней”.

Спиваков: В начале было слово. Но если слово произнести вслух, оно станет звуком, вибрацией, музыкой. Вот самая прочная связь музыки и литературы. Они происходят из одного — Божественного — источника».

Спиваков о Иосифе Бродском:

«У Бродского была очень необычная, странная, непривычная уху манера чтения. Когда его спрашивали об этом, он вспоминал просодию — древнерусское чтение. Потому что поэзия, как и музыка, из религии выросла, из верований. Он, читая стихи, гипнотизировал, завораживал. Этот ритм — отражение космоса, Вселенной».

Спиваков об А. Ахматовой:

«Для Ахматовой — во второй половине ее жизни особенно — музыка стала важнейшим источником вдохновения и,

более того, нравственным мерилом. “Музыка — единственная связь добра и зла, земных низин и Рая”».

Стих, посвященный музыке Д. Д. Шостаковича:

*«В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной одна в могиле
И пела словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили».*

О Марине Цветаевой, которой от ее матери передалось упоение музыкой:

«С нею, с ее творчеством связана одна история. ... В 2000 году я приехал на концерт в Санкт-Петербург, остановился в «Европейской». Вечером мне передали конверт. В нем оказалось несколько страниц и письмо: незнакомая женщина попросила меня посмотреть фрагмент ее исследования о музыкальных образах в поэзии Марины Цветаевой. Сопровождалось все это припиской, что книга уже написана, но издательство не готово издавать ее за свой счет. Я поднялся в номер, открыл, начал листать. И вдруг прочел: “Представление о слове всегда сопряжено у Цветаевой с образом звука. Слово звучит “емче органа и звонче бубна”, “словно ветер над нивой, словно первый колокол”, “звонко щелкающий курок”. Видимо, с этим связано и постоянное изображение жизни души через звуковые образы, причем музыка души, как правило, дается через иносказание, символ посредством отождествления голоса души со звуками окружающего мира.

Естественно, я без малейших колебаний принял решение помочь. На следующее утро связался с автором Еленой Айзенштейн, и через несколько месяцев вышла книга “Построен на созвучьях мир... Звуковая стихия М. Цветаевой”».



¹ Хуайнаньцзы // Философы из Хуайнани. Пер. с кит., вступит. статья и прим. Л. Е. Померанцевой. М., 2016. С. 31.

² Там же. С. 176.

³ Там же. С. 31.

⁴ Там же. С. 17.

⁵ Там же.

⁶ Идея всеединства мира, сопряженная с проблемой памятования и передачей смыслов, не оставляла пытливые умы ни в Китае, ни за его пределами. В современной физике она представлена «теорией квантовых струн». В конце XIX века в Китае была переведена книга А. Бергсона (1859–1941) «Материя и память», которая нашла в этой стране горячих поклонников и последователей его идей. См.: *Духовная культура Китая*. Т. 1, М., 2006. С. 248, 265, 310, 337, 371, 372, 410, 461, 525, 564.

⁷ Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Вступит. статья, пер. и коммент. Л. Д. Позднеевой. М., 1967. С. 188–189. См. также *Ткаченко Г. А.* Космос, музыка, ритуал. М., 1990.

⁸ Там же. С. 202.]

⁹ Небо — Земля — Человек («три ценности, три основы, три начала» — фундаментальная классификационная матрица китайской культуры, имевшая в разное время свое наполнение.

¹⁰ Существовало несколько разновидностей флейт: продольная флейта *сяо* изначально состояла из нескольких трубочек разной длины, позже — из одной трубки с пятью отверстиями на одной стороне и одним отверстием — на другой. Позднее появилась флейта *лай*, состоящая из одной трубки с тремя отверстиями — ладами.

¹¹ *Хэ Юаньлан*. О драме (Цюй лунь). — *Чжунго гудянь сицзюй лунь-чжу цзичэн* (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. 4. Пекин, 1982. С. 5.

¹² *Малявин В. В.* Вкус правды. М., 2015. С. 245.

¹³ Там же. С. 192.

¹⁴ Там же. С. 235. Не исключено, что Чжан Чао, говоря о «реве быка», отсылает читателя к одному из разделов в «Люйши чуньцзю», где говорится о людях, которые принимали за звуки музыки рев быка, которого они тащили за хвост.

¹⁵ *Чжан Чао*. Тени отрешенных снов. Пер. и коммент. В. Б. Виноградской // *Человек и культура Востока*. М., 2014. С. 206.

¹⁶ См. *Завадская Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория // *Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока*. М., 1975. См. также: *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. М., 1985. С. 201–203.

¹⁷ *Малявин В. В.* Прозрачные тени снов // *Вкус правды*. Афоризмы и изречения китайских мудрецов. М., 2015. С. 185.

¹⁸ См. *Воскресенский Д. Н.* Даосские мотивы в художественной прозе Китая (тема жизни-сна в литературе XVII в.). Народы Азии и Африки. М., 1975, № 4. С. 100–111; *Завадская Е. В.* Воспоминание как философско-эстетическая категория // *Китай. Государство и общество*. М., 1977. С. 296–301.

¹⁹ См.: *Стеженская Л. В.* Ажурная мысль китайской словесности: литературная концепция Лю Се. М., 2015. С. 188.

- ²⁰ Чтимая книга. (Шан шу), Шу цзин. Пер. и прим. В. М. Майорова. М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2014. С. 57.
- ²¹ Льюйши чуньцю. (Перевод Ткаченко Г. А.) М., 2001. С. 109.
- ²² См.: Сюнь-цзы. Суждение о Небе (Тянь лунь) // *Феоктистов В. Ф.* Философские трактаты Сюнь-цзы. М., 2005. С. 113–119.
- ²³ Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Вступит. статья, пер. и коммент. Л. Д. Позднеевой. М., 1967. С. 202.
- ²⁴ Юйские писания // Чтимая книга. (Шан шу). Пер. и прим. В. М. Майорова. М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2014. С. 78.
- ²⁵ Цит. по переводу Переломова Л. С. в кн.: Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. — XXI в. М., 2009.
- ²⁶ См.: *Алексеев В. М.* Китайская литература. Избранные произведения. М., 1978. С. 473.
- ²⁷ См.: История Китая. Древнейшая и древняя история (по археологическим данным) от палеолита до V в. до н.э. Т. 1. М., 2016. С. 868.
- ²⁸ См.: *Переломов Л. С.* Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н.э. — XXI в.). М., 2009. С. 225.
- ²⁹ Там же. С. 173–174.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же.
- ³² *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. М., 1985. С. 25
- ³³ Там же. С. 90.
- ³⁴ См.: Жемчужина персидской поэзии. М., 2016; *Наталья Пригарина.* Мир поэта — мир поэзии. Статьи и эссе. М., 2012; *Л. Т. Лахути.* Мысли о музыке в суфийских поэмах Аттара. Мысли о музыке в авраамических традициях. М., 2017. С. 48–51.
- ³⁵ *Вяч. Иванов.* Дионис и дионисийство. Баку, 1923. С. 268–269.
- ³⁶ *Т. Манн.* Философия Ницше в свете нашего опыта. (пер. с нем. П. Глазовой) // *Т. Манн.* Собрание сочинений. М., 1960. С. 354–355.
- ³⁷ Там же. С. 347.
- ³⁸ *Соломон Волков.* Диалоги с Владимиром Спиваковым. М., 2014. С. 118–119; 266–269; 277–286.

Глава II

ТЕАТР

Игра как явление китайской культурной традиции

В 1938 г. была издана главная книга нидерландского ученого Йохана Хейзинги «*Homo Ludens*» («Человек играющий»). К 1985 г. книга выдержала восемь изданий. Она была переведена на многие европейские языки, но в русском переводе стала известна лишь в 90-х годах.

У Хейзинги игровое начало является определяющим для генезиса человеческой культуры. Игра не выступает антитезой серьезного. Возвышаясь до игры священной, особенно в ритуале, и существуя по своим правилам, она символически выражает скрытые смыслы жизни и окружающего мира, что расширяет возможность увидеть связь жизни и искусства, понять пружины самого искусства, тем более театрального. Как говорил академик В. М. Алексеев, «без игры во что-нибудь нет ни детей, ни взрослых. Сколько людей всю жизнь играют, например, в науку и, представьте себе, дают себя понять другим, в то же самое играющим...»¹.

Игра — не статическая форма выражения, она — процесс, вечное движение и постижение самого себя «человеком играющим». В китайской культурной традиции движение — основа всех процессов и метаморфоз, ведущих к постижению *Дао* и затрагивающих Небо, Землю и Человека. Движение — это и одна из основ эстетики театра.

Как совместить реальную жизнь со зрелищем на театральных подмостках, которое преображало «сонно-равнодушного в жизни китайца в бога во время праздника?»². Секрет лежит на поверхности: любовь к игре в самом высоком духовном аспекте этого понятия, которое оттачивалось всей системой миро-

воззренческих, социально-этических и эстетических взглядов Китая. Они и создавали, возможно, более естественно, чем у европейцев, прочные обратные связи театра с жизнью, точно так же, как и жизни с театром.

Вспомним притчу Чжуан-цзы о поваре правителя царства Лян. Повар принялся разделывать тушу быка. «[Работа шла] в четком ритме, точно танец в “Тутовой роще” или “Цзин шоу”»³ Правитель восхитился его мастерством, на что повар ответил: «То, что любит ваш слуга, — это *Дао*, а оно превосходит простое умение. Поначалу, когда я занялся разделкой туш, я видел перед собой только туши быков. Но по прошествии трех лет я больше не видел быков. Ныне я полагаюсь на божественное соприкосновение и не смотрю глазами. Я перестал следить за собой рассудком и даю претвориться божественному желанию. Вверяясь мудрости Неба, я веду нож через пустоты и полости, следуя безусловному и непреложному и никогда не наталкиваясь на мышцы или сухожилия, не говоря уже о костях. Хороший повар меняет нож раз в год — потому что он режет. Обыкновенный повар меняет нож каждый месяц — потому что он рубит. Я же пользуюсь своим ножом уже девятнадцать лет, и, хотя разделал им тысячи туш, его лезвие как будто только что сошло с точильного камня. Ведь в сочленениях туши всегда есть промежуток, а лезвие моего ножа не имеет толщины. Когда же не имеющее толщины вводишь в промежуток, то лезвию с избытком хватает места, где погулять. Вот почему он только что сошел с точильного камня. Однако, когда я подхожу к сложному сочленению, я собираю воедино все свое внимание. Пристально вглядываюсь в это место, я медлю, с необычайным тщанием веду нож, пока туша вдруг не распадается сама, словно ком земли рушится на землю. Тогда я вынимаю нож, некоторое время стою с довольным видом, наслаждаюсь делом рук своих, а потом вытираю нож и кладу его на место»⁴.

Кажется странным, что скрупулезное описание презренного труда мясника содержится в главе, которая посвящена долголетию — одному из основных приоритетов китайской национальной традиции. Кажется странным, но лишь на первый взгляд. Как и любая притча Чжуан-цзы, она не есть рассказ о мяснике, разделывающем тушу быка, и только. Рассмотренная пристальным взглядом, она открывается «неизбывной полнотой смысла».

«В беспредельном континууме ритмизованной пустоты» (В. Малавин) растворяется и рассекаемая туша и лезвие ножа, слива-

ясь в единое движением Мастера. Его движение следует не рассудку, не точному расчету, но только его интуиции. Она вверена «мудрости небес» и дает претвориться «божественному желанию». Следуя им, Мастер ведет нож через пустоты и полости, интуитивно оказываясь там, где соответствие пустоты туши и Пустоты дает свершиться его мастерству. Оттого и его мастерство живет в музыкальном ритме Пустоты и земной мелодии. В движении Мастера, подобном танцу, его искусство разделки туши обретает артистизм, равный свободе, которая делает его ремесло игрой, свободной игрой отстранения, в которой он перестает видеть быка, следить за движением рассудка, его движения точны и молниеносны, и лишь рука и острие ножа ищут в туше «места, где погулять». Слово «погулять» вовсе не означает «разгуляться», оно говорит не о произвольном и хаотичном движении, а о танце, который следует ритму Вселенной. Танец же содержит в себе игровое начало. Как утверждает Й. Хейзинга: «Танец есть сама Игра, более того, представляет собой одну из самых частых и совершенных форм игры... Отношение танца к игре есть не соучастие, а отношение части к целому, есть тождество сущности. Танец есть особенная и весьма совершенная форма самой игры как таковой»⁵. Реальная грубая жизнь возвышается до искусства благодаря виртуозной технике мастера, который следует законам тонкого мира. Таким образом, между жизнью и искусством пролегает едва заметная грань. Ее одновременно и видит и не ощущает правитель, наблюдавший за мясником и за разделкой туши. Ему не интересен результат, его захватывает сам процесс, рождающийся в движении мясника и отвечающий пустотному ритму *Дао*. Поэтому он и восклицает с восторгом: «Ах, как прекрасно! Как совершенно [твое] мастерство!»⁶ Следуя не за словом, а за смыслом притчи, мы угадываем истоки парадигмы китайского театра, которая формируется на едва различимой грани видимого и тонкого миров благодаря виртуозному мастерству исполнителя, соединяющего жизнь и Вселенную в континууме Всеединства. Пружиной Всеединства выступают ритмические, т.е. музыкальные, законы Вселенной, которые подчиняют все средства художественной выразительности, включающие танец, актерское движение, батальные сцены, сценическую речь и пение, закону течения времени и делают движение доминантным эстетическим принципом китайского театра. Понятно, что он и определяет также эстетическую ценность актера-виртуоза. Убедиться в этом нам помогает из-

вестная притча Чжуан-цзы, и расшифровка иероглифа *си*, принадлежащая автору «Зеркала»*, не оставляет в этом ни тени сомнения: «Театр — это то, что рождает клевец в пустоте». Пустотный мир Небес (*сюй*) соприкасается с реальным миром вещей (*гэ*), демонстрируя их взаимную проницаемость, но и одновременно — неподатливость, таинственность того мира, что простирается за гранью видимого и ощущаемого. Мир Тайны приоткрывается человеку с первых его шагов, передается и закрепляется в сознании с помощью мифа, который, по утверждению Й. Хейзинги, «берет начало в сфере игры». Легенда о богине Нюй-ва рассказывает о сотворении рода людского. Поддавшись чувству одиночества, Нюй-ва стала окунать в жидкую топь конец веревки, с которой «капали» живые человечки. Появившись на свет, они радостно кричали и танцевали, превратив сотворение людей во вселенскую забаву. О вольной игре метаморфоз (*хуа*) говорит Ле-цзы. У него листья становятся бабочками, а бабочки — насекомыми, баранья печень превращается в блуждающие огоньки, и кровь человека тоже становится блуждающими огоньками, сокол становится ястребом, а ястреб — кукушкой, ласточка — устрицей, крот — перепелом, сгнившая тыква — рыбой, а старая овца — обезьяной⁷. И так без конца. В непрерывном движении и вольной игре превращений рождается образ тотального Всеединства. «Вселенная родилась вместе с нами, тьма вещей с нами едина», — сказано у Чжуан-цзы⁸.

Но вот игра другого рода. Обратим внимание на одно из наскальных изображений в приграничном районе провинции Нинся, жители которой находились в тесном хозяйственном и культурном общении с ханьской цивилизацией периода Цинь — Хань (V–III вв. до н.э.). Об этом сообщают «Исторические записки» Сы-ма Цяня, а также «Люй ши чунь цю».

Эта наскальная композиция представляет иероглиф *мэй* (美): танцующий человек с бараном на голове (или над головой). Рядом еще один персонаж — шаман в ритуальной позе. Значение иероглифа, как правило, «красивый, привлекательный, прекрасный».

Вверху иероглифа *мэй* элемент «баран» — ритуальное животное, которое согласно древней традиции приносят в жертву при объявлении первого дня месяца. «Баран» как элемент справа

* См. ниже, разд. Хрестоматия: Хуан Фанчо. Зеркало Просветленного сердца/разума.



Наскальное изображение иероглифа мэй (прекрасный, красивый) танцующий человек с бараном на голове (V–III вв. до н.э.)

присутствует также в иероглифе *сян* (祥), слева — элемент *ши* со значением «научить убивать (колоть, резать) жертвенного барана», и еще со значением «красивый, привлекательный». Последнее имеет отношение к барану: он должен быть тучным, следовательно, красивым, поэтому на закланье предназначается трехлетнее животное, уже успевшее нагулять жирок. У этого иероглифа есть и еще значение — «знамение, благоприятный знак в процессе ритуала облегчения траура по родителям». Это имеет отношение и к человеку, принимающему участие в ритуале. Необходимость приобщения к обряду подтвердил сам Конфуций: «Если не принимал участия сам в жертвоприношении, то будто и не приносил жертву» (Лунь юй. 3.12), имея при этом в виду важность участия в ритуале в полном объеме.

Если после выполнения ритуала и всех его правил еще останутся силы, то «потратить их надо на изучение *вэнь* — культуры» (Лунь юй. 1.6), т.е. изящных искусств.

Если взглянуть на наскальный рисунок, то вполне очевидно: в иероглифе *мэй* 美 нижний элемент иероглифического написания заменен рисунком танцующей человеческой фигуры, поэтому выходит за рамки правил каллиграфии и становится графическим изображением танцующего человека, т.е. предметом декоративного искусства. Общую картину дополняет фигура шамана в ритуальной позе. Таким образом, налицо совмещение игры священной и игры, демонстрирующей танец, т.е. являющейся начальным этапом театрального искусства. В общем континууме всеединства присутствует и близость изображения к каллиграфическому стилю большого *чжунань*, который формируется в Восточной Чжоу (771–221 гг. до н.э.). Возможно, реальной причиной послужил и выбор мастером именно каменной глыбы для своей композиции.

Для этого стиля характерны работы с твердым материалом — камнем, деревом, бронзой, что предполагает твердость и плотность штриха, в котором есть грубоватая простота «древне-

кряжистого» штриха и рисунка, в своих деталях тяготеющего к прямой черте. В теории живописи это и есть философия живописного рисунка, его эстетический идеал — «кусоч необработанного дерева» *пу* (朴), издревле признаваемого даосами символом «Изначальной простоты» (*Тай пу*). Столь высокий эстетический статус одной черты связан с философской традицией, которая воспринимает ее как аналог Единого, исходящего от Дао («Дао Дэ цзин», гл. 42). «Из единого начала происходят все вещи», — подтверждает Чжуан-цзы («Притчи»). Это сформировало традиционную культурную доминанту древности как идеала для подражания и эталона прекрасного, в котором главное — простота и безыскусность выражения.

Нельзя не заметить, что в наскальной прописи иероглифа *мэй* нарушено нормативное правило с точки зрения древнего каллиграфического стиля, а именно — соблюдение строгой вертикали частей. Мы видим живую картину, на которой изображена плотная фигура человека, в танце преодолевающего тяжесть своей ноши. Нам остается отметить совмещение наивного реализма с ассоциативной символикой передачи смысла, что вполне отвечает традиционному клише «Изначальной простоты».

Два дракона играют жемчужиной (Эр лун си чжу). Это изображение известно со времени настенной росписи в Дуньхуане. Китайская традиция полагает местом воцарения дракона Восток, там, где рождается Весна и совершается прибавление силы света. Поэтому дракона считают повелителем внешних гроз, водной стихии и весеннего пробуждения природы. Он служит символом слияния Неба и Земли, символом мощи и перемен. Китайские источники выделяют «девять сходств дракона ($9=3\times 3$ — число *ян*)»⁹. Первая гексаграмма «Книги перемен» — «Творчество», состоящая исключительно из сильных черт, рассматривает смысл каждой из них на примере поведения дракона: нырнувший дракон; появившийся дракон, который находится на поле; точно прыжок дракона в бездне; возгордившийся дракон¹⁰. На изображениях дракона у него под подбородком находится светлая жемчужина, которой обычно играют драконы. Полагают, что она, символизируя молнию или ее звуковое проявление — гром, также выражает двуединую природу дракона¹¹. В Древнем Китае изображение дракона встречается на ритуальных сосудах, которыми пользовался шаман, взывая к этому изображению как своему оберегу, помогающему ему в обращении к Небу. В ранних изображениях дракона сочетаются элементы многих животных: в рас-

положении глаз — признаки рыбьих мальков, плоско-овальная голова, похожая на голову тигра, тулово змеи, умение летать, как птица. Способный проявлять себя в различных средах, он воплощал силу и могущество, взятые от Земли, Воды и Неба, что сделало его оберегом и для массы земледельцев. На него уповали в ожидании дождя, в надежде на хороший урожай¹².

Вполне закономерно, что дракон, вольно играющий со стихиями Неба и Земли, становится героем праздника Весны, когда карнавалы шествия сопровождался извивающимся, играющим драконом, обрамленным лентами летящих туч. Он пробуждал силы Весны с первыми ударами весеннего грома¹³. Комментаторы «Ицзина» отмечали, что «непостижимые и чудесные превращения» дракона делали его образом игры природных стихий, который символизировал «воздействие мира на человека и человека на мир»¹⁴.

То, что народный праздник, в котором зарождался театр, принадлежит игре, — это понятно и так. Но игровой принцип занимает и сферу возвышенного — мечты об идеальном мироустройстве, об идеальной стране, где человеку живется счастливо и безмятежно. Игра и мечта соединились в буддийско-даосской утопии Тан Сяньцзу в его пьесе «Сон о Нанькэ». Значение этой утопии не только в ее созвучии извечной ностальгии человека по вселенской гармонии, но и в том, что, помещенная в пространство инобытия — сна, она соответствовала реалиям того времени, открывая зрителю болевые точки второй половины XVI — XVII столетия.

В драматургическом замысле соединилось все — и историческая реальность, и мифологема мирового дерева (в пьесе — дерева софоры, не отбрасывающего тени и соединяющего Небо и Землю) и игра реального и воображаемого пространства: в дупле софоры расположено государство Нанькэ (Южная ветвь), которое простирается до звездных покоев; и горы и реки, по древним поверьям имеющие магическую силу тотема государства, а потому пускающие корни дерева-государства; и люди-муравьи, воплощающие даосско-буддийский закон вечных метаморфоз и превращения всего во всё, достигающие своей Нигдеи и наслаждающиеся там красотой природы и изобилием. Одним словом, вселенская игра, в которой герой ранним утром задремал под софорой в саду за чаркой вина, прожил жизнь с людьми-муравьями в дупле дерева и проснулся под той же софорой на закате того же дня. Но это игра — без оттенка brutального веселья народного

празднества, грустная игра — иллюзия реальной жизни, впрочем, похожей на сон. Заметив чарку еще недопитого вина, герою ничего не остается, как признать, что реальная жизнь — не более чем игра «в тысячах сцен теневого театра», она — «пустота». Игрой начинается история героя и по-буддийски игрой и заканчивается: «Чунью хлопнул в ладоши, улыбнулся и промолчал»¹⁵. Что скажешь, если все сущее, появляется как звук хлопка в ладоши и истаивает, умолкнув, в окружающем пространстве?

Вселенская игра, в которой выпала судьба участвовать герою произведения Тан Сяньцзу, пронизанная буддийским мировосприятием, уже не кажется игрой воображения, если ориентироваться на новейшие научные открытия. Теория относительно-сти, установив органическую связь между пространством и временем и предложив новый континуум «пространство — время», говорит о том, что тела во Вселенной, а проще говоря, все мировое пространство «искривляет» реальное трехмерное пространство и по-разному изменяет ход времени в различных его точках. Поэтому не так уже далека от истины игра в метаморфозы времени-пространства Чуньюя, который верит, что пространство, простирающееся до звездных покоев, во сне на его глазах преобразует время, что Пустота — источник силы и движения, но знает также, что во всем этом и великая тайна есть, которая неуловима, как исчезающий звук хлопка его ладоней.

Игре подлежала и сама жизнь.

Современники Тан Сяньцзу, как и он сам, ценили людей творчества, тех, кто ради этого отходил от мира обывателей, приобщаясь к кругу «редких, необычайных мужей» (*ци жэнь*). Они добывали свое вдохновение, «странствуя в беспредельном». Странствование (*ю*) в местах, где высятся горы, где текут молчаливые реки или низвергаются водопады, приветствовал и Конфуций, имевший в виду прежде всего не талант, а качества благородного мужа: «Мудрый радуется водам, гуманный радуется горам». Но в XVI в. центром притяжения была творческая личность, «божественный дух» которой, по словам одного из современников «приходит из чистейшей пустоты-простоты» (*цин-сюй*), «могущество она берет от моря», а «чувство черпает в горах»¹⁶. Тан Сяньцзу знает, что нужно для творчества, — это сердце, исполненное духовности (*синьлин*), которое поможет «воспарить», «подняться на небеса и опуститься на землю», «отправиться в древность и вернуться в нынешний день»¹⁷. Своими ощущениями делится современник драматурга Ту Лун: «Ведь

медитируя в горах, вдруг чувствуешь, как прерываются фразы, страницы книг поглощаются пустотой и разлетаются по ветру... а сам испытываешь глубочайшие устремления»¹⁸. Чэн Юйвэнь в «Цин сянь гун (Предназначается для чистого досуга)» описывает то, что ежедневно у него перед глазами:

«За воротами [внутри двора] идет тропинка, она вьется. Тропинка поворачивает и упирается в защитную стенку. Она уменьшается, в стенке — ступени, они плоские. Сбоку от ступеней — цветы, они свежи. За цветами — стена, стена снижается. У стены — сосна, она древняя. У сосны — камень, камень чудесный (удивительный). Перед камнем — беседка, она сохраняет свою первоначальную простоту. Позади беседки — бамбук, бамбук разбросан. Кончается бамбук, за ним — зал (кабинет), кабинет [изнутри] темный. Сбоку от него — тропинка, она разветвляется. Позже соединяется и подходит к мосту. Мост высокий и дугообразный. У моста — дерево, оно высокое. В тени дерева — трава, она зеленая. В траве — канал, он мелкий. Канал идет от источника, источник становится водяной пеной. Там, куда уходит источник, высятся горы, у них есть глубина. Под горою — помещение, оно квадратное. По углам помещения — сад, он просторный. В саду — журавль, он танцует. Журавль извещает, что появился гость. Гость пришел — это необычно. Гость приходит — будет вино. Будет вино, и не будет хода обратно. Вино пошло в ход, будет хмельное состояние. Хмель объял, и нет возврата»¹⁹.

Размеренный ритм движения от одной до другой детали видимого мира вдруг остановлен паузой — молчанием пустоты, в которой и блаженство освобождения от пут сиюминутного, и восторг от прикосновения к миру горнему, к самой сути подлинного бытия. И кажется, что нет другой цели для человека, странствующего в беспредельном, как следовать словам Чжуанцзы — «оставаться пустым, и только», не «оставляя следов». Но «человек культуры» в Китае — прежде всего человек литературного труда, увидевший мир далекий и вернувшийся в мир близкий. Не забывая о восторге мгновений молчания, когда истина открывается поверх слов, он опять садится за рабочий стол, чтобы оставить потомкам следы своих творческих усилий.

И в повседневном творческом процессе они замечают и эстетически прекрасное, и то, что архетипически значимо, а следо-

вательно вечно: и древнюю сосну, и редкостно чудесный камень, и гармоничное перетекание одной пейзажной детали в другую, и темную пустоту гор и кабинета, и свежесть цветов, и даосского танцующего журавля, возвещающего о редкостном госте, и хмельное вино, погружающее в пространство, откуда, кажется, и не надо пути назад. Перед нами целостная картина бытия «человека культуры», отдающего всего себя времени-пространству, где слито воедино прошлое и настоящее, где все прекрасно и исполнено высокого смысла. Иные же в традиционном, но и свободном уединенном общении с природой и окружающим миром, странствуя в поисках смысла (*ю и*), медитируя, беседуя и размышляя о *Дао* (*ю Дао* — странствуя в *Дао*), открывали для себя игровое пространство, чтобы среди гор и вод «подняться на небеса и опуститься на землю», соединив древность и нынешний день и подтверждая свою приверженность интеллектуальной игре. Некоторые искали истину, которая казалась важнее, чем плод собственного труда, стараясь среди гор, вод и ветров забыть слова, но испытать «глубочайшие устремления», приобщаясь к игре, которая, по выражению Й. Хейзинги, «может подниматься до высот прекрасного и священного».

Говорим ли мы об игровом начале мифа, или о свободном превращении «всего во всё», или же об играющем драконе в гексаграмме «Книги перемен», или о праздничном шествии — игре дракона, или же игре сна и яви, или странствовании духа и интеллекта — все это многообразие располагается в едином пространстве космических соответствий, погруженных в пустотную целостность Неба. В этих соединениях несоединимого, в этих игровых и манящих своей зрелищностью парадоксах заключена скрытая прелесть китайской культурной традиции, ее целостность как образ всеединого мира.

В китайском языке можно назвать десяток иероглифов, обозначающих понятие «игра». Назовем некоторые из них, близкие к теме нашего разговора: *цзюй*, *си*, *вань*, *нун*. Словарь «Шовэнь» как будто загоняет нас в смысловой тупик, объясняя, что *нун* — это не что иное, как *вань*, а *вань* — это не что иное, как *нун*. Но это лишь на первый взгляд. Иероглиф *нун* буквально означает: почтительно сложенные руки, держащие яшму (нефрит). Напомним, что *юй* — нефрит — один из камней, которыми богиня Нюй-ва чинила небосвод, органически встраивая его в небесную «материю». Нефрит — эпитет владыки Неба, вошедшего в мифологию под именем Нефритового императора (Юй-хуан, Юй-

ди) и обитающего в «небесных просторах» — *юй юй*²⁰. Таков мифологический контекст нефрита в культурной сети соответствий. Почтительно сложенные руки, держащие нефрит (иероглиф *нун*), подают знак о присутствии прямых и косвенных характеристик, достаточных, чтобы включить в игру и небеса и человека, причастного к тайнам Неба и радостям Земли. Нефрит (яшма) — ключевой знак иероглифа *вань*. Второй элемент этого иероглифа — *юань* (начало, изначальный, небесный, творческие силы природы; прекрасный, совершенный). И про иероглиф *вань* можно сказать то же, что и про иероглиф *нун*: оба транслируют игровую энергию Вселенной. Итак, значения *нун*: играть, забавляться; играть (на музыкальных инструментах); игра-удовольствие (в связи и с игрой на музыкальных инструментах). Уже в период Хань иероглиф *нун* обозначал игру в кукольных представлениях или играх о *цаньцзюне*, или же выступление в *байси*. Очевидно, с этим связано иероглифическое сочетание *синун* (забавы, игры). *Нун* может значить также и «песенка, куплет», что, таким образом, прочно связывает этот термин с театром. Значения *вань* сопоставимы, хотя и не во всем, со значениями *нун*: играть, забавляться, играть (в мяч); развлекаться, потешаться; смеяться, шутить; наслаждаться, любоваться; увлекаться страстно; разбираться в тонкостях, понимать до мелочей; игрушка, забава, безделушка (*гுவань* — древняя безделушка, антиквариат); драгоценность, драгоценный. В словарях можно встретить и сочетание *ваньнун* (играть, жонглировать), однако театральные энциклопедии не спешат подтвердить его как устойчивый театральный термин.

Таким образом, одно перечисление театральных терминов, обозначающих игру на театре, театральное зрелище, раскрывающих само понятие «театр», предстает в виде панорамы, которая составлена из самостоятельных, но тесно связанных фрагментов общей картины. В детализации, во множестве имен заключена вся полнота их смысла, а значит, и полнота жизни в ее трехмерном бытовании, т.е. постоянном взаимодействии Неба — Земли — Человека.

Вполне естественно, что театр и театральное искусство своей природой соединены с игрой, «видов которой много». Настолько много, что мы теряемся в поисках размежевания игры и не-игры, игры и «серьезного», подлинного, что убедило бы нас в адекватности самого театра. Область сакрального серьезна по определению. Китайская культурная традиция приучила госу-

дарство и общество, человека и искусство жить, выстраивать свои отношения, следуя законам Вселенной, ее энергии невяленного, хранящего молчание, но неумолимого Пути (*Дао*). Непредложность этого соответствия многократно подтверждена китайской историей и жизнью во всех ее ипостасях, что не могло не придать игре онтологический статус, делая ее игрой и неигрой одновременно. Буддийское представление об иллюзорности жизни снимало с игры все ограничения, позволяя и человеку вполне серьезно считать свою жизнь и жизнь поколений игрой, подобной театральному спектаклю.

Свое предисловие к «Беседам о театре» Ли Дяюань начинал вопросом: «Что такое театр (*цзюй*)? Это игра (представление — *си*). С древности до сего дня театр был театральным действием (*сичан*). И со времени своего появления он был игрой (*си*), [видов которой] много...

Конфуций сказал: ««Шицзин» может пробудить стремление к высоким помыслам, может навести на размышления, способствовать дружескому общению, научить сдерживать негодование²¹. Ныне происходящее, верность и коварство, преданность и измена, порядок и смута, процветание и гибель — все это может быть изображено на сцене под звуки флейты, пения, барабана и духовых инструментов. Мужчин и женщин, добро и зло люди увидят воочию и испытают на себе воздействие увиденного. Не послужит ли это тем, что может пробудить стремление к высоким помыслам, что может навести на размышления, способствовать дружескому общению, научить сдерживать негодование? Театральное представление (игра) — это не игра (*си е, фэй си е*), а то, что не является театральным представлением (т.е. реальная жизнь. — С. С.), и есть игра. Ю Ситан²² сказал: «Двадцатидвухтомная история²³ есть великая пьеса [в жанре] чуаньци». Как же не верить его словам?.. Вот и говорят: древность и современное — все есть театральное представление»²⁴.

Театр у Ли Дяюаня, так же как и у Тан Сяньцзу, обладает абсолютной емкостью в изображении различных сторон земного бытия человека: от исторических событий до фактов сего дня, от поступков отдельных людей до судеб всего народа. Театр располагает и широким спектром эмоционального воздействия: от духовного преображения человека до улучшения морального климата государства. По силе и многогранности воздействия Ли Дяюань приравнивает театр к «Шицзину», основе традиции песенно-поэтического творчества Китая. Аналогия автора зиж-

дется на генетическом родстве песенно-поэтического, музыкального произведения и театрального спектакля. Будучи исполнены перед собравшимися, они доставляют им радостные минуты дружеского общения и способствуют моральному совершенствованию слушателей и зрителей.

Доминантой взаимосвязи театра и общества, театра и человека служит у Ли Дяюаня мотив игры, который открывается ему в сложном единстве: театр есть игра, но и не игра, а собственно жизнь, тогда как реальная жизнь более всего напоминает театр, где события, подобно театральному спектаклю, в мгновение ока возникают и сходят со сцены, где реальный человек, одевая социальную маску, ощущает себя, пользуясь словами Платона, актером «на великой сцене человеческой жизни», вззирающим на жизнь глазами своей маски, где историческая ретроспектива — это тот же спектакль в глазах современников, в котором они ведут свою игру, чтобы затем предстать в исторической драме перед взором потомков.

В концепцию Ли Дяюаня вторгается мотив вселенского театра, в котором не столько отдельный человек, сколько люди, поколения приходят в мир как актеры на подмостки сцены, чтобы сыграть свою роль и сойти, когда будет окончена «пьеса».

Таким образом, рассмотренные нами концепции театра полагаются на единое основание традиционного китайского мировосприятия, чему соответствовало представление о двуединстве сакрального и проявленного космоса. Презумпция единого бытия определяла модель мира, в которой размыты границы жизни и искусства, что создавало особые связи в триаде жизнь — театр — человек.

«Немного приглядевшись к театральному зрелищу, — отмечал писатель С. Третьяков, — начинаешь узнавать театральные жесты и интонации в любом разговоре двух китайцев, в любой уличной сцене. Театр — учитель манер. Он учит поступки, поклону, вскиду головы, жесту оратора, мягкому взлету женской руки с носовым платком...»²⁵

Человек воспринимал жизнь и театр как явления равновеликие. И нередко именно театр становился пружиной, приводящей в движение и жизнь и поступки самого человека. Театр в силу присущих ему художественных особенностей, свободно распоряжаясь пространством и временем, расширял рамки земной жизни, сообщал ей космическое дыхание, динамику происходящим в ней процессам.

По существу, понятие *си* (театр, игра) дает представление и о театральном пространстве, которое сопрягает пустотные просторы Неба и просторы Земли — места рождения десяти тысяч вещей. Но театр остается пустой бессмыслицей, если у него нет зрителей. Поэтому театр нуждается в реальном пространстве, которое соединяет его со зрительным залом. Возникает необходимость обратить внимание на понятие «театральное пространство» (*сичан*). Современные китайские исследователи, как правило, сводят рассмотрение данного понятия к изучению истории появления театральных сооружений, что весьма важно с точки зрения театроведения²⁶.

Одна из последних китайских театральных энциклопедий объясняет термин *сичан* (в современном исполнении *цзюйчан*) как «театральное здание», «театральный сад» (*сиюань*) и как «место, где устраивают выступления». Это делает «сцену и зрителей главным (сутью), или, переходя на современный философский язык, субъектом (*чжутти*)» происходящего на сцене²⁷. Это — весьма важное уточнение содержательной стороны понятия «театральное пространство» и его места в культурной сети соответствий.

Последний из могикан китайской классической театральной эстетики, начавший свои театральные штудии еще в начале прошлого века и завершивший их уже на Тайване, Ци Жушань (1877–1962), — один из немногих, кто обратил внимание именно на театральный термин *чан*. Словарные значения иероглифа *чан* — «место, пространство (на плоскости, на земной поверхности)» — Ци Жушань придает слову новый оттенок — широкий, пространный, открытый²⁸. Это согласуется и с историей становления театрального пространства.

Зарождение театрального искусства связано с шаманской практикой. Местом религиозного действа служило природное пространство под открытым небом, способное вместить большое число людей. Его и выражал иероглиф *чан*, состоящий из двух элементов. Корневой *ту* — почва, земля, территория, глина. Последняя в глубокой древности служила материалом для некоторых музыкальных инструментов. О них совсем в духе Чжуан-цзы говорили «звучание глины». Земля — один из пяти первоэлементов (*у син*). В этом качестве первый элемент входит в китайскую универсальную классификационную схему, в рамках которой сложилась и китайская пентатоника. Правый элемент соотносится с солярным знаком, вместе с «землей» образуя пространство (*чан*), открытое Небу и Земле.

В словаре «Шовэнь» читаем: «*Чан* есть Путь принесения жертвы духам (богам)». Полагаю, что *Дао* здесь выступает в своем прямом значении, ибо принесение жертвы богам и вознесение им молитв достигает адресата не иначе как в пространстве, приближенном к храму или месту религиозного ритуала.

Таким образом, место обитания театрального зрелища в начальный период связано не с домом или внутренними покоями, а с открытым пространством, на котором сооружалось земляное возвышение, получившее название *тай* (земляная терраса, земляные уступы, подмости, возвышение, сценические подмости, позже театральные подмости — *ситай*). Наверное, Ци Жушань прав, связывая сооружение земляного возвышения с удобствами для зрителей, но главным образом для императорской особы. Располагаясь на возвышении, император наблюдал за зрелищем сверху, что, в свою очередь, очерчивало дистанцию между Сыном Неба и остальными.

Когда сценическое пространство стало со временем ограничивать себя подмостками (*тай*), они сооружались в форме квадрата — символа Земли (*ди*). Это предоставляло абсолютную свободу перемещения действующих лиц и событий на любые земные расстояния и даже за их пределы, подтверждая даосскую максиму: великий квадрат не имеет углов.

Как театральное пространство, *чан* обретает свой смысл лишь в сочетании трех компонентов — места действия, самого действия и Зрителя. Это триединство начинает складываться с возведением храмов, когда *чан* становится не только дорогой, ведущей к храму, но и местом для зрелищ, представлений, соответствующих моменту — религиозному обряду или празднику. Тогда появился и «зритель», которого пока не отделяли от молящихся, а потому не заботились о специальных местах для удобства собравшихся.

Впервые термин *сичан* встречается в разделе «О музыке» книги «Суй-шу» («Книги [о династии] Суй») в VI–VII вв., что можно считать подтверждением формирования зрителя как феномена театрального пространства, который собирался на представления и вне прихрамовых территорий. В трактате «Юэфу цза лу» («Пестрые заметки из Музыкальной палаты») танского автора Дуань Аньцзе термин *сичан* упоминается как пространство игрового действия, не связанного с храмом. С развитием театра открытое место под небом остается для театрального представления на воде (например, водные феерии в сун-

ский период), часто на лодках, соединенных по несколько штук. На берегу сооружались высокие подмости для удобства сидевших здесь зрителей, а также для любителей уличных, площадных представлений²⁹. И даже современный театр, оформляющий свое пространство театральным зданием, не отказался от понятия *чан*, сохраняя тем самым связь с его изначальным смыслом.

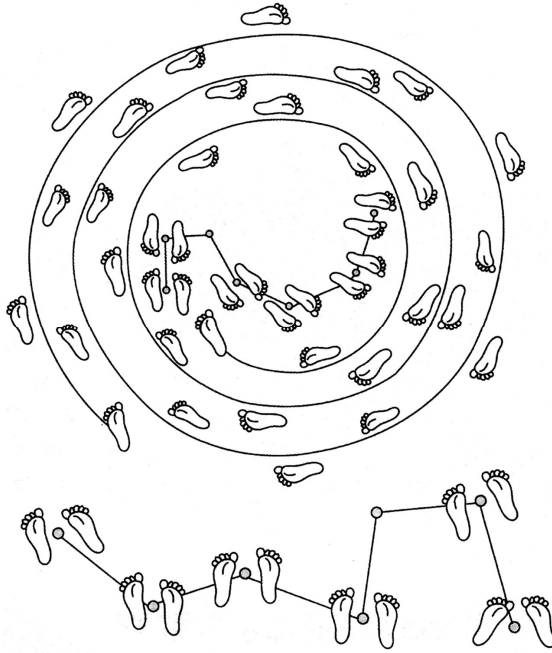
Вместе с тем *чан* — это не только конкретное пространство, приспособленное для театрального зрелища. Уточняя смысл *чан*, Ци Жушань сколь лаконично, столь же информативно поясняет: «На сцене (*тай*) не должно быть пустого (*кун*) пространства (*чан*): *Тай шан бу сюй кун чан*»³⁰. Из чего можно сделать вывод, что здесь *чан* в отличие от *тай* не является пространством места действия, а служит пространством самого действия, т. е. имеется в виду происходящее на сцене. В этом значении *сичан* вошло в театральный словарь и встречается, например, у Ли Дяюаня в его «Беседах о театре». Без него, т. е. «без действия» (*кун чан*), наличие подмостков *тай* лишено всякого (зрелищного) смысла. В данном случае понятие *чан* близко к понятию «мизансцена», что, с нашей точки зрения, находит поддержку у Ци Жушаня. Он поясняет, что художественный смысл *чан* служит внутренней логике и придает эмоциональную окраску происходящему на сцене (*цин-ли*)³¹. Это подтверждает смысл и бытующего в театре выражения *данчан* (действие, континуальное сценическое действие).

Согласно театральной традиции на пустой сцене располагаются лишь три предмета: стол и два стула и, соответственно, три действующих лица. Китайские исследователи ассоциируют эту мизансцену с символическим изображением триграмм «Канона перемен»³². Каждая новая диспозиция актеров создает иное смысловое наполнение мизансцен, что может быть представлено как эстетический модус космического закона движения и перемен.

Происходящее на сцене может быть представлено и в виде бегущей картинки — стоп-кадра общего плана, который в театре определяется термином *чанцзин*. Эта картинка объединяет всю систему выразительных средств, включая танец, пение, технику боевых искусств, само сражение, предполагая наличие музыкального сопровождения. Музыка через свои мелодические клише и соответствующие им музыкальные инструменты может выражать разнообразные сюжетные положения: написание

письма, поднесение подарка, поднятие флага, вход в храм и прочее, что выражено термином *чанцзин иньюэ* (музыка общей картины происходящего). Поскольку корни театрального зрелища уходят в песенно-танцевальное искусство, именно в нем, по мнению Ци Жушаня, и следует искать истоки понятия *чан*. С этим нельзя не согласиться. Музыкальная природа театрального искусства, объединяющая его с законами рождения Вселенной, открывает сценическое пространство и для земных далей, и для небесных чертогов, для их обитателей — богов и духов, демонов и оборотней, императоров и простолюдинов, диковинных зверей и царей обезьян — одним словом, оно открыто для всего, что рождается и плавится в горниле Неба и Земли.

Достаточно напомнить историю Фу-си — владыки Востока, сына Бога грома Лэй-шэня — и девушки из райской земли Хуай Сюйши, которая родила мальчика, наступив на след великана³³. Обратив свои силы на культурные преобразования, он общался с людьми, спускаясь и поднимаясь по дереву как по лестнице (*цзянь му*), которая соединяла Небо и Землю. Научив людей добывать огонь и вести хозяйство, Фу-си начертал *ба гуа* (восемь триграмм), благодаря чему люди научились записывать события своей жизни, создал музыкальный инструмент *сэ* (гусли) и мелодии *цзябань*³⁴. Г. Г. Стратанович, исследуя различные варианты написания имени Фу-си, акцентирует внимание на морфеме *си*, которая в современном чтении его имени означает «игра», «действие», «руководитель таинства обряда игрищ»³⁵. Мифологический сюжет, закрепившийся в сознании поколений, распространил свои токи на многие сферы национальной культуры, в их числе и театр тоже. Начальным шагом в этом направлении явилось рождение *но*-культуры и *но*-театра, пуповиной связанных с религиозным ритуалом. Как говорит «Дао Дэ цзин», явное — это «предел бытия», а врата всех тайн — «сокровенное». Религиозный ритуал своею тонкостью «игры священной» существовал на грани явного и сокровенного. Эту свою причастность тому и другому он передал театральному зрелищу и театральной теории. Для первых актеров — участников религиозных ритуалов — храм становится школой мастерства: случилось, что сами священнослужители изображали «небесных чиновников» — бессмертных, восходивших на Небо и обитавших во дворцах Полярной звезды и Большой Медведицы. Изображая бессмертных, им приходилось прибегать к некоторым приемам лицедейства, а молитва, обращенная к звездам, сопровождалась



Фэй бу — «летающий шаг» даосских священнослужителей
в религиозном обряде продвижения к Полярной звезде.
Оказал влияние на театральную технику актерского мастерства

«летающим шагом» (*фэй бу*). Даосский ритуал наследовал и развил шаманские приемы религиозного действия, особенно его древние символы единения с Небом. Даосы создали свой канон религиозного ритуала, соединив медитативное сосредоточение для приближения к сокровенному с символической формой выражения. (Еще раз напомним о притче Чжуан-цзы о мяснике, который разделял тушу). Позже к даосским приемам приложил руку и буддизм. «Игра священная» вошла в контакт с игрой театральной, сформировав ее эстетические нормы³⁶.

Среди всего музыка остается для театра универсалией, сравнимой разве что с Пустотой или Небом, выражающими всю полноту мира. И из нее, как из всеединого материнского лона, появляется многообразие явлений и смыслов окружающего мира, в том числе и театрального. Вместе с тем театр — явление многосложное, суть которого неотделима ни от музыки, ни от актера, его игры и технического мастерства. Во всей совокупно-

сти элементов, его составляющих, театр предстает перед зрителем как зеркало национальной культуры, как эстетическая ипостась мира. Он, как малая капля водного потока, есть и его неотъемлемая часть, и образ целостности: без этой малости поток неполон.



- ¹ Алексеев В. М. Наука о Востоке. М., 1982. С. 339.
- ² См.: Гагеман К. Игры народов мира. Китай. Африка. Л., 1994. С. 25.
- ³ Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Вступительная статья, перевод и комментарии Л. Д. Позднеевой. М., 1967. С. 147.
- ⁴ Малявин В. В. Чжуан-цзы, М., 1985. С. 206.
- ⁵ Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня, М, 1992. С. 186–187.
- ⁶ Атеисты, материалисты... С. 147.
- ⁷ Там же. С. 45.
- ⁸ Там же. С. 143.
- ⁹ См.: Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм, М., 1975. С. 26–27.
- ¹⁰ См.: Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 2003. С. 246, 282–284.
- ¹¹ См.: Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм, М., 1975. С. 27.
- ¹² См.: Ху Тяньчэн, Дуань Мин. Минцзянь цзили юй иши сицзюй (Народные обряды поклонения и обрядовый театр). Гуйян, 1999. С. 4–15; Ван Юэцин, Ху Сяохуэй. Фуин шэн си (Обратим взгляд вверх и вниз, чтобы понять, как производили на свет себе подобных). — Хуася шэнь мэй фэншан ши (История эстетики, традиций и обычаев древнего Китая) в 10 томах. Т. 1. Чжэньчжоу, 2001. С. 311–329.
- ¹³ См.: Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. С. 27; Эберхард В. Э. Китайские праздники. М., 1977. С. 57.
- ¹⁴ См.: Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». С. 219.
- ¹⁵ Подробнее см.: Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990. С. 104–152.
- ¹⁶ См.: Ло Юньюнь. Цань ян жу сюэ (Закат солнца подобен потоку крови). — Серия «История эстетики». Т. VIII. Чжэньчжоу, 2000. С. 210.
- ¹⁷ Тан Сяньцзу. Сюй Цюй Маобо гао (Предваряя черновик Цюй Маобо). — Тан Сяньцзу цзи. Т. 2. С. 1080.
- ¹⁸ Цит. по: Ло Юньюнь. Цань ян жу сюэ. С. 213.
- ¹⁹ Там же. С. 234.
- ²⁰ См.: Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979. С. 33; Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. С. 85, 88.

²¹ Существует несколько вариантов комментария этого отрывка из «Лунъюя» (гл. XVII «Ян Хо», чжан 9). Комментарий Чжу Си: «“Шицзин” может побудить к высоким идеям (*чжи и*), поможет изучать и находить достоинства и недостатки, сходиться в дружеском согласии и не растекаться, способен вызвать негодование, но не доводить до гнева» [Сышу цзичжу (Четверокнижие конфуцианского канона с комментариями). — Чжу Си чжу (Комментарий Чжу Си). Т. 3. Шанхай, 1906]. См. также: Legg Y. Chinese Classics. Vol. 1. Hong Kong, 1961. С. 187; Федоренко Н. Т. «Шицзин» («Книга песен»). Литература древнего Китая. М. 1969. С. 98.

²² Ю Ситан — прозвище Ю Туна (1618–1704), уроженца Чанчжоу (ныне Сучжоу) пров. Цзянсу. Известный литератор и драматург. Служил чиновником, но оставил службу, посвятив себя творчеству. В 70-е годы XVII в. получил приглашение в Ханьлинскую академию, где в течение трех лет занимался редактированием и рецензированием «Истории Мин». Последние 20 лет жизни провел уединенно, занимаясь литературным трудом. В его произведениях (стихах, прозе, пьесах) нашли отражение крупные общественные события того времени и факты повседневной обывательской жизни. Его перу принадлежат два поэтических сборника и несколько пьес в жанрах *цзацзюй* и *чуаньци*.

²³ «Двадцатидвотомная официальная история» была закончена при династии Мин, в ее основе — 17 томов, написанных при сунской династии.

²⁴ Ли Дяюань. Беседы о театре. С. 35.

²⁵ Третьяков С. Чжунго. М. — Л., 1930. С. 121.

²⁶ См.: Ляо Бэнь. Чжунго гудай цзюичан ши (История древних театральных построек в Китае). Чжэнчжоу, 1997.

²⁷ Чжунго сицзюй цюй и цыдянь (Словарь музыки и исполнительского искусства китайского классического театра *сицзюй*). Шанхай. 1981.

²⁸ См.: Ци Жушань. Го цзюй ишу хуэй као (Театральное искусство Китая). Тайбэй, 1962. С. 45.

²⁹ См.: Ляо Бэнь. История древних театральных построек в Китае. С. 150–154.

³⁰ Ци Жушань. Театральное искусство Китая. С. 45.

³¹ Там же. О *цин-ли* см. подробнее: Серова С. А. «Зеркало...». С. 44, 104, 128–130.

³² См.: Цзяо Юйдэ. Театральная культура Китая (Чжунго сицзюй вэньхуа), 1996, Пекин. С. 141–142.

³³ О Фу-си как божестве времени-пространства см. Голыгина К. И. Звездное небо и «Книга перемен». М., 2003. С. 182.

³⁴ См.: Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. 2-е изд., М., 1987.

³⁵ Стратанович Г. Г. Фу-си // Ономастика Китая. М, 1980. С. 272–278.

³⁶ См.: Серова С. А. Религиозный ритуал и китайский театр. М., 2012. С. 16–20.

Кукла — феномен национальной культуры

Прежде, чем подойти к искусству театра и действующему на сцене актеру, обратимся к истокам. Как и во многих традиционных культурах мира, они лежат в глубине религиозных традиций. Человек как «человек играющий», устремленный своими помыслами ввысь, неустанно искал пути контакта с Небом и средства гармонизации земной жизни. И он нашел их в ритуале. Для Китая этот тезис вполне очевиден, ибо ритуал, согласно «Лицзи», имеет всеобъемлющее значение, регулируя кардинальные вопросы бытия — вопросы жизни и смерти, распространяясь на «духов и души [умерших]»¹.

Как свидетельствует «Лицзи», ритуал вызревал уже тогда, когда Небо и Земля еще не были разделены и существовали в целостности. В Китае представления древних о всеединстве и целостности мира неразрывно связаны с идеей первозданного хаоса, который ассоциируется с Пустотой. В древней даосской литературе мотив хаоса и Пустоты соседствует с метафорой о необработанном дереве (*пу*) — как в тексте «Хуай Нань-цзы». Деревянная кукла — дитя дерева, над которым потрудились рука человека, но прародина куклы — целое «необработанное дерево», в Пустоте, о чем она, кукла, не может забыть и по зову первородства, и следуя «сокровенному круговороту» всего сущего. Об этом помнит даже кукла современного театра. Современный исследователь кукольного театра Чэнь Цзишэн говорит о «пустотной (*сюй*) конструкции тела» куклы. Быть может, желая сказать лишь о «полой конструкции» деревянной куклы, он невольно через понятие *сюй* вступает в знаковую систему национальной культуры. Причастная хаосу и Пустоте, кукла опосредует триединство Неба, Земли и Человека и пребывает

в вечном движении между Небом и Землей, прокладывая путь человеку земли в просторы Великой Пустоты. Видимо, это и обрело куклу стать принадлежностью погребального ритуала и не превратиться со временем исключительно в игрушку в руках ребенка. Театр как эстетическая модель мира принял куклу в свое лоно, одновременно подчинившись магическому смыслу и канонической форме ритуала².

А если к этому добавить и дерево — материал, из которого сделана кукла, — и искусство первого кукольного мастера (имя известно — это живший в эпоху Хань Чэньпин) — то становится очевидно: изготовление куклы, а затем и ее игровая роль служат посредником между человеком и Небом. Символика дерева как центра вселенной, соединяющего Небо и Землю, погружает куклу в глубину сакральной тайны. Кукле эта тайна принадлежит от рождения, человеку-актеру надо приложить немало усилий, чтобы достичь просветления своего сердца (*мин синь*) и научиться тайнам актерского мастерства.

Еще на ранних этапах развития человека среди ритуальной утвари встречаются глиняные сосуды в виде пухлого тулова с головой-крышкой с изображением человеческого лица. Исследователи полагают, что это есть своего рода портрет беременной женщины в форме сосуда, которым пользовался шаман, совершая ритуал поклонения Матери Земли (*Да Ди Муцинь*), порождающей все живое. Архаические сосуды делались также из тыквы-горлянки и тростника. Используемые природные материалы и форма самой тыквы считались идеальнымместилищем для зарождения и вынашивания плода, таким образом соединяя живую и неживую природу в единое целое. Сосуд использовался в погребальном ритуале, когда шаман старался передать умершему силу и энергию жизни материнской утробы для продолжения посмертной жизни. С этой целью умершему придавали позу зародыша в утробе матери³. Вполне возможно, что архаические ритуальные сосуды и стали прообразом первых погребальных кукол. Позже появились керамические сосуды, имеющие ту же пухлую форму с изображением лица и то же ритуальное предназначение. Но к тому времени сосуды расписывались орнаментом, который воссоздавал цельную систему, включающую пространственно-временные параметры, фрагменты карты звездного неба, небесные светила, природный мир, что дает основание выстроить знаковый вектор: Женщина — Мать-прародительница — Туловище-местилище — Вселенная⁴.

Таким образом, участие в погребальных церемониях и обрядах и игра на театральной сцене — традиционно две главные и взаимосвязанные ипостаси жизненного пространства китайской куклы, в основных своих чертах повторившей путь куклы в мировой культуре от ритуальной статуэтки до театральных подмостков.

Театральная кукла носит название *куйлэй* (傀儡). Иероглиф *куй* (левая часть — человек, правая — *гуй* [1] — душа умершего, душа предка; оборотень, нечистая сила, злой дух, бес) вводит нас в этимологию этого понятия. Второй иероглиф *лэй* (левая часть — человек, правая — три поля; о других вариантах написания *лэй*, которые расширяют его семантику, см. далее), согласно «Шовэнь», означает: истощенный, разрушенный половодьем, пришедший в упадок. При этом омофон, включающий элементы правой части, т.е. три поля, имеет значение «межа». Иероглиф *дянь* (佃, слева — человек, справа — одно поле со значением «заниматься земледелием») дополняет смысл ситуации, изложенной вариантами сочетаний, состоящих из одних и тех же иероглифических элементов. Если обратиться к Мэнцзы, то, согласно колодезной системе землепользования, в центре всегда находилось «общественное поле»⁵, которое, очевидно, и было самым благоприятным для хозяйствования на земле. По краям располагались «частные поля», всецело зависевшие от усилий отдельного земледельца и потому наиболее уязвимые. А истощение и разруха есть нарушение гармоничного мироустройства, чреватое болезнью и смертью хозяйствующего на этой земле.

Традиционная китайская мысль воспринимала жизнь, способность к порождению (*шэн*, 生) как высшее благо, дарованное Небом. Богатство и долголетие служили знаками устойчивости индивидуального жизненного пространства. Даосская доктрина и духовные практики ставили во главу угла достижение бессмертия или как минимум долголетия и, конечно, здоровья — главных ценностных ориентиров живущего на земле. Однако бессмертие даровано немногим, лишь святым, достигшим высот телесно-духовного совершенства. Для остальных — максима неизбежности смерти, порожденная, согласно даосскому образу мира, нарушением космической гармонии. Дисгармония, вошедшая в мир после формирования видимого Неба и Земли, привнесла в земную жизнь несовершенство и смерть. Древние хорошо знали фатальный порядок, регулирующий поступки

человека, его жизнь и смерть: «Жизнь — от природы, смерть — от судьбы». Судьбу же не в состоянии изменить ни воля, ни ум, ни искусство, ее нельзя «заполучить, как бы ни гнаться, и невозможно отвергнуть, как бы ни избегать». Отвергая идею судьбы, даосы полагали, что психофизическая целостность человека делает невозможным вечную жизнь духа (*шэнь*), но позволяет достичь духовного и физического бессмертия при помощи «совершенствования тела», «совершенствования духа», а также прибегая к алхимии⁶. В позднем средневековье думали уже иначе, отдавая судьбу, хотя и не всецело, в руки самого человека. Так или иначе, профанная жизнь была чревата смертью по определению. Именно профанный уровень бытия нашел отражение в понятии *куйлэй*. Это подтверждает и словарь «Шовэнь», где погребальная фигурка из дерева *юн* (俑) — прародительница театральной *куйлэй* — ассоциируется с омофоном «болеть, мучиться, скорбеть».

«В силу своего несовершенства души умерших не покидают околосемное пространство. Такой душе нет доступа в чертоги святых и бессмертных. Там не могут найти прибежище ни душа, эманулирующая в облике нечистой силы, оборотня или беса, ни души умерших не своей смертью. Есть этому по крайней мере и еще одно объяснение. В древнекитайских источниках душа умершего (*гуй* [1]) толкуется через ее омофон «возвращаться», ибо она вместе с человеком возвращается в свою истинную обитель. Согласно древним представлениям, человек состоит из природных элементов, которые после смерти рассеиваются, отдавая кровь — рекам, голос — грому, кости — деревьям, сухожилия — горам, движения — ветру, глаза — Солнцу и Луне, зубы — камням, волосы — травам, «[и только] дыхание вновь возвращается человеку»⁷.

Высказываясь по поводу приведенного отрывка, И. С. Лисевич подчеркивает, что душой *гуй* [1], по-видимому, становится земная душа *по*, которая опускается вместе с телом в землю и вынуждена оставаться в ней⁸. Для ее поддержания в могилу клали различные предметы, среди которых была и погребальная фигурка. *Поти* (*ти* — тело) — это останки (труп, прах человека), которые, собственно, и следуют вместе в могилу. Таким образом, *по* ограничена телесной видимой формой и накрепко связана с землей⁹. Если *по* способна становиться *гуй* [1], значит, и последняя также подвержена метаморфозе. И как пример — смысловой субстрат *гуй* [1] входит в понятие *хунь* (дух, душа

умершего). *Хунь* способна покидать телесную форму и существовать отдельно, поэтому в комментарии к «Чжоуи» говорится, что «странствующая *хунь* совершает изменения (*ю хунь вэй бянь*). И по этой причине знают и внешний облик и обстоятельства существования *гуй шэнь* (*гуйшэнь чжи цин-чжуан*)»¹⁰. Традиционная даосская доктрина определяет *хунь-по* как два типа субстанции, существующей в психосоматическом единстве человека. *Хунь* отвечает за эмоции и ментальные процессы, *по* — за соматику человека. Остается неясным, существует ли взаимодействие *хунь* и *по* и каково оно после смерти их обладателя¹¹.

В хитросплетениях душ и духов разного свойства следует уточнить диспозицию двух разновидностей духа — *лин* и *шэнь*. *Лин* связан с шаманством, точнее, с шаманкой-танцовщицей — заклинательницей духов, дождя, благодаря чему *лин* — это жизненная субстанция духов земли и неба, главным образом природных стихий — ветра, туч, дождя. Только, пожалуй, *шэнь* представляет собою, хотя и не в полной мере, духовную животворную субстанцию Неба, ибо согласно «Шовэнь»: «*Тяньшэнь* вызывает к жизни десять тысяч вещей»¹². При определенных условиях *шэнь* Неба может совпадать с духами низших миров. Что касается *гуй* [1], то «Лицзи» определяет местом его обитания «промежуток (*цзянь*) между небом и землей», там, где «всем десяти тысячам вещей суждено умереть» и где «о том, что подводит человека к смертному одру, говорят *гуй* [1]». Комментатор уточняет: «о *гуй* [1] говорят *гуй*¹ [1]» («возвращаться») ¹³. Последнее означает возвращение человека к началу, к состоянию души *по*, преданной вместе с прахом земле. Без надлежащих жертвоприношений душа превращается в «голодный дух» (*гуй*), наносящий вред потомкам. Тонкий слой астрального пространства обуславливает тесное общение человека и населяющей это пространство нечисти, что весьма красочно живописует художественная проза, в частности простонародные *сяошо* (маленькие рассказы). В сложных комбинациях и трансформациях духовных субстанций живых и мертвых человек вписывается в природно-космическую модель. В ее пределах, с одной стороны, все подчинено естественному ходу вещей, с другой — открывается дверь для вторжения магии в процесс духовных трансформаций, где кукле в руках шамана принадлежит немалая роль.

Размышляя о кукле как культурном феномене, Ю. Лотман полагал ее коренным понятием в системе культуры¹⁴. В Китае, подобно другим национальным духовным традициям, таковой

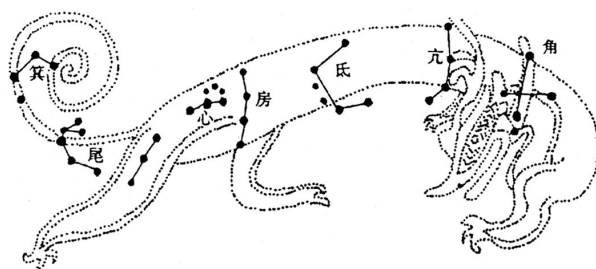
ее делала причастность к области сакрального, где решались кардинальные вопросы бытия — вопросы жизни и смерти. Не случайно мастера, вырезавшие кукол, делали и храмовые статуи божеств. Перед началом представления куклам-богам «открывали глаза», т.е. освящали подобно статуям богов. Благодаря этому кукла приобщает нас к традиционным представлениям китайцев о том свете и соотношении параметров того и этого света, о моментах перехода человека от жизни к смерти и соответственно о смерти вообще. Вместе с тем, душа умершего *гуй* [1], не достигая высоких сакральных сфер, обживает околосемное пространство и вмешивается в профанную жизнь людей. Поэтому, говоря о причастности куклы к области сакрального, следует иметь в виду, что эта сакральность — для широкого «потребления», для повседневной жизни обывателя (*ши жэнь*). В жертвенных обрядах поминовения были предусмотрены магические действия, призванные ослабить отрицательное воздействие душ умерших. Этим занимались шаманки-танцовщицы, которые умиротворяли *гуй* [1]. В «Малых одах» «Шицзина» эта процедура именовалась *бао* (охранять, защищать). Согласно комментарию, *бао* приравнивалось к значению *янь* (успокаивать, умиротворять)¹⁵. Гармонизированный *гуй* [1] обретал свойства *шэнь*, который китайскими источниками приравнивался к духу *лин*. Комментарий Чжэня к тексту «Шицзина» завершает череду метаморфоз словами: «*Шэнь*, который гармонизирован, возвращается, и возвращается он на Небо»¹⁶. Тот же комментатор называет процедуру *бао шэнь* нормой (*гэ*). Процесс гармонизации предполагал соблюдение ритуала жертвоприношения, которое проводилось под бой барабанов, удары колокола, погребальную музыку, пение и танцы шамана в красивом одеянии¹⁷. В процесс очищения и умиротворения включались и родственники. Со времени Чжоу закреплён обряд *фу-фань* (возвращение души умершего). Для этого одежду умершего помещали на крыше, ориентируя ее на север — «пространство безмолвия бездны (*ю*), мрака и смерти». Вслух произносили имя или прозвище умершего, после чего спускали одежду вниз и покрывали ею тело умершего. В течение положенного срока совершались молитвы о возвращении души, в знак чего на воротах дома или перед гробом покойного вывешивался флаг. Считалось, что дух таким образом обретает гармонию и превращается в дух *лин*. Магическое действие завершается похоронами. Флаг сопровождал гроб на кладбище и водружался перед могилой¹⁸. Обряд *фу-фань*,

о котором подробно говорится в «Лицзи», имел своей целью «исчерпание» (*цзинь*) земной души и помощь в восхождении духов *гуй-шэнь* в пределы пространства *ю*, чтобы тем самым достичь причастности закономерностям *Дао*. Главная из них, согласно даосской доктрине, есть обратность, возвратность движения (*фу*, *фань*, *гуй*¹), т.е. движение по кругу, характерное для Неба¹⁹.

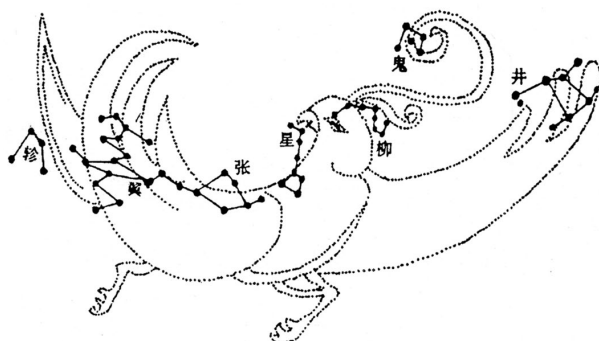
Устойчивое сочетание *гуй* — *шэнь*, очевидно, соответствовало перевернутой оппозиции *шан* [1] — *ся* (верх — низ), где *шан* [1] ассоциировался с Небом, а *ся* — с Землей, что и подтверждал комментарий к «Лицзи»: «*Шэнь* Неба и *гуй* человека»²⁰. Земля, находясь в оппозиции к Небу, в то же время следовала его закономерностям через совершенствование человека и гармонизацию своего природного космоса. Гармонизация позволяла *гуй* не только обживать околоземное пространство, но и подниматься в звездные края.

Согласно мифологическому представлению древних китайцев об окружающем мире, в небесном пространстве располагались 5 звездных дворцов. Их символами служили четыре священных животных, так называемые *сысян* (четыре образа), включали дракона, белого тигра, птицу цвета киновари (*чжу цяо*) и маленького воина (*яоу*), имеющего прототипом черепаху с элементами змеи. Все четыре священных животных помещались по четырем углам захоронения. Звезда *Гуй* удерживает вокруг себя скопление из четырех звезд, входящих в созвездие Чжу цяо (Птица цвета киновари), расположенное в южной четверти неба. Птица располагалась в южном углу²¹. Звездное скопление *Гуй* еще называют *Юй гуй* (*юй* — кузов повозки), потому что по конфигурации оно напоминает кузов повозки или паланкина. «Куанъя» (один из разделов «Эрья») именует созвездие *Гуй* также и «Небесной кумирней», потому что, как поясняет современный автор, оно служит звездным пристанищем *гуй-шэнь*²². По своему местоположению Чжу цяо сопряжено с мифологемой солярного символа. Многочисленные изображения птиц, поддерживающих солярный круг, направление полета птиц, повторяющее путь светила, служат тому подтверждением²³.

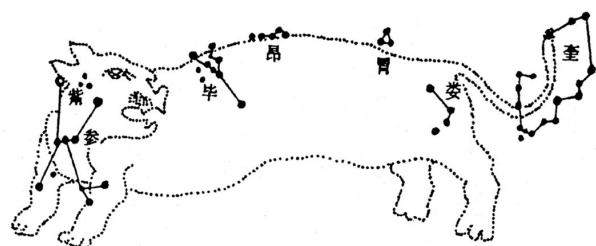
Одновременно в понятии *гуй* присутствует хтоническое начало. Древний миф рассказывает, что Мать бесов *Гуй-му* называли еще *Гуй-гу шэнь*, причисляя ее таким образом к рангу божеств *шэнь*. Она породила небо и землю, но и чертей тоже. Облик ее удивительно причудлив: голова тигра, ноги дракона, луна, брови — как у четырехпалого дракона *мана*, глаза —



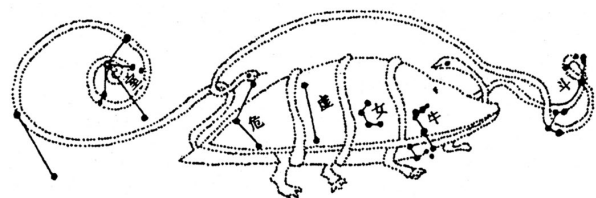
Дракон



Птица



Белый тигр



Черепаха со змеей

Четыре священных образа

водяного дракона. Она способна родить сразу десяток чертей. Утром рождала, а вечером поедала их как лакомство²⁴. Число ее детенышей — десять — позволяет сопоставить его с мифом о рождении 10 солнц, которые исчезали одно за другим, следуя распорядку движения светила. В этом контексте можно прибавить и еще одно название созвездия *Гуй* — *Юй гуй*, которая, как известно, в китайской мифологии символизирует светлую ипостась солнца. Но даже древние, для которых брутальность обычаев, особенно кровавых жертвоприношений была делом привычным, не могли не заметить аморальность матери, поедающей потомство. Благодаря мифу Гуй-му осталась в культурной памяти главным образом как мать бесов и чертей, наносящих вред людям. И тем не менее сообщаемость небесного и хтонического, актуализированная с помощью *Гуй*, дает представление и о сферах обитания куклы, и о ее предназначении служить посредником между «тонким миром» и человеком.

Для полноты картины назовем еще одно скопление звезд, которое входит в созвездие Чжу Цяо. Оно вписывается в абрис крыла птицы, откуда и получило название И (Крыло). В него входят двадцать две звезды, которые, согласно астрономическому разделу «Цзинь шу», носят название «Небесной Музыкальной Палаты» (Тянь Юэфу), аналога Музыкальной Палаты, которая отвечала за певцов, актеров, театральные зрелища и музыку при дворе императора²⁵. Вполне вероятно, что местоположение Небесной Музыкальной Палаты на крыле звездной птицы объясняется сходством Чжу Цяо с мифическим фениксом — одним из символов императорской персоны. Уже древние, создавая свой солярный миф о рождении 10 солнц, включили в него птицу цвета киновари, которая символизировала движение солнца от «полного восхода» до «ранних» и «полных сумерек», и увязывали миф со своими правителями. Более того, существует миф о рождении предков правителя из яйца *сюань-няо* (темной птицы)²⁶. Как рассказывает «Книга гор и морей», в Восточной пустыне жили пятицветные птицы. Становясь друг против друга, они кружились в танце. Владыка Ди-цзюнь танцевал с ними. На земле у мифического правителя было два алтаря, за которыми и следили птицы²⁷. Они вошли в театральные легенды, став образцом для земных актеров, певцов, танцоров и музыкантов. Таким образом, мы имеем наглядный пример космической сети соответствий, соединяющей явления духовной, природной и культурной ауры, в которой существовал человек.

В этом контексте развивались и трансформировались духовные субстанции от самых низших до самых высоких уровней сакрального пространства. Подвижность и метаморфоза, присущие духовным субстанциям, нашли отражение в разнообразии смысловых обертонов выражающих их иероглифических понятий, в наличии пересекающихся смыслов, а нередко и в их взаимозаменяемости. Это свидетельствовало о тесной связи различных уровней сакрального пространства и способности духовной субстанции не только развиваться по восходящей, но и опускаться на низкие уровни. Очевидно, сегодня получить определенный ответ о соотношении уровней духовных субстанций, что особенно важно при их обилии, весьма затруднительно, даже при склонности китайской традиционной мысли к четким классификациям. Быть может, это отчасти связано со следами архаической недифференцированности явлений бытия, в том числе и его духовных аспектов, что затрудняет передачу соответствующих понятий на русском языке и требует их дальнейших уточнений. Позднее архаические представления были поглощены традиционной моделью мира как целостного бытия. Эту модель восприняла даосская философия, позволяя всем вещам одновременно быть, свободно соотноситься, согласуясь, трансформируясь и даже впадая в антиномическое единство. Например, в такой сфере, как достижение Единого, где все должно обрести свой наивысший смысл и качество. В «Даодэцзине» (чж. 39) сказано: «Некогда все достигало Единого. Небо достигало Единого, чтобы стать чистым-прозрачным. Земля достигала Единого, чтобы стать твердой-спокойной. Дух *шэнь* достигал Единого, чтобы стать духом *лин*».

Что касается *гуй*, то он располагался на весьма низком астральном уровне (ниже, пожалуй, был только *по*). Но и ему было присуще свойство трансформации. Это не могло не отразиться на погребальной фигурке, а затем и на кукле, которая обживает не слишком обширное жизненное пространство, но играет весьма важную связующую роль.

Вместе с тем *гуй* имеет и значение «гений, сверхчеловек, нечеловеческий, чудесный». Отсюда и иероглиф *куй* — первый в сочетании *куйлэй* (кукла), соответственно означает: «великий, огромный; гигант, великан; превосходный, удивительный». Это уже ближе к театру, где знак смерти трансформируется в признак жизни, демонстрируя амбивалентность понятия, которое теперь не пугает и не омрачает течение дней, но удивляет и по-

ражает воображение, что и подразумевает наличие не скорбящего, а глазеющего, т.е. зрителя. Этот эффект театральности усиливается сосуществованием в одном семантическом поле разнородных, разнонаправленных смыслов, мутирующих в направлении их предельной гротескной степени. Так, слово «грандиозный», сказанное о погребальной фигурке, имеет буквальный смысл, особенно когда речь идет о кукле, которая в захоронении вместе с покойником заменила собою живого человека. Поэтому кукла должна была походить на живого и ростом, и умением двигать ногами и руками, кивать головой и вращать глазами. Таким образом, в той части погребального ритуала, где главной фигурой магической процедуры выступал заклинатель, не менее значимую роль играет кукла, имитирующая живого человека.

Как утверждают европейские исследователи кукольного театра, первый шаг к театральной кукле совершается тогда, когда неподвижный истукан, задействованный в ритуале, получает возможность двигаться. В Китае ритуальная кукла, едва успев появиться на свет, уже могла двигаться подобно живому человеку. Похоже, театральная ипостась китайской куклы зарождалась одновременно с ее ритуальной функцией, обнаруживая их генетическое родство.

Покойного сопровождала в могилу *минци* (светлая сокровенная утварь), т.е. реальные предметы, которые несли магический смысл и имели практическое предназначение. Семье умершего для захоронения преподносили все, что было необходимо человеку при жизни и на том свете также: одежду, повозки, лошади, съестные припасы, музыкальные инструменты, оружие и т.д.

Архаические представления китайцев воспроизводили картину того света как продолжение земной жизни, повторяя ее до мельчайших подробностей. Поэтому все предметы для захоронения были в натуральную величину. Это окрашивало жизненным практицизмом все обряды, связанные с проводами умершего, отчего границы между миром живых и царством мертвых выглядели еще более зыбкими. Напомним, что при обоюдном решении семей совершался брачный обряд живой невесты, облаченной в погребальные одежды, и умершего жениха. Свадьбу устраивали с душой умершего. Могли поженить и двух умерших детей, предполагая, что их брак состоится в загробном мире. С этой целью могилы «супругов» располагали рядом друг с другом на родовом кладбище. И только в XVI в. Тан Сяньцзу вос-

крешает свою героиню «Пионовой беседки», умершую от потери любимого, чтобы подарить им счастье воссоединения на этом свете, в реальной жизни.

Тот свет, по традиции, был населен двойниками умерших, в том числе предками и богами-двойниками некогда действовавших на земле начальников управ и канцелярий. Пантеоны последних, как известно, сложились под покровительством даосов.

Тем не менее тот свет не сводился к простому удвоению уже хотя бы потому, что со смертью нарушалась психофизическая целостность человека — краеугольный камень представлений китайцев о самом человеке. Но также и потому, что священная игра религиозных представителей и ритуальные процедуры базировались на культурной доминанте, смыслом которой явилась символизация. Она служила ориентиром для китайца в его непосредственном опыте и умозрительном контакте с окружающим миром. Символы рождали параллельный интеллектуальный мир, тесно связанный с реальным миром вещей и явлений и раздвигающий смысловые границы последнего. Постепенно жестокий обычай древности заклания людей был заменен обрядом украшения колесницы подобием человеческой фигуры, которая вязалась из тростника или соломы. Она получила название *чулин* («соломенный дух») или, согласно комментарию «Чжоу ли», *чужэнь* («соломенный человек»), который наряду с изображением мифической птицы, символизировавшей императорскую особу, украшал погребальную колесницу. Оба изображения «Чжоу ли» относит к разряду *сянжэнь* (деревянное изображение человека, подобие человека, идол), таким образом приближая *чулин* к понятию «символ»²⁸.

Позже куклу *чулин* — один из ранних элментов погребального ритуала — китайские словари зафиксировали как прародительницу театральной куклы. В период Чжоу на смену *чулин* пришла фигурка из тунгового дерева (*юн*), получившая в комментарии к «Чжоу ли» название *юньоу жэнь* (деревянная кукла-человек)²⁹. Она соединилась в ритуальном действе с *фансян* (изображение духа, изгоняющего бесов) и в погребальной церемонии получила название *кайлушэнь* (дух, открывающий путь). На раннем этапе в этой роли выступал маг-заклинатель (*фансянши*) в маске, походкой и движением изображавший *кайлушэня*. Позже заклинателя заменило его бумажное изображение, которое несли перед гробом. Как полагают, кукла и маг-заклинатель приблизили рождение театральной куклы³⁰.

Со временем появилось еще одно подобие куклы — *хуньпо* (небесная душа умершего). Ее делали из куска белой (знак траура) шелковой материи, которую перевязывали так, чтобы имитировать человеческую фигуру с головой, туловищем, ногами и руками. На этой же ткани писали даты рождения и смерти. Фантом «небесной души» умершего участвовал в погребальной церемонии, но затем возвращался в обитель предков — храм для поминовения усопшего. То же родство с деревянной куклой обнаруживает и обряд «призывания души» (*чжао хунь*), который отправляли сразу же после смерти человека: родственники на крыше дома звали душу покойника вернуться и манили ее, размахивая одеждой умершего — еще одного фантома пустотного изнутри, но с узнаваемым абрисом то ли человека, то ли куклы.

До выхода куклы на театральные подмостки оставалось совсем немного времени. Косвенные подтверждения этому мы находим в словах Конфуция: «Делать соломенных духов — это добродетельно (*шань*), а делать погребальные фигурки из дерева (*юн*) — не гуманно (*бу жэнь*), в конце концов *они используются людьми*» (выделено мною. — С. С.)³¹. Возможно, имелось в виду зрелищно-развлекательное использование деревянной куклы, тем более что существовали куклы, умеющие двигать руками и ногами, подобно живому человеку.

Соломенное чучело и фигурки из дерева принадлежали к «светлой утвари» (*минци*). «Все, что является *минци*, — говорит Конфуций, — знает (причастно) *Дао* траура; приготовленные [для этой цели] предметы не могут быть использованы [в обычной жизни]»³².

Грань между предназначением вещи для траура и ее использования в обиходе определяется онтологически ввиду более высокого статуса Неба и присущего ему духовного начала. Земля с существующим на ней человеком следовала Небу, пребывая в единении и в то же время разграничении с ним. «Лицзи» поясняет, что «дух и человек имеют различные *Дао*, поэтому они не должны наносить вред друг другу»³³. Конфуций выделяет неутилитарный аспект «утвари»: «Утварь (*ци* [1]) в светлой утвари (*мин ци*) есть божественная ясность (чистота, *шэнь мин*)»³⁴.

«Соломенный дух», пожалуй, в наибольшей степени из всего набора предметов, сопровождавших умершего в могилу, приближает архаическое представление о смерти и посмертном существовании к понятиям о сакральной сфере, где и должно проявить себя духовному началу. Тем не менее, касаясь той

сферы, которая сокрыта от глаз простого смертного, Конфуций вряд ли имел в виду радикальное противопоставление духовного и предметно-телесного начал. Более всего, очевидно, его волновало различие высокого, нравственного (неутилитарного, следовательно, добродетельного) и низкого (утилитарного, следовательно, негуманного) в нравственных критериях человека. Обратим внимание на полисемантику понятия «гуманность» в классическом конфуцианстве. Один из его основных смыслов заключается в определении внутреннего состояния человека как состояния покоя, что позволяет ему занять центральную, уравновешенную позицию в своей реакции на внешний мир. Гуманный человек обладает великодушием и милосердием, «сострадающим сердцем» (Мэн-цзы) в отношении к другим людям, поступает как должно. Считается, что гуманность как ценностная категория превосходит даже жизнь, вероятно, потому, что в ее власти сохранность самой жизни³⁵. Изготовление *чулин* для Конфуция гуманно и добродетельно, поскольку деревянная кукла очень похожа на человека. Как говорит комментатор, ее захоронение было бы равнозначно возврату к древнему обычаю заклания, даже намеку на который противился Конфуций³⁶. Мэн-цзы, ссылаясь на Конфуция, утверждал, что делать похожую на человека деревянную фигурку (*юн*) для сопогребения — ничуть не лучше, чем обрекать людей на голодную смерть. Кроме того, будучи принадлежностью «светлой утвари», *чулин* в большей степени, чем *юн*, отвечала нравственному критерию ритуала. Как говорит «Лицзи», простая, без украшения погребальная утварь «свидетельствует о безыскусном и скорбящем сердце живого человека»³⁷.

Утварь, сделанная из наиболее древнего и простейшего материала — тростника, «дает образ природы Неба и Земли»³⁸. Продолжая эту мысль, «Цинь шу» уточняет, что ритуальная «утварь, сделанная из тыквы-горлянки и тростника, возвращает любое дело к его началу, поэтому и согласуется с далеким предком». Возможно, ценность соломенного духа — в простоте его исходного материала, приближающей его к простоте изначальной, что приближает и потомков к их предкам³⁹.

Что касается утилитарности деревянной куклы и неутилитарности соломенного чучела, все же следует признать, что обе фигурки — дело рук человеческих, т. е. утилитарного приложения умения человека к материалу. Если прислушаться к даосам, то они вообще сторонники тотальной утилитарности — простоты, ибо любой предмет, по их мнению, возвращаясь к своим корням,

рассеивается до элементарного, простейшего состояния и может стать сосудом, пригодным для использования. Об этом читаем в «Даодэцзине» (чж. 28), где говорится о Поднебесной (возможно, в понятии «все люди»), которая, возвращаясь к безначальному, тем самым становится элементарным, простым (*пу*). Простое рассеивается и становится «утварью» (сосудом — *ци* [1]). Вполне очевидно, что даосская модель уходит корнями в глубь тысячелетий. Мы уже говорили, что в ранних археологических находках, относящихся к III тысячелетию до н.э. (культура Яншао), встречается крашеная керамика в виде объемного сосуда, напоминающего тело человека с головой. Это художественный образ единого цельного мира, в котором «плавление» человека и природного материала преобразуется в простейший предмет. В мифологические времена богиня Нюй-ва творила род людской из подручного природного материала. Первым человеком была девочка, которая появилась из глиняной фигурки. Ее вылепила Нюй-ва, глядя на свое отражение в воде. И уж потом даосская идея «превращения всего во всё» узаконила фантазмагорию неограниченного волюнтаризма: художники писали одухотворенные камни, ибо те рождались сгущающейся энергетической субстанцией Неба и Земли. Человека после смерти распыляли до простейшего и элементарного, чтобы сотворить из этого сосуд. Не мудрено, что некто Чжэн Чуань, большой поклонник винной чаши, просил похоронить его у гончарной мастерской в надежде стать когда-нибудь чайником для вина. Прах, превращенный в бражную утварь, — скорее всего аллюзия на человека позднего средневековья, отсылающая нас и к даосскому образу полого кувшина — резервуара Пустоты, куда устремляется человек по завершении своего круга бытия и где, переставая быть, продолжает извечную череду метаморфоз.

Конфуций же представлял новый этап сознания. Концентрируя свое учение на человеке социальном, он ставил акцент на духовных аспектах его жизнедеятельности, его смерти и посмертного существования. Он иллюстрировал свои мысли практическими рекомендациями: в «Тайпин юйланы» говорится: «У некоего Лу Айгуна умер отец. Конфуций сказал ему: “Не лучше ли сделать погребальную фигурку?” На что Айгун ответил: “Фигурка из дерева изначально была сделана Юйцином из княжества Ци, который совершил зло. Его мачеха была лишена заботы (кормления, *бу дэ ян*) и не смогла похоронить умершего отца. Осознав, что не в силах справиться с обстоятельствами,

[Юйцин] сделал погребальную фигурку. Мой же отец получал кормление (*гун ян*)⁴⁰, тогда с какой стати делать погребальную фигурку для ее использования?»⁴¹. В подтексте этих рекомендаций Конфуция подразумевается единство сложного комплекса вскармливания духовно-телесных основ жизни человека, предусмотренного кодексом сыновней почтительности. При несоблюдении его Конфуций считает возможным включить в процедуру захоронения деревянную куклу как главное действующее лицо, быть может, и потому, чтобы великодушно предоставить потомкам возможность сохранить лицо. Рассуждая об этом эпизоде, современный исследователь Сунь Кайди полагает, что делание погребальных фигурок в древности имело целью вскармливание через поддержание духа (*вэй шэнь дэ гунянь*). Это и объясняет, почему погребальная фигурка должна двигаться и быть похожей на живого человека. Такой она и участвует в погребальном ритуале⁴². Очевидно, что через насыщение пустотности деревянной фигурки духовной субстанцией она становилась причастной сакральной тайне и в погребальном ритуале принимала участие как духовно-телесный аналог умершего человека. Для живущих она становилась мостом, связывающим этот и тот свет.

Оценивая «соломенный дух» с позиций духовно-нравственных критериев, сокрытых в тайнах перехода к инобытию, Конфуций утверждает, что именно они (критерии) превосходят все, что соприкасается с обыденным и повседневным, т.е. с тем, что может быть использовано (*юн*). Обыденное и повседневное вводит деревянную куклу в игровое жизненное пространство, где магия ритуальной куклы уступает место историческому эпизоду. Известно, что ханьский мастер Чэньпин вырезал деревянные куклы в человеческий рост. Они двигались и танцевали на крепостной стене, создавая впечатление присутствия множества людей, чем ввели в заблуждение осаждавших город. Куклы заставили их снять осаду, чем и спасли горожан. Этот эпизод считают моментом зарождения кукольного театра в Китае. Таким образом, ритуал — колыбель театральной куклы, был дополнен ее игровой функцией, рожденной жизненными обстоятельствами.

Пересказывая историю с куклами Чэньпина, Дуань Аньцзе — танский автор одного из первых театральных трактатов, отмечал: «Позже люди искусства трансформировали это (умение кукол двигаться и танцевать. — С. С.) в театральное зрелище (*си*)»⁴³. Пожалуй, только тогда можно было заметить, как «сметается в каждой кукле чародей» (К. Бальмонт), сменивший личи-

ну посредника между жизнью и смертью на маску того, кто заворачивает зрителя чарами игры своих деревянных актеров. Еще один танский автор, Дюю, уточняет, что куклы в период Хань «могли петь и танцевать, и хотя изначально они использовались лишь на похоронах, теперь принимали участие в представлениях, приуроченных к концу правления династии»⁴⁴. Роль куклы в похоронном ритуале, конечно же, отличалась от кукольных представлений на «похоронах» династии. Здесь кукла училась жить и оплакивать на подмостках театра. Но причина смерти государства и человека заключалась в одном и том же: в небрежении нравственным здоровьем, что с неизбежностью вело к болезням управления и ведения хозяйства и, конечно, к смерти. Кукле театральной так и не было суждено забыть о своих общих корнях с фигуркой погребальной. Может быть, именно в погребальном ритуале, соединившем реального человека и его символическое изображение, зарождались символы и символизм китайского театрального искусства, от его символической знаковой системы смыслов — до эстетики театрального пространства и актерского мастерства.

Еще раз вернемся к высказыванию Конфуция, к тому, что он назвал делание фигурки из дерева «негуманным». В «Лицзи» (гл. Тань-гун) разъясняется, что погребальная фигурка, похожая по облику на покойного и присланная для захоронения в дом умершего, усугубляла для близких чувство их утраты и к тому же служила плохим знаком, накликающим беду. Конфуций, для которого человек явился центром в его учении, призывал к гуманному отношению к скорбящему, дабы сохранить срединную личность — основу гармоничного государства и общества. Вместе с тем в высказывании Конфуция присутствовала вера в магическую роль куклы, накликающей беду. Именно она и закрепилась в массовом сознании. Идиома *цзо юнчжэ* (досл., «делающий статуэтки для погребения») означала «быть виновником несчастья; тот, кто накликает несчастье». По Мэн-цзы, «у того, кто первым сделал деревянную погребальную фигурку (*ши цзо юнчжэ*), наверное, не было потомства»⁴⁵, что воспринимается как расплата за негуманный поступок. К тому же, как полагает Мэн-цзы, неимение потомства — наибольшее проявление непочтительности к своим родителям. В заметках, посвященных запрету романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», встречается уже устоявшееся выражение «*цзо юнчжэ* Цао Сюэцинь» т.е. «Цао Сюэцинь, [который] накликает несчастье»⁴⁶.

При всех подробностях и приметах реальной жизни, которые сопутствовали архаическим представлениям о том свете, он все же был сокрыт от взора простого смертного. Ибо прямой чувственно-визуальный контакт умершего и живущего обрывался. Контакты же через посредников — мага-заклинателя и куклу, которые умели хранить свои «профессиональные» секреты, всегда оставляли место Тайне.

И когда погребальная фигурка заменила в обряде захоронения живого человека, предназначенного для сопровождения усопшего в загробный мир, Конфуций приветствовал это как преодоление варварства. Был сделан шаг к пониманию самоценности человека, который не может быть приравнен к предметам пусть даже «светлой утвари». Это означало также более обостренное отношение человека к смерти. К ханьскому времени новая ступень осознания феномена смерти была закреплена заменой первого иероглифа в слове *минци* (светлая, сокровенная утварь) его омофоном. В семантическом поле омофона *мин* [2] (мрак, бездна, небесная высь; тайна, сокровенный, тайный, загробный мир, умерший) пространства смерти очищены от подробностей и реалий мира живущих. Рассеивалась иллюзия простого удвоения. Над реалиями жизни возобладал ореол сокровенной Тайны.

Тайна, как и Пустота, рождала стремление быть причастным сокрытому, учиться понимать намеки, голоса и звуки, доносящиеся оттуда. Зная о целостности вселенского бытия, искали пути выражения тайного через предметное и узнаваемое. Но, подчиняясь всеобщей динамичности мира, его неустанным метаморфозам, вещи утрачивали узнаваемые очертания, провоцируя появление символов, ассоциаций, аллюзий. Со-общаемость человека и разных сторон бытия приводила к становлению художественного языка будущего театра, чреватого полисемантикой и гротеском. В театральной эстетике вызревала чеканная форма, уже прошедшая горнило ритуала. Подчиненная строгому канону форма обладала необычайной подвижностью, подпитывая себя даосскими фантазмами превращения всего во всё и буддийским отношением к неповторимости каждого человека, без которого мир оказывался неполным. В конце концов это и привело к рождению актерской индивидуальности как эстетической ценности театра. В этой точке китайский актер разошелся с куклой как феноменом лицедейства и актерского мастерства. Уже в XVIII в. Хуан Фаньчо указывал на статичность-зжатость как на порок, превращающий актера в куклу.

К ханьскому времени относится появление первых ростков будущего теневого театра (*инси*), который всегда воспринимался в Китае как разновидность кукольного театра или по крайней мере как часть, примыкающая к нему⁴⁷. Ключевой знак теневого театра — понятие *ин* (тень). Тень в даосизме не служит оппозицией тела или предмета, она исходит изнутри и способна свидетельствовать о всей символической глубине вещей. Тень причастна духовной структуре человека, его интонации и соотносится с материнской утробой, т.е. Пустотой, вбирающей, скрывающей, но и дающей импульс трансформации вещей. Тень — это рождение нового в мгновении метаморфозы, которая, согласно разъяснениям комментатора «Чжуан-цзы» Го Сяна, принадлежит миру тайного, или сокровенного. Соответственно и тень причастна сокровенной тайне⁴⁸. Ее связь с духовной и эмоциональной структурой личности в Китае и определила в дальнейшем внутренний смысл искусства теневого театра. Танский Ду Фу в стихотворении «Пэнцзу направляется в приемную государя» посвящает строку вырезке из бумаги — основе искусства теневого театра: «Вырезка из бумаги захватывает мою душу». Речь идет о внуке мифического императора Чжуансюя Пэнцзу, который, согласно легенде, прожил 700 лет и был одним из символов долголетия. Обращаясь к искусству, формирующемуся под знаком тени, поэт выражает понятие «душа» иероглифом *хунь*. Его ключевым элементом является *юнь* (облако), входящий в семантический ареал «тени». Вторая часть иероглифа *хунь* — уже известный знак *гуй* (душа, дух умершего).



Кожаные марионетки теневого театра

Фигуры, оживающие на экране движением бесплотной тени, не могли не участвовать в магии траурных церемоний, тем более что искусство вырезки из бумаги возникло задолго до рождения самого теневого театра, относящегося к периоду Сун. Фрагменты вырезок были обнаружены в могильниках уже в VI в. до н.э. в Синьцзян-Уйгурском автономном районе. В «Хань шу» описывается история ханьского императора У-ди, потерявшего любимую жену. Некий даос, добывший пилюлю бессмертия, сообщил императору о том, что способен явить дух (*шэнь*) умершей. Вечером, когда зажгли фонари и приготовили жертвенные столы с вином и мясом, опустили полог. По этому поводу сложили стихи: «Да... правда это или ложь, но это случилось и это можно было увидеть. И как плавно и грациозно она появилась!»⁴⁹ В тот время уже показывали на экране фигуры, выполненные из кожи, благодаря чему изображение стало объемным. Это производило на зрителей большое впечатление, так как бесплотный дух обретал узнаваемый облик человека, который двигался и выглядел «как живой», при этом демонстрируя свою причастность тайне сакрального пространства. Вектор внутренних переживаний, о которых говорил Ду Фу в своем стихотворении, обращен в прошлое, к тому, чего уже нет, но после смерти стало необходимостью, соединяющей прошлое и настоящее, и предстает перед живущим и как символ, и как культурная память о прошлом. По выражению М. М. Бахтина, «память о законченной жизни другого... владеет золотым ключом эстетического завершения личности... только она (память. — С. С.) умеет ценить... уже законченную, сплошь наличную жизнь»⁵⁰. Этот «золотой ключ» памяти нашел своего владельца в лице китайского театра, который, эстетизируя мифических и реальных людей, возвышает их до уровня национального символа и призывает потомков восхищаться и следовать их образцам.

В XVI–XVII вв. происходит становление нового человека с иным мироощущением и пронзительным чувством конечности человеческого существования. Это новое мироощущение заставило идеологов Тайчжоуской школы заговорить о смерти и о смячении страха смерти путем сотворения утопии любви и дружбы в гармоничном обществе, путем коллективных усилий братьев «по единому миру»⁵¹. Массовое сознание вошло в колею, уже давно проложенную эстетически завершенной личностью китайского поэта.

К этому добавим несколько строк из Цао Чжи⁵²:

А короткая жизнь
Приближается к горькой черте.
(Из стихотворения «Где-то в Южной стороне»)

С кем плащ делил,
Тех сердце не забудет,
Их нет со мной
И никогда не будет.
(Из стихотворения «Северный ветер»)

И в тлен превратится
Живое дыханье.
Железо и камень
Не ведают тлена,
А я ведь не камень —
Скорблю неизменно.

Обычный человек по-прежнему чтит совершенномудрого, который достигает своей целостности, смиряется с естественным ходом вещей и спокойно встречает неизбежность конца. Но теперь обычному человеку становился ближе поэт с его печалью о быстротекущей жизни и вечности разлуки.

Мощный всплеск нового общественного сознания тем не менее не стал разрушителем традиционных представлений. В их ауре целостность жизни и искусства предоставила кукле, уже театральной, на столетия вперед возможность продолжить существование в двуединой ипостаси — магической фигуры, связанной со смертью, и явления театрального искусства, бьющего яркими красками жизни с ее радостями и печальями.

Пусковым механизмом куклы — посредника в погребальном ритуале — служила процедура ее одухотворения, которая воссоздавала в ее пустотном теле духовно-телесную целостность. Благодаря этому кукла, как уже говорилось, могла заменять покойника в погребальном обряде. Даосский священник, чтобы помочь душе усопшего перебраться на тот свет, брал в руки куклу и переносил ее через ряд стульев, т.е. через реку, разделявшую мир живых и мир мертвых (прием вполне в духе театральной условности). Не клон, но и не просто деревянное подобие человека — кукла несла в себе нечто большее — она становилась самоценной фигурой, которой дано было проникнуть в тайны загробного мира. Это делало куклу независимой. Вместе

с тем и «соломенный дух» и деревянная кукла — посредники зависимые, получавшие свои посреднические функции из рук заклинателя. Он — манипулятор, однако тоже посредник, посвященный в тайны перехода, но и в тайны общения с куклой тоже. Маг-заклинатель — прародитель театрального кукловода передает последнему свое отношение к кукле как к существу самоценному. Даже современный исследователь Чэнь Цзишэн, говоря о кукле театральной, не раз прибегает к термину *оужэнь* (погребальная фигурка, кукла), при этом прекрасно осознавая, что ставит лицом к лицу двух равнозначных участников действия — человека-кукловода и куклу *оужэнь*, где *оу* — человеческая фигура, кукла, а *жэнь* — человек. Один передает тайные приемы мастерства, другой их получает, вовлекая театральную эстетику в самую толщу онтологических и сакральных проблем. Не случайно в театральной среде холщовый мешок — пухлое тулово, прикрепленное к деревянной голове ручной куклы, называют «человеческой утробой»⁵³. А это адресует нас к архаической тыкве-горлянке, которая символизирует пустотную утробу Матери-Земли. Таким образом, возникает живая нить, связывающая куклу и человека, погребальную куклу и заклинателя, театральную куклу и кукловода.

В посреднической роли погребальной куклы заложен феномен ее лицедействия, который имеет отношение и к искусству живого актера. По замечанию профессора-антрополога Н. Н. Садомской, «сам факт переодевания (как переодевание людей, участвующих в обрядах, как переодевание священника, когда он на какой-то момент становится не человеком, а посредником), грим, сцена, есть временное отключение от своего статуса». Он (актер или участник ритуала) «находится практически в пограничном состоянии. Он ни тут, ни там... он *between and between*; это дает ему грандиозную свободу...»⁵⁴. Добавим, что китайская погребальная фигурка подвергается трансформации не только внешней, но и внутренней, скрытой от взора обычного человека. Это дает кукле-посреднику не только свободу, но и власть, которую простирает через нее сакральная сфера. Лицедействие куклы, особенно ритуальной, все движения которой подчинены строгой форме, оказало влияние и на театральную куклу, и на театр живого актера, тем более, что ко времени расцвета кукольного театра в период Сун, сценическое искусство живого актера, особенно деревенского, лишь вырабатывало основы своего мастерства.

В XV–XVII вв., в период зрелого театра, теория сформулировала те правила актерского мастерства, которые в виде театрального канона были изложены Хуан Фаньчо в «Зеркале просветленного духа» уже в XVIII в. «То, что [называется] “Гуй мэнь дао (Путь души, вернувшейся в свою истинную обитель)”», есть место, где входят и выходят [актеры] в театре. (О театральной кукле см. в Хрестоматии комментарий к трактату Хуан Фаньчо.) Называя его “путем души, вернувшейся в свою истинную обитель”, хотят сказать, что играющий [на сцене] действует, представляя душу, вернувшуюся к своему истинному состоянию...»⁵⁵, иначе говоря — к даосскому идеалу смерти как слиянию с окружающим миром и в то же время восхождению к Пустоте. Ритуал был символическим оформлением процесса «перехода», в котором кукла была ведущей, а человек ведомым. Позже театр опосредованно признал превосходство кукольного актера над живым, начиная историю традиционного театра, как это сделал Хуан Фаньчо, с известного уже читателю пассажа о куклах Чэньпина. Формулируя заповедь китайского актера — не забывать высокое духовное предназначение, Хуан ссылается на имена двух мастеров слова времени Сун — Дунпо (второе имя знаменитого поэта Су Ши, 1036–1101) и автора *чжугундя* «Западный флигель» Дун Цзеюаня, т.е. литературных авторитетов поры расцвета кукольного театра.

В более широком смысле «возвращение в свою истинную обитель», как и «возвращение к истокам», в китайской культурной традиции синонимично также понятию «подражание древности», подражание деяниям древних, создавших мифологему «золотого века». Может быть, поэтому в семантическом поле *гуй* присутствует значение «гениальный, сверхчеловеческие [способности]» — качества, которые и должны быть присущи идеальным правителям древности. В первом иероглифе *куй* слова *куйлэй* (кукла), как уже говорилось, присутствует и значение «грандиозный, исключительный» — свойства, которыми могут обладать те, кто ищет путь соответствия древним образцам. В сценическом искусстве это и стало основой его символизации.

Описание погребального ритуала в «Чжоу ли» проливает свет на взаимоотношения заклинателя и погребальной статуэтки. Естественно, маг — главная фигура в процедуре приготовления тела к захоронению и очищению усыпальницы от злых духов. Тем не менее иногда он намеренно добивался сходства

с куклой. Считалось, что справиться со злым духом в состоянии лишь заклинатель, превосходящий его по росту и по необычности своего облика. С этой целью ему приходилось использовать ходули, которые влияли на манеру двигаться и стиль жестов, и это придавало сходство с куклой. В «Чжоу ли» описывается заклинатель с четырьмя глазами и золотым лицом, что говорит об использовании деревянной раскрашенной маски. Во времена династии Тан, согласно «Синь Тан шу» («Новая история Тан»), этому приему подражали живые актеры, «надевая» на себя «деревянное лицо» (*мумянь*) или «фальшивую голову» (*цзяшоу*)⁵⁶. Ныне в репертуаре театра существует немало пьес, в которых актеры надевают фальшивые головы.

Куйлэй — именно так называл заклинателя один из ханьских авторов, употребив при этом синоним и омоним общепринятых иероглифов слова «кукла»⁵⁷. Вместе с тем омоним имел несколько вариантов написания, которые вносили новые оттенки в это понятие: *Куй* (ковш — первые четыре звезды, входящие в созвездие Большой Медведицы) указывал на космическую связь мага с сакральными сферами. Напомним, что даос-заклинатель, приглашенный к умирающей Ли Пиньэр — любимой жене Симэня — героя романа «Цзинь, Пин, Мэй», произносил свои молитвы, шагая «по звездам», т.е. совершая особые магические шаги, символизирующие отбытие на Небо с докладом. Приготавливаясь к молитве, даос «устремил взгляд к Большой Медведице, дабы причаститься дуновению истинной пневмы, и, в соответствии с расположением звезд, сделал несколько магических шагов вокруг алтаря»⁵⁸.

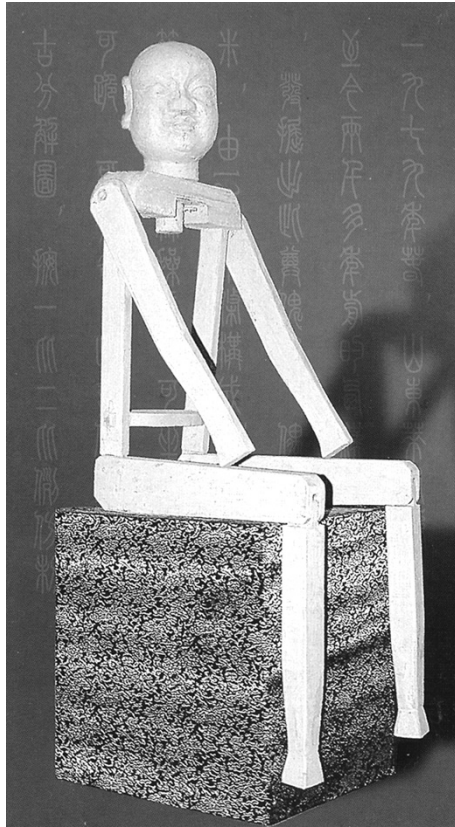
Куй — это и «большой, рослый, выдающийся», каковым должен выглядеть заклинатель. А как иначе? Карликам суждено было оставаться шутами.

В иероглифе *лэй* существуют варианты написания: справа — три поля, слева — элементы «камень» или «дерево». Вариант с «деревом» означает «амфору для вина с орнаментом, символизирующим тучи и гром». Оба варианта написания (крупный камень — скала — аналог Большого кома, или Хаоса, и амфора — форма, содержащая Пустоту) причастны грандиозному акту творения мира. Они-то и выстроили ассоциативный ряд рослого, выдающегося по своим качествам мага, общающегося со стихиями. Вновь обратимся к сцене молитвы даоса по умирающей Ли Пиньэр. По ее завершении вся земля отозвалась громом, звездное небо померкло, пронесся страшный

вихрь, промчались тучи с дождем, и ветром задуло светильник судьбы⁵⁹. В ту же зону природных стихий, распоряжающихся жизнью человека, входит и огромная кукла (*да куй*). Ко времени Чжоу *да куй* — устойчивая метафора понятий «гигантский, необычный, странный». В «Чжоу ли» читаем: «Гигантское бедствие [настигает], когда рушатся четыре горных массива и пять священных пиков». Комментатор добавляет: «Гигантское бедствие [настигает, когда] Небо и Земля странным образом изменяются и звезды разрушаются»⁶⁰. Таким образом, в игре слов и смыслов *куйлэй* выявляются для нас параметры общих пространств обитания и заклинателя и куклы, — пространств, раскинувшихся в зоне природных стихий и поднимающихся до космических высот.

Рождение театральной куклы датируется периодом Хань. Но искусство изготовления кукол существовало задолго до этого времени. Одна из древних кукол, обнаруженная в ханьском захоронении, относится к 2000 г. до н.э. Ее рост 193 см, деревянный корпус состоит из 13 деталей, позволяющих кукле двигаться, сидеть и вставать со стула, опускаться на колени. Черты лица четко прорисованы и своей строгостью позволяют считать эту куклу ритуальной. Во времена Чжоу уже существовали куклы, имеющие и бытовое предназначение, т.е. куклы для зрелищ.

Эта игра смыслов, подаренная кукле, а также стремление мастера уподобить внешний вид куклы живому человеку, случилось, могло накликасть беду и на мастера, и на его куклу. Помимо того, что куклу делали в рост человека, она могла двигаться, умела менять положение рта, создавая иллюзию речи, она вращала и подмигивала глазами... Существует легенда, живущая поныне, которая рассказывает историю о том, как Му-ван периода династии Чжоу пригласил кукольников, чтобы развлечься. Но во время представления ему вдруг показалось, что куклы ведут себя непристойно, подмигивая его женам и присутствующим сановникам. Недолго думая, он приказал немедленно казнить мастера этих лицедеев. Но прежде, чем топор успел опуститься на голову несчастного, мастер ножом распорол своих кукол, демонстрируя, что это всего лишь изделия из дерева и кожи. Мастер спас свою жизнь, хотя и ценою гибели своих актеров. Но как бы ни был убедителен этот акт «разоблачения», отныне и надолго женщинам было запрещено смотреть кукольные представления.



Первая театральная кукла

Нерасторжимое единство двух жизненных пространств куклы — этого и того света — формировало эстетический критерий, который распространился на погребальную, а позже на театральную куклу. Она должна была выглядеть «как живая» (*жущэн*), «не отличаясь от живого [человека]» (*бу и юй шэн*)⁶¹, доказывая тем самым свою сопричастность человеку. Но одновременно она должна была доказывать и сопричастность магу, шаманке, выражая себя в символическом рисунке, продиктованном погребальным каноном. Ю. Лотман полагает, что сопоставление «с живым существом увеличивает мертвенность куклы»⁶². Так оно и есть, если решать чисто художественные задачи, стараясь освободить куклу от рамок натурализма. Но китайской кукле с подобными трудностями не приходилось сталкиваться. Оче-

видно потому, что требование к кукле походить на человека уравнивалось удалением ее от живого существа через магию канонического жеста, через понимание ее переходного жизненного статуса на рубеже двух миров, каждый из которых был вправе диктовать свои условия. Задача «походить на живого» была возложена на актера, участвующего в квазирелигиозной процедуре, когда он подражал умершему, изображая события из его жизни. Можно сказать, что и актер-кукла и актер-человек обучались своему мастерству в общей школе сценического искусства, где исповедовали высокие образцы религиозного ритуала и обрядов, для которых требовалось знание реального человека в реальной жизни. Что касается отношений куклы и кукловода, то взгляд современных европейских теоретиков и практиков на кукольное искусство, в том числе и советских, к середине XX в. привнес объяснение, свойственное рациональному человеку, прочно стоящему на земле и уверенному, что путь его жизни, мысли и творчества ограничен пределом земного существования. Кукла-игрушка, кукла на сцене «как живая», стала утрачивать связь с истоком, хранившим ее сокровенную тайну. В результате можно было встретить высказывание, что кукла не подвластна «божественной воле», которая якобы правит «золотой нитью», как называли в античные времена нить, связывающую кукловода и марионетку⁶³. Но это в Европе. Полный провал исторической и культурной памяти в Китае наступил лишь с трагедией «культурной революции». Спустя годы китайский кукольный театр и эстетическая мысль с трудом восстанавливали утраченное. Преемственную связь поддерживали ученые старшего поколения. Для Чжоу Ибая кукла жила в актере, который подражал кукле или напрямую изображал ее. Она служила актеру и целью и инструментом его мастерства⁶⁴. Прием «оживления» кукол был весьма распространен в театре, когда для большего правдоподобия на сцену выпускали детей, по росту и облику весьма напоминавших кукол. Теневой театр знал и случаи удвоения этого приема: на сцену выходил актер, подражавший кукле, а его изображение проецировалось на экран⁶⁵. Подобные представления пользовались популярностью со времени расцвета кукольного и теневого театра при династии Сун. По сей день исполняются обрядовые танцы (например, по случаю сбора богатого урожая «Танец огненной кошки» в пров. Гуанси, изображающий уничтожение крыс кошкой, или прихрамовые ритуальные танцы (например, танец «Прыжки белого

духа (*гуй*)» или «Танец скелета», исполнявшийся перед кумирней Таэр в Цинхае в честь матушки-прародительницы народности *цян*. Танцоры надевали на себя головы-маски и кофты белого цвета). Один из любимых танцевальных номеров в Китае сегодня — танец детей с огромными кукольными головами. Все эти приемы расширяли игровое поле куклы и актера-человека, очертания которого просматривались в жизненном пространстве погребальной фигурки.

Известно, что ритуальная фигурка шагнула на театральные подмостки уже начиная с периода династии Хань. Ее выход на сцену был небезболезненным. Цитируя и комментируя «Энциклопедию обычаев и нравов» («Фэн су тун»), Лючжао сообщает, что во времена императора Лин-ди (168–189) — любителя театральных представлений, столичная знать приглашала на праздничные банкеты кукольников. После выпитого вина происходила смена мелодий. Обычные песни заменяли мотивы, сопровождавшие кукольные действия в домах, где был траур. Это считалось нарушением законов Неба, которые предписывали строгий порядок по части места и времени исполнения определенной музыки, порядок, которому следовали мудрые правители древности. Создавая обряды и музыку, они не стремились «порадовать глаз и ухо, потрафить устам и утробе», а желали «наставить народ в различении доброго и дурного, привить ему чувство закона и долга»⁶⁶. Разрушение ритуально-сакрального смысла музыки неизбежно вело к хаосу, а «при таком положении дни гибели государства близки»⁶⁷. Это, впрочем, и подтвердила гибель династии Лин-ди, приведшая к запустению столицы и хозяйства страны. Появление игровой куклы наравне с ритуальной фигуркой означало размывание архаического ритуала и расширение жизненного пространства театра. После Хань этот процесс развивался по нарастающей. Ко времени появления империи Тан уже сложилась обрядовая традиция похорон, в которой ритуальная и театральная функция кукол были вполне уравновешены. В сочинении того времени «Записки о том, что видел и слышал господин Фэн» описывался день похорон генерал-губернатора Тайюани времени правления танского императора Да-ли (вторая половина VIII в.). По этому случаю, как и положено, были принесены жертвы. Была вырезана ритуальная фигурка, внешне похожая на умершего боевого генерала. Помимо этого в церемонии участвовали и деревянные куклы, которые представили сюжет о встрече легендарного

полководца Сянь-юя с ханьским императором Гао-цзуном, что и завершило церемонию. Идея траурного спектакля заключалась в словах: «Славные [деяния] в прошлом и на долгие времена». По случаю другого траурного выступления известен девиз, сформулированный в элегически-философском духе: «Тонкие мысли о том, что течение жизни прерывается»⁶⁸.

К эпохе позднего средневековья совмещение погребальной церемонии и театрального зрелища можно считать давно устоявшимся обычаем. Бытописательский роман «Цзинь, Пин, Мэй» (главы 63, 65, 80) дает прекрасный случай в этом убедиться. После смерти Ли Пиньэр в похоронной лавке были куплены четыре фигурки девушек-служанок, которые укладывались в могилу. Предполагалось, что они будут прислуживать умершей. Фигурки расставляли рядом с одром, перед которым размещались жертвенные сосуды, ритуальная утварь. Первая неделя посвящалась жертвоприношениям и молитвам даосских и буддийских монахов. Когда приходило время присылать жертвенную еду и сопровождать покойника, играли *байси*. После смерти Ли во дворе были расставлены жертвенные столы и сооружена траурная сцена, били в гонги и барабаны, звучала музыка. Все это сопровождалось выступлением артистов. На четвертой неделе при проводах к могиле помимо предметов «светлой утвари» появлялось изображение духа *гуй*, который «открывал дорогу» (*кай лугуй*). Это могло быть бумажное изображение духа, которое несли перед гробом, либо в этой роли выступал маг, возглавляющий процессию и прогоняющий демонов с дороги. Это шествие также сопровождалось исполнением *байси*. После смерти героя романа Симэнь-цина на второй неделе были приглашены кукольные артисты. Для приглашенных на траурное событие они также исполняли сюжеты *байси*.

Появление романа совпало с расцветом культа чувственности и чувства, которые заполнили жизненное пространство нового человека. Они воспринимались равнозначными проявлению его внутренней свободы. Первые шаги в этом направлении были сделаны уже в период Хань, когда переживание горестных и радостных жизненных коллизий постепенно перемещалось в сферу личного выражения чувств. Актеры театра кукол и театра теней (как, впрочем, и театра живого актера) в соответствующие моменты передавали непосредственное чувство, получая ответный отклик присутствующих. Вспомним, что ханьский император У-ди, увидев на экране движущееся изображе-

ние умершей жены, загоревал еще больше, и не мог сдерживать проявление эмоций.

В XVI в. для человека чувство обрело абсолютную ценность. Внутреннее в человеке рвалось наружу, стремясь к внешнему проявлению в обычной жизни обывателя, в кругу мыслящей элиты — к размышлениям о новых веяниях в культурном процессе. В пору империи Мин многие мыслители, наблюдая спонтанное и часто необузданное проявление чувств, пытались ввести их в русло традиционной космоистской модели. Но вряд ли слова элиты были услышаны, поскольку надличные чувства — не для человека массового сознания. Обычному человеку был ближе и понятнее язык театра, где можно было совместно переживать и «радости встреч и горести расставаний». Поэтому, когда актеры в траурном зале сыграли для приглашенных отрывок, подобающий случаю, и исполнительница произнесла: «В этой жизни не встретиться нам больше», Симэнь расчувствовался и проронил слезу. Он сделал это, повинаясь чувству, но не требованию ритуала, согласно которому полагалось ровно пять плачей в день по умершему. Эстетическое переживание смерти смягчало мысль о неизбежности конца, которая у обычного человека позднего средневековья вызывала страх смерти.

Эстетизация жизни и смерти делала повседневность элементом вселенской игры, игры, чреватой для нового человека трагическими поворотами его судьбы. Новое время, освободив пространство для индивидуальной инициативы, одновременно выпустило на свободу демона, совлекающего человека на путь непредсказуемости и случайности. Человек, оказавшись лицом к лицу с жизненными обстоятельствами, учился не следовать норме, а самостоятельно принимать решение. И здесь вновь возникает театр, уже не как утешитель и резонатор человеческих переживаний, но как феномен, стимулирующий раздумья о том, что есть существование каждого. «Наша жизнь — это кукольное представление, — размышлял один из авторов времен империи Мин Хун Цзычэн. — Нужно только держать нити в своих руках, не спутывать их, двигать их по собственной воле и самому решать, когда действовать, а когда выжидать, не позволять дергать за них другим, и тогда ты вознесешься над сценой»⁶⁹. Во взгляде на жизнь как на кукольное представление уже брезжил намек на человека начала XX столетия в Европе, который был уверен, что им, как трагической марионеткой,

правит неумолимый Рок. Но Хун не доводит мысль до трагического разлада собственной жизни и судьбы, хотя и готов оказаться на краю бездны неопределенностей. Для полной трагедии еще не созрело время, чтобы кто-нибудь оспорил извечный порядок вещей, который допускал игру всех и вся: игру вещей, подверженных метаморфозе; игру Нью-ва, от скуки создавшей глиняную куколку и обучившей ее говорить, а затем окружившей себя живыми человечками из глины. Чтобы вступить в круг игры, от Хуна не требовалось больших новаций. Он знал, что театром, куклой и им самим играло Небо, подчиняя участников верховной силе движения Космоса. В конце концов Хуну не надо было «вознестись над сценой», чтобы вести игру без посредников, самому вслушиваясь в мир безграничных возможностей. И наконец, человек был еще не готов до конца противостоять судьбе, воспринимая ее как результат естественного хода вещей, которым еще не найдено объяснения. Это следует из притчи Чжуан-цзы о пловце, который искусно преодолел бурный водопад и на вопрос, как это ему удалось, ответил: «От рождения — это у меня привычка, при возмужании — характер, в зрелости — это судьба. Вместе с волной погружаюсь, вместе с пеной всплываю, следуя за течением воды, не навязывая [ей] ничего от себя»⁷⁰. Ведь «жизнь и смерть — от судьбы. Она так же постоянна, как природа в смене дня и ночи»⁷¹.

Таким образом, в период позднего средневековья кукла была не только ритуальным и сценическим персонажем, но и объектом философствования. При всех новых веяниях в раздумьях о человеке и его судьбе эти размышления базировались на традиционном фундаменте, скрепляющем жизнь и искусство космической сетью соответствий с их едва заметными границами тонкого и видимого мира.

Прошли годы... Миновали столетия... Но театральная кукла и по сей день в руках мастера рождает у зрителей желание узнать: что же скрывает в себе деревянное существо, какие тайны нездешнего мира ведомы тому человеку, который создал ее и пожизненно связан с ней «золотой нитью»?!

Не так уж давно, в XVII веке, европейский зритель не сомневался, что кукла — часть тайны магического ритуала. Впрочем, и сегодня, в наше просвещенное время, мы иногда слышим о магических обрядах, в которых черные колдуньи, приго-

варивая намеченную жертву к наказанию, вонзают иголку в сердце куклы...

У меня в руках роман замечательной Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (М., 2017). Это история о драматической судьбе талантливого кукольника по имени Петр (очевидно, не случайно он носит имя балаганного Петрушки). Петя родился во Львове, где отец-инвалид, кукольных дел мастер, привил сыну любовь к кукольному действию. И от отца же мальчик научился отношению к кукле как к существу одухотворенному. Повзрослев, Петр обрел еще одного наставника — старого кукольника Казимира Матвеевича, некогда владевшего во Львове кукольным театром «Фотин». Это название по имени древнегреческого кукольного мастера для современного владельца значило нечто большее. Фотин — производное от фотона — единицы света — для Казимира Матвеевича значило «высвечивать», т.е. говорить истинную правду, при этом полагая, что сам говорящий находится в безопасности, спрятавшись «за спину» куклы. Но Казимир Матвеевич наивно заблуждался в надежности такой защиты. Однажды ему, правдолюбцу, пришлось ответить «по всей строгости закона».

Теперь он с большим удовольствием передавал Пете все, что он знал о тайне куклы и о тонкостях мастерства кукольника. По существу, это был, возможно, не повсеместный, но волею судьбы яркий образец передачи средневековой традиции художественного мастерства от учителя ученику. Петя узнал, как много разных кукол существует на свете: они были даже в племени виннибаго у древних индейцев, куклы были и в древней Персии, и в Индии, и в Турции, и в Европе, где они по месту рождения носили разные имена — Панч, Гансвурст, Кашпарек, Пульчинелла и, конечно, Петрушка. Старик открыл неофиту Пете и сокровенную тайну куклы, и тайны мастерства кукловода. Кукла, говорил он, — это существо одухотворенное, поэтому она — способ постижения жизни. А ее художественный способ выражения — ме-та-фо-ра! Это то, что недоступно драматическому актеру. Мир куклы особый, в нем есть тайна, тайна какой-то другой жизни. Устами старого кукольника мы погружаемся в глубины кукольной истории, в те отдаленные, но тем не менее не утратившие и сегодня своего значения времена и смыслы о тайных связях человека с запредельным. Как говорил Казимир Матвеевич, эту тайну надо неустанно искать, но открывается она не

всем, а только избранным, зачарованным, себя забывшим людям.

Таким зачарованным, забывшим себя и постигшим тайны своего мастерства и оказался герой нашего пересказа. Он уже постиг потаенные связи себя и куклы, понял ее одиночество, длящееся до того момента, как начнет движение рука кукловода, отчего идущие токи пронзят ее существо и кукла едва-едва поведет головой. Кукловод не должен допускать ни одного лишнего движения, и тогда его по-кошачьи мягкие движения вдохнут в куклу жизнь. Он знал, что, действуя осторожно, следует помнить о **паузе**. Насколько искусен кукловод, судят по пластике его куклы. Его мастерство, как говорил старый мастер, сродни балетному искусству, и это становится внутренней сущностью, свойством его манер, стиля и походки. Говорят, что идущего по улице кукловода узнают сторонние наблюдатели. За кукловодом тянулся шлейф человека странного, не плохого и не хорошего. Он был по-прежнему Прикстером — человеком подземного мира. А потому он и плут, и разрушитель, ему дозволено многое — творить добро и зло, он непредсказуем, поэтому несет в себе ту же тайну, что и кукла.

Это родство дарило мастеру и радость, но и обрекало на участь вечного странника по всему свету, потерявшего связь со своим семейным очагом. В отчаянии, отягощенный синдромом Петрушки, Петр кричал: «Будь ты проклят со всем своим балаганом!» Но гнев и отчаянье постепенно сменялись тихим согласием с самим собой, со своей судьбою вечного скитальца, который все же находит радость общения с куклой, другими словами, радость служения любимому делу.

Понятно, что художественное произведение дает право автору на вымысел. Но, право же, мы находим в книге Дины Рубиной столько тонких наблюдений, глубоких мыслей, живых картин, щедро подаренных читателю, один из которых как раз погружен в ту же область наших профессиональных поисков.

Осенью 2007 г., когда в России проводился Год Китая, в Москве состоялись гастроли кукольного театра города Цюаньчжоу провинции Фуцзянь. Я получила приглашение на спектакли с просьбой организовать по этому случаю круглый стол и написать статью о прошедших гастролях для китайской печати. Все произошло, как и договорились.

Искусство кукольного театра Цюаньчжоу — одно из самых древних в Китае, берет начало на юге страны. Оно использует южные диалекты, мелодии, так называемые куйлэй цзяо — мелодии для кукол, которых насчитывают более трехсот. Это театр марионеток, поэтому особый интерес вызывает техническое мастерство тех, кто управляет «золотой нитью».

Чтобы не утратить внутренней связи с древними традициями, начинающие актеры этого театра учатся делать кукол своими руками, как это было принято в древности. И лишь затем они берут в руки «золотую нить». То, что увидели московские зрители, среди которых было немало профессионалов, не могло не восхитить мастерством исполнения. Особенно это относится к спектаклю «Народные праздничные гуляния», где кукольные актеры проделывали такие трюки, которые немыслимы для живого актера.

Полны юмора и выдумки традиционные игры со львами. Кукловод виртуозно управляет этим действием, нажимая на нити, словно играя на музыкальном инструменте и создавая иллюзию полной творческой свободы своим подопечным. Как выяснилось позже за круглым столом, кукловоды владеют такой техникой, которая позволяет управлять каждой куклой до 30, а то и более нитями. Редкий театр в мире может потягаться с ними. В 2006 г. кукольное искусство Цюаньчжоу было признано драгоценным культурным наследием Китая.

Не менее удивительным был и спектакль по мотивам «Ревизора» Н. В. Гоголя. В традиционном китайском спектакле действовал начальник уезда Цзянь Сань, а Хлестакова заменил герой по имени Цзя Сы. Но нам, зрителям, было понятно, о чем идет речь, поэтому все перипетии сюжета встречал дружный смех зала.

Для меня как специалиста в своей области было очевидно родство и общие художественные тенденции кукольных представлений и традиционного театра живого актера. Вместе с тем есть сюжеты, где мастерство кукольных артистов превосходит игровые возможности живого актера. Конечно, исследователя привлекает не только магия и чародейство кукольного зрелища. В нем сокрыто множество глубинных смыслов, которые открывают нам особенности смеховой культуры народа, черты его национального характера и удивительные свойства состоявшейся личности, которая готова посмеяться над собой. Одним словом, кукла со своим внутренним

миром продолжает радовать и увлекать современного зрителя, уже искушенного изысками современного технического прогресса, и задавать загадки исследователям, погруженным в прошлое, чтобы понять настоящее.



¹ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 101.

² См.: Ван Говэй. Сун Юань сицзюй као (Изучение театра эпох Сун и Юань). — Сицзюй пянь вэньцзи (Сборник статей о театре). Пекин, 1957. С. 4–5; Чэнь Цзишэн. Цзиньцзян Нань пай чжан чжун муоу таньгай (Общие размышления о ручных деревянных куклах Южной школы Цзиньцзяна). Цюаньчжоу, 1998. С. 42; Алексеев В. М. Китайская народная картина. М., 1966. С. 67.

³ См.: Ху Сяохуэй. Ди Му чжи гэ (Песня Матери Земли). Шанхай, 2001. С. 156–170.

⁴ Ван Юэцин, Ху Сяохуэй. Фуин шэн си –Хуася шэнь мэй фэншан ши (История эстетики традиций и обычаев древнего Китая. В 10-ти томах). Т. 1^й. Чжэньчжоу, 2001. С. 64-90.

⁵ Подробнее см.: Переломов Л. С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. М., 1993. С. 411.

⁶ Торчинов Е. А. Основные направления эволюции даосизма в период Лючао. По материалам трактата Гэ Хуна «Баопу-цзы». — Дао и даосизм в Китае. М., 1982; он же. Этика и ритуал в религиозном даосизме (Главы о прозрении истины Чжан Бодуаня). — Этика и ритуал в традиционном Китае. М., 1988; он же. Даосизм и алхимия в традиционном Китае. — Петербургское востоковедение, 1992, вып. 2; он же. Даосизм. СПб., 1993. С. 48–50; он же. Даосские практики. СПб., 2001. С. 35; Люйши чуньцю. Пер. с кит. Г. А. Ткаченко. — Философское наследие. Т. 132. М., 2001. С. 338, 340. Ткаченко Г. А. Сянь сюэ (Учение о бессмертии). — Там же. С. 496–498.

⁷ См.: Комментарий к «Книге песен» Хань-ина. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 343.

⁸ Там же.

⁹ Буддийский словарь “A Dictionary of Chinese Buddhist Terms”, над которым работали коллективы американских и английских авторов во главе с профессорами W. S. Soothill и Lewis Hodous (издан в конце 30-х годов), вообще не содержит слова *но* и сочетаний с ним, что, возможно, говорит об отсутствии в буддизме представления о душе, связанной с телесной оболочкой.

¹⁰ Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 2000. С. 587.

Цин-чжуан — одна из основных категорий сценического мастерства, рассмотренных автором трактата «Зеркало просветленного духа» Хуан Фаньчо. См.: Серова С. А. «Зеркало...». С. 61, 103–104.

¹¹ Ткаченко Г. А. Хунь по («души горные и дольные»), — Люйши чуньцо. М., 2001. С. 494–495.

¹² О понятиях *хунь*, *по*, *гуй*, *шэнь* см. также: Алимов И. А., Ермаков М. Е., Мартынов А. С. Срединная империя. Введение в традиционную культуру Китая. М., 1998. С. 236, 242, 265; Китайская философия. — Энциклопедический словарь. М., 1994.

¹³ Лицзи (Лицзи чжэньги). — Ши сань цзин чжушу (Тринадцатикнижие с комментариями), тетрадь 7. С. 1909. О богах, духах и бесах, имеющих свою сферу обитания, существует обширная литература в Китае и за его пределами. Среди работ: Дан Цинфань. Сянь Цин сысян ши луньлюе (Коротко об истории идеологии до периода Цин). Сиань, 1956; Алексеев В. М. Заклинатели демонов в китайских народных верованиях и изображениях. — Китайская народная картина. М., 1966.

¹⁴ Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры. — Кукарт. М., 1994, № 5. С. 52.

¹⁵ См.: Ван Говэй. Сун Юань сицзюй као. С. 5. В. М. Алексеев считает иероглиф *ань* извращением буддийского знака ОМ, и поэтому содержащим в себе буддийский аспект. В частности, в своем графическом искажении этот иероглиф входит во многие буддийские дхарани и таким образом составляет часть сложившегося в Китае магического ритуала. В подтверждение этого В. М. Алексеев приводит надпись на картине из своей коллекции: по обе стороны знака *ань*, изображенного на картине, стоят два монаха в благоговейной позе. Надпись гласит: «Ученый монах И-цзин (знаменитый пилигрим VII в.) в Индии добыл этот знак *ань*, написанный санскритским письмом. Где бы *ань* ни очутился, духи и бесы, завидя или слыша его, трепещут от ужаса». Заклинатель и чудотворец монах Чу Ань был назван Фо Пу Анем, т.е. Буддой». См.: Алексеев В. М. Китайская народная картина. С. 140.

¹⁶ См.: Ван Говэй. Сун Юань сицзюй као. С. 5.

¹⁷ См.: Ши сань цзин чжушу, тетрадь 2. С. 396; Ван Говэй. С. 5.

¹⁸ См.: Чжунхуа лин цюаньшу (Антология ритуала в Китае). Чанчунь, [б.г.]. С. 616.

¹⁹ См.: Даодэцзин, чж. 14, 16.

²⁰ Лицзи. М., 1966. С. 1917.

²¹ См.: Ван Сюйсяо. Да фэн ци као (Изучение истоков большого стиля). — Сер. «История эстетики, традиций и обычаев Древнего Китая». Т. III. Чжэнь-чжоу, 2000. С. 153–154, 167–168.

В современном термине «астрономия» («*тянь вэнь сюэ*» — «науке о небесных узорах»), т.е. образах-символах сохраняется кодовый смысл китайской культурной традиции. В их основе — не только предметы реального мира, но и пиктографические знаки-символы «Канона перемен», так называемые «8 триграмм» (*ба гуа*).

²² См.: Чжунго вэньхуа чжиши цзинху (Лучшее из знаний о китайской культуре). Хубэй чубаньшэ, 1997. С. 70.

²³ См.: *Цзян Шуцин*. По и тяньшу (Расшифровать священные письмена). — Юань гу цай тао хуа вэнь цзе би (Секреты рисунков на древней цветной керамике). Шанхай, 2001. С. 164–167.

²⁴ *Юань Кэ*. Мифы Древнего Китая. М., 1987. С. 31, 260.

²⁵ См.: Чжунго вэньхуа чжиши цзинху, с. 70. Помимо названных выше в созвездие Чжу Цяо входит еще пять звездных скоплений: Цзин (колодец) — скопление из восьми звезд напоминающих по конфигурации колодец. Именно здесь и проходит Солнце, перемещающееся по эклиптике, когда оно фиксирует время лета. «Цзинь шу» называет это скопление «Южными воротами Неба»; Лю (Плакучая ива) состоит из восьми звезд. «Лицзи» дает поэтический образ ивы: «Луна осенью, предраусветное время, ива в лунном сиянии». «Эръя» называет иву «стихией огня Птицы» (с моей точки зрения, потому, что изображение созвездия Лю располагается над глазом птицы, а не потому, что ива похожа на клюв, как считает современный китайский автор); Син (Звезда) состоит из семи звезд, свисающих от клюва птицы; Чжан (Распластанный) состоит из шести звезд плавно соединяющихся с созвездием И Чжэнь (Задняя поперечина повозки), состоящим из четырех звезд, расположенных у хвоста птицы (см. там же. С. 69–70).

²⁶ См.: *Куликов Д. С.* Орнитологические мотивы в культуре Шан — Инь и их связь с древнекитайской мифологией. — XXXII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2002; *он же*. Культы и ритуалы в Древнем Китае иньского периода (около 1200–1045 гг. до н.э.). Автореф. канд. дисс. М., 2004. С. 20.

²⁷ См.: *Юань Кэ*. Мифы Древнего Китая. С. 119, 299.

²⁸ Чжоу ли чжушу (Чжоуские ритуалы с комментариями). — Ши сань цзин чжушу, тетрадь 3. С. 794.

²⁹ Там же.

³⁰ См.: *Чжан Цзычэнь*. Чжунго миньцзянь сяо си (Малые формы китайского народного театра). Ханчжоу, 1995. С. 150–151.

³¹ Лицзи, тетрадь 2. С. 406.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ См.: *Мартынов А. С.* Конфуцианство и проблема сознания. — О сознании (*синь*). Из философского наследия Чжу Си. М., 2002. С. 24–29, 32–44; Китайская философия. Энциклопедический словарь. С. 126.

³⁶ Лицзи, тетрадь 2. С. 406.

³⁷ Там же. С. 399.

³⁸ Там же. С. 400.

³⁹ Цит. по: *Ван Юэцинъ, Ху Сяохуэй*. Фуин шэнси. С. 68.

⁴⁰ Согласно «Льюйши чуньцю», существовало пять сторон вскармливания жизни: «Путь вскармливания [тела] — возведение в соответствии с нормами дворцов и палат, стремление сделать постели и циновки покойными, умеренность в еде и питье. Путь вскармливания [глаза] —

употребление всех пяти цветов по порядку, распределение пяти оттенков по ранжиру, правильное чередование полосатого и пятнистого. Путь вскармливания [уха] — упорядочение шести тональностей, распределение пяти нот, приведение в гармонию восьми полутонов. Путь вскармливания [рта] — употребление правильно приготовленных пяти злаков и хорошо сделанных блюд из пяти домашних животных, умелое сочетание жаркого и приправ. Путь вскармливания [воли] — окружение себя милыми лицами, приветливыми речами, приятными манерами. Когда эти пять сторон употребляются к месту, ко времени и в должной степени — это и называется умением вскармливания старших» (Люй-ши чунью. Пер. Г. А. Ткаченко. С. 196).

⁴¹ Цит. по: *Сунь Кайди*. Куйлэй си каожань (Изучение истоков кукольного театра). Шанхай, 1952. С. 6.

⁴² Первые погребальные фигурки встречаются в захоронениях в период Воюющих царств (403–221 гг. до н.э.). Но уже в могильниках времен Западной Хань находят помимо фигурок участников погребального ритуала, а также фигурки танцоров и акробатов, которых обычно приглашали на банкеты в дома аристократов (см.: Ван Сюйсяо. Да фэн ци као. С. 267–271). Таким образом, ритуальная кукла постепенно сближается со «светской», появление которой постепенно приводит к формированию двуединого жизненного пространства куклы.

Самое раннее упоминание о движущихся куклах встречается в «Лецзы» («Тан вэнь пянь» — раздел «Вопросы Чэнь Тана»), где говорится о чжоуском мастере Янь-ши, показавшем правителю Му-вану (1001–946 гг. до н.э.) прекрасно сделанные куклы, которые могли двигаться под музыку, как живые (см.: *Ван Говэй*. Сун Юань сицой као. С. 33). Очевидно, полагаясь именно на этот эпизод, некоторые современные китайские авторы начинают историю китайского кукольного театра с эпохи Чжоу (XI в. — 256 г. до н.э.). См.: *Чжан Цзычэнь*. Чжунго мин-цзянь сяси. С. 149.

Мастерское изготовление кукол еще не привело к рождению кукольного театра, о чем и говорит большинство китайских исследователей, настаивая на дате его рождения в эпоху Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.). Пассаж о движущихся куклах Чэньпина в дальнейшем вошел в анналы истории китайского театра, подтверждая тем самым, что кукольный театр был без колебаний включен в систему общенационального традиционного театра. Этот пассаж встречается в «Зеркале просветленного духа» — трактате Хуан Фаньчо конца XVIII в. (см.: *Серова С.* «Зеркало...». С. 48) и у Ван Говэя в его «Изучении театра эпох Сун и Юань». С. 33.

Танское время (VII–X вв.) можно считать периодом развитого кукольного театра. В сочинении автора Мэн Юаньлао эпохи Сун «Дун цзин мэн хуа лу (Пестрые заметки во сне из Восточной столицы)» имеется полный перечень кукол тайского театра: марионетки на тростях и нитях; марионетки, приводимые в движение порохом; водяные куклы,

т.е. куклы, выступающие на воде; кожаные куклы. Самым ранним видом кукол считаются куклы на нитях, которых в танское время называли *кому цзяньси цзо лаовэн* (вырезать из дерева, натягивать нити, чтобы получился дедушка). Они были распространены на юге Китая. Пороховые куклы привлекали зрелищностью представлений: они появлялись неожиданно в свете пороховых взрывов. За исключением этих «артистов», о репертуаре которых исследователи судить затрудняются, остальные разновидности кукол использовались в тех же популярных сюжетах, которые исполнялись в театре живого актера.

Феерии на воде, особенно популярные в период Сун (X–XIII вв.), сделали популярными и кукольные представления на воде. Они начались с наступлением темноты, когда фейерверки и китайские фонарики создавали световую панораму происходивших на глазах чудесных трансформаций. Все это походило на магический ритуал, обращенный к водной стихии, которая рождала и поглощала фантастических рыб и водяных драконов. Лодочные театры были оснащены сложной машинерией, которая и творила все чудеса. Актеры-кукловоды прятались в воде, чтобы незаметно управлять движением кукол.

Период Сун считается золотым веком кукольного театра. Репертуар его был обширен. Согласно «Заметкам из Восточной столицы», он состоял из многочисленных пьес *цзацзюй*, создаваемых на сюжеты городской повести *хуабэнь*, исторических событий и ранних театральных представлений, входящих в *байси*. Росло мастерство кукловодов, их имена становились известны и вошли в театральную историю. О кукольных актерах говорили, что их «игру не отличишь от [игры] настоящего [актера]». Те же «Заметки» требуют от кукольного зрелища «стремления к подлинности» (*до чжэнь*). Что может означать это требование применительно к зрелищу, в котором «много вымысла (*сюй*) и мало реального (*ши* [1])», где действуют духи и небожители, а рыбы и драконы чудесно трансформируются на глазах у зрителей? Даос видел «подлинность» (*чжэнь*) в отрешении от суетности и в слиянии с *Дао*. Конфуцианец ставил задачей отрешение от хаоса повседневной жизни, практикуя надлежащие нормы поведения. Для актера *Дао* театра заключалось в овладении своим мастерством, следуя надлежащим нормам театрального канона. Очевидно, что невиданное и фантастическое, чтобы быть понятным, должно быть представлено зрителю в виде общепринятого символа. А это не допускало вольной актерской интерпретации, которая и следовала канону. Таким образом, театральный канон был той «подлинностью», к которой стремился кукольный актер. Отсюда истинное мастерство актера, будучи адекватным изображаемому, подчинялось космическому критерию «божественного» (*гунъи жу шэнь*). Иными словами, театральная кукла была введена в общий культурный контекст и заняла в нем подобающее место наравне с остальными видами художественного творчества (см.: *Сунь Кайди*. Куйлэй си фан юань (Истоки кукольного театра). Шанхай, 1952. С. 44–61; *Чжоу Ибай*.

Чжунго сицзюй ши чанпянь (Большая история китайского театра). Пекин, 1960. С. 95-98). См. также: *Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В.* Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени. М., 1987. С. 189-193; *Мартынов А. С.* Конфуцианство и проблема сознания. С. 21.

⁴³ *Дуань Аньцзе.* Юэфу цзалу (Пестрые заметки из Палаты юэфу). — Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. I. Изд. 2-е. Пекин, 1982. С. 62.

⁴⁴ См.: *Tao-Ching Hsu.* The Chinese Conception of the Theatre. Washington, Seattle and London, 1985. С. 230.

⁴⁵ *Мэн-цзы.* Сыбу цункань цзинбу (Раздел канонических книг. Собрания по 4 разделам). Лян Хуэй-ван. [Б.м., б.г.]. Ч. 1-я. С. 6.

⁴⁶ *Ван Лици.* Юань, Мин, Цин сань дай цзиньхуэй сяошо сицзюй шиляо (Материалы о запрещении прозы и драмы в периоды правления династий Юань, Мин, Цин). Шанхай, 1981. С. 377.

⁴⁷ Цао Чжэньфэн — один из современных авторов, называет *пи инси* (вид теневого театра, в котором персонажи выполнены из ослиной или коровьей кожи — *пи*, достаточно тонкой, чтобы пропускать подсветку) разновидностью кукольного театра. См.: *Цао Чжэньфэн.* Чжунгодэ пиин ишу (Искусство китайского театра *пиин*). — Чжунго мэйшу цюань-цзи (Собрание сочинений по китайскому изобразительному искусству). Пекин, 1988. С. 22.

⁴⁸ Культурно-философское содержание категории «тень» обстоятельно рассмотрено Е. В. Завадской. См.: *Завадская Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория. — Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока. М., 1975; см. также: *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. М., 1985. С. 201-203.

⁴⁹ *Цао Чжэньфэн.* Чжунгодэ пиин ишу. С. 22. Касаясь истории, автор утверждает, что при Хань теневой театр еще не вышел за пределы дворца. Театром для широкой публики он становится в сунское время.

⁵⁰ *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Временное целое героя (проблема внутреннего человека-души). — Человек в мире слова. М., 1995. С. 72.

⁵¹ См.: *Серова С. А.* Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI-XVII вв.). М., 1990. С. 52-100, 117-118.

⁵² Из цикла стихотворений, посвященных Цао Бяо, вану удела Бома. Цит. по: *Цао Чжи.* Семь печалей. Пер. А. Черкасского. М., 1973.

⁵³ *Чэнь Цзишэн.* Цзиньцзян наньпай чжан Жун муоу тань гай (Общие размышления о ручных деревянных куклах южной школы города Цзиньцзян). Цюаньчжоу, 1998. С. 2, 42-44.

⁵⁴ *Садомская Н. Н.* Антропологический подход к обрядам жизненного цикла. — Ритуал. Театр. Перформанс. С. 67.

⁵⁵ *Серова С. А.* «Зеркало...». С. 43, 48.

⁵⁶ См.: *Сунь Кайди.* Куйлэй си каожань. С. 12-13. Очевидно, это и следует считать началом театрального грима, тогда как наличие собст-

венно маски — явление в китайском театре исключительное, но в местных народных формах театра весьма распространенное.

⁵⁷ Там же. С. 8-9.

⁵⁸ Цзинь, Пин, Мэй. Т. 3. Иркутск, 1994. С. 439, 441.

⁵⁹ Там же. С. 442.

⁶⁰ Чжоу ли. С. 816.

⁶¹ Об этих категориях речь идет в сочинении танского времени «Фэн-ши цзянь вэнь цзи (Записки о том, что видел и слышал господин Фэн)». — См.: Сунь Кайди. Куйлэй си каожань. С. 37.

⁶² Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры. С. 53.

⁶³ См.: Сперанский Е. О поисках «золотой нити». М., 1944. С. 7-9.

⁶⁴ См.: Чжоу Ибай. Чжунго сицзюй ши чанпянь. С. 97.

Кстати, напомним, что европейская эстетика XVII в. определяла куклу как абсолютное подобие человека. Зритель не должен был даже сомневаться в подмене. Во Франции, например, кукол делали большими. Когда между ними играли дети, трудно было определить, где кукла, а где ребенок. Но не забудем о том, что в том же XVII в. кукла воспринималась как существо магическое, которое стояло рядом с человеком или над ним. Поэтому, чтобы походить на человека, она имела и иные основания помимо экономических. Магия куклы, поразившая воображение европейских и русских искателей нового театра и обратившая их взоры к Востоку на рубеже XIX-XX вв., — это тема, требующая особого разговора. Тем более что тема куклы была слишком важной для того времени: актеры играли кукол, актеры чувствовали себя куклами, актеры, да что актеры, люди были марионетками. И кукольный театр, его эстетика были едва ли не ведущей темой в театральной теории той поры (см.: Уварова И. «Смеется в каждой кукле чародей». М., 2001. С. 44-50). Поиски критериев современной эстетики куклы направлены на выработку особой, присущей только кукле системы образности. Как полагают, куклы, похожие на людей, менее всего привлекают сегодняшних художников и зрителей (см.: Белая Вежа. Людмила Громыко — отчет о международном фестивале драматических и кукольных театров «Белая Вежа». — Театр чудес. 2001, № 0. С. 12).

⁶⁵ Люйши чуньцю. С. 114.

⁶⁶ См.: Цао Чжэньфэн. Чжунгоды пиин ишу. С. 23.

⁶⁷ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. С. 117.

⁶⁸ См.: Сунь Кайди. Куйлэй си каожань. С. 37

⁶⁹ Цит. по: Малявин В. В. Китай в XVI-XVII вв. Традиция и культура. М., 1995. С. 260.

⁷⁰ Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Вступительная статья, перевод и комментарии Л. Д. Позднеевой. М., 1967. С. 230.

⁷¹ Там же. С. 163.

***Общественная мысль
и театральное искусство
в эпоху династии Мин***

Культурная элита эпохи Мин, пожалуй, впервые предложила глубокое осмысление театра и как художественного явления, и как явления общественной и внутренней жизни человека позднего средневековья. Духовный климат Китая XVI–XVII вв. во многом определял глубокий интерес к проблеме личности и связанным с нею проблемам жизни и смерти, получившим интерпретацию в философии, общественной практике, литературном творчестве и театральном искусстве.

Процесс становления личности неотделим от своеобразия времени. XVI–XVII века — время расставания Китая с поздним средневековьем, которое привело в движение все стороны общественного бытия и вызвало к жизни нового человека. Этот человек, выходец из демократических слоев общества, уже не мог принадлежать к одному из традиционно сложившихся в Китае классических типов личности — конфуцианской, буддийской или даосской. Он заявлял о себе по-новому, пересматривая традиционные ценности и представления, давая импульс для переосмысления и моделирования нового типа личности.

Идеалы и ценностные ориентиры, служащие парадигмой бытия человека, составляют основу его представлений о жизни и смерти, о сути своего Я. Именно проблемы личности, а значит, и чувства, жизни и смерти, в той мере, в какой они связаны с театром середины XVI–XVII вв., не только определили лицо этого театра в период наивысшего взлета его драматургии, музыкального искусства и актерского мастерства, но и повлияли на театральное искусство и его теорию более позднего времени, когда театр вступил в завершающий этап классического традиционного этапа своей истории.



Портрет Тан Сяньцзу и фотография его дома

Одной из выдающихся фигур того времени был Тан Сяньцзу (1550–1616) — драматург и теоретик драмы, эссеист и литературный критик, внесший большой вклад в общественно-философскую мысль своего времени. Принадлежность Тан Сяньцзу к идеологам Тайчжоуской школы способствовала расширению диапазона его художественных и идейных исканий. В этом процессе весьма существенную роль играли различные стороны даосского учения, на что обращали внимание многие исследователи этой школы, и мировоззрения самого Тан Сяньцзу. Основатель Тайчжоуской школы Ван Гэнь (1483–1541) продолжал развивать идеи сунских и минских неоконфуцианцев о «единстве всего сущего», прозвучавшие еще в раннем даосизме Лао-цзы и Чжуан-цзы. Главным наставником Ван Гэня стал Ван Янмин (1472–1529), который оказал влияние на историко-культурные и философские течения минского времени и который на разных этапах своего пути не избежал влияния даосских и буддийских идей. Традиционное представление о психофизическом единстве человека гуманного с Небом, Землей и «тьмой вещей» послужило основанием его концепции единотелесности¹. Принимая идею единства Ван Янмина, Ван Гэнь придавал ей больший социальный акцент. Он полагал, что каждый человек — носитель высоких моральных качеств и должен пользоваться всеми радостями жизни. Таким образом, преодолевались этические, интеллектуальные и социальные барьеры, которые не только

оставляли большинство по ту сторону постижения истины, но и лишали его радостей жизни.

Ло Жуфан (1515–1588), яркий представитель Тайчжоуской школы, друг и идейный наставник Тан Сяньцзу, во многом сформировавший духовную и идейную позицию своего ученика, являл собой, по выражению В. М. Алексеева, «загадочную двойственность» или даже тройственность, свойственную «конфуцианцу по образованию и даосу (или буддисту. — С. С.) по мировоззрению»². В его жизни «буддийские периоды» приходили на смену даосским пристрастиям, что, как отмечали современники, наложило отпечаток на эксцентричность его поведения³. В период увлечения даосизмом он изучал алхимию, весьма распространенную в то время практику «двойного самосовершенствования» (*шуан сю*) в процессе сексуальной жизни⁴. «Двойным самосовершенствованием» занимались многие из членов Тайчжоуской школы, в частности Фан Юйши — один из ее представителей, обладавший большими познаниями в этой области. По свидетельству источников, к его советам не раз прибегал сын известного государственного деятеля Янь Суна, что, как говорили, помогало разжечь в нем ненасытную страсть⁵. Сексуальная магия как традиционное средство даосской техники совершенствования человека служила достижению идеала космической личности, освобождающейся от притяжения законов земного бытия. Однако, лишаясь этой духовной цели, сексуальная практика легко превращалась в средство услаждения плоти, а это было признаком кризисного состояния отдельного человека и общества в целом. Одни искали выход из кризиса в развитии традиции, в сохранении нравственных принципов, другие — в пренебрежении ими. Учитель Тан Сяньцзу — Ло Жуфан, один из ярких представителей чаньского духовенства, принадлежал к числу первых.

Предметом бесед учителя и ученика были многие аспекты даосской и буддийской тематики. Хотя в первый период жизни Тан Сяньцзу более всего занимало даосское учение, интерес к которому пробудился у него еще в детстве под влиянием отца — известного последователя даосского учения, глубоко освоившего даосскую технику самосовершенствования. В ранних стихах Тан Сяньцзу нашла отражение та духовная атмосфера, в которой он рос и благодаря которой был подготовлен к более углубленному изучению с даосизмом с помощью своего учителя⁶. Вероятно, не случайно после сдачи экзаменов на степень *цзиньши*, когда Тан

Сяньцзу было 33 года, он взял себе прозвище Цин юань дао жэнь («Даос чистый и далекий [от всякого влияния]»). Так складывалась его творческая личность.

Одна из центральных категорий, относящихся к человеку, которая привлекла внимание тайцжоусцев, *шэн шэн* («вечное возобновление жизни»), связана с фундаментальной идеей «Книги перемен»: «Вечное возобновление жизни называется переменами (*и*)». Комментатор поясняет это понятие следующим образом: «“Появление [рождение] путем метаморфозы (*хуа*) в процессе изменения *инь* и *ян*”⁷. У Лао-цзы вечное (постоянное) возобновление жизни (*шэн шэн*) связано с полнотой ее воплощения, когда человек неуязвим при встрече с опасностями, не погибает от своих деяний, а потому не тяготеет к сфере смерти. Полнота осуществления зависит от интенсивности стремления к жизни. Человек, излишне жаждущий жизни, дорожающий ею (*гуй шэн*), уклоняется от Дао, не покоряется Небу, совершает опрометчивые поступки и тем самым тяготеет к сфере смерти»⁸.

У Чжуан-цзы уничтожение жизни не означает смерть, вечное «возобновление жизни не означает рождения». Он доводит мысль Лао-цзы до предела: его идея «вечного превращения», ставящая человека в условия постоянно исчезающей реальности, лишала возможности найти точку опоры для собственного Я. Человек должен был совершенствовать свою природу до полного исчезновения — слияния с окружающей природой, он «не знал ни любви к жизни, ни ненависти к смерти; не радовался своему появлению [на свет] и не противился уходу [из жизни]; безразлично покидал [этот мир] и безразлично приходил в него, и это всё»⁹. Того же на пути духовного совершенствования требовал от своих адептов и чань-буддизм.

В противовес даосской интерпретации совершенной личности Ван Гэнь ставил акцент на субъективистском взгляде на человека, повторяя по сути высказывание Мэн-цзы: «Десять тысяч вещей Неба и Земли полагаются во мне»¹⁰. Поэтому, когда Ван Гэнь говорил о необходимости самосовершенствования личности, рассматривая ее в рамках семьи, отдельного государства или Поднебесной, он называл этот процесс «установлением корня», имея в виду утверждение своего внутреннего мира — точек опоры своего Я, достижение высокой степени самосознания. Это позволило бы человеку стать личностью в самом высоком смысле слова — «учителем» для других, будь то в семье, государстве или во всей Поднебесной¹¹.

Проблема человеческой личности по существу решалась и сунским неоконфуцианством. Однако угол зрения сунских мыслителей определяло конфуцианство, поэтому для них при всем внимании к проблемам онтологии мерилом человеческих ценностей была социализированная личность. У мыслителей же времен Мин и главным образом у Ван Янмина, таким мерилом стала обособленная личность. В своей концепции сохранения личности как условия полноты Вселенной Ван Гэнь анализировал отношения личности и государства, которое он рассматривал как часть Космоса. Он утверждал: «В [достижении] знания при условии выверения [вещей] (*гэ ча*) тело-личность (*шэнь*) есть корень, а семья, государство и Поднебесная суть ветви»¹². Взаимообусловленность знания, «доведения знания до конца» (*чжи чжи*) и «выверения вещей» (*гэ у*) в политическом управлении Поднебесной неоднократно встречается в «Да сюе». Но для Ван Гэня главное — личность, а семья, государство и Поднебесная — второстепенное, что говорит о влиянии персоцентрических идей Ван Янмина, в частности касающихся трактовки категорий «знание» и «выверение вещей»¹³.

Вполне естественно, что тайчжоусцы не могли не обратить внимание на категории, относящиеся к человеку, как то: *шэнь* [1] (тело-личность), *сы* (эгоизм, частное, личное, индивидуальное), *юй* (желание), *цин* (чувство). Человек классической триады, следуя Законам Неба и Земли, т.е. миру, изначально совершенному, должен прилагать усилия к тому, чтобы самому стать «совершенным мужем», избавляться от эгоизма, своекорыстия (*сы*), от желаний и страстей (*юй*), способных превратить жизнь в хаос. Однако рядом с человеком как природным феноменом, порождением Неба и Земли со временем появился человек практических занятий. Говоря о нем, уже нельзя было придавать понятию *сы* лишь отрицательный смысл. *Сы* все более расширяло свое семантическое поле, включая значение «частный интерес», который служил двигателем практического рода деятельности. Поэтому один из выдающихся представителей Тайчжоуской школы Хэ Синьинь (1517–1579) решительно выступал против отождествления желаний человека с эгоизмом. Он предполагал развернуть дискуссию о тезисе патриарха неоконфуцианства Чжоу Дуньи, который трактовал даосское «отсутствие желаний» (*у юй*) как условие совершенствования человека. Хэ Синьинь искал аргументы в словах Мэн-цзы о «любви к рыбе», трактуя их как выражение естественного желания человека к удовле-

творению своих потребностей, вытекающих из его природы. Без желаний, по мысли Хэ Синьиня, человек движется «к ничему». Желание же целенаправленно движет самим человеком и жизнью в целом. Оно обнаруживает в человеке частное. Как уже было сказано, «частное — значит многоразличное» (*чэньи*), которое, возможно, служит поддержкой суждений тайчжоусцев о новом человеке. Что касается сопоставления *сы* (частного) и *гун* [1] (общественного), то предпочтение последнему отдавал даже Ван Янмин — приверженец индивидуализма. И в этом случае Хэ Синьинь имеет свою точку зрения. Признавая значение коммуны как идеальной социальной организации или семьи как ячейки коммуны, он все-таки предпочитал индивида, который сможет выйти за рамки семейных и иных устоявшихся связей и вступить в отношения с таким же индивидом на основе дружеских чувств, немыслимых без вслушивания в собственные намерения и желания. «Человек должен иметь частное (*сы*)», которое является основой сердца человека. «Если у человека есть частное, то по нему можно увидеть и его сердце; если это отсутствует, значит, нет и сердца», — писал в «Потаенной книге» Ли Чжи, в отличие от сунского неоконфуцианца Чэн И (1033–1107), полагавшего, что если «сердца людей неодинаковы, как [их лица], это значит только то, что они эгоистичны»¹⁴.

Корреляцию индивидуального желания, стремления и сердца человека Ли Чжи поясняет следующим пассажем: «Если тот, кто трудится на поле, соберет осенью урожай согласно своему частному интересу (*сы*), то затем он получит возможность хозяйствовать на своем поле (*чжи тьянь*); если тот, кто ведет дом, наполнит амбар согласно своему частному интересу (*сы*), то затем он получит возможность управлять своим домом; если тот, у кого есть индивидуальный интерес (*сы*) к учебе, добьется результата, то он получит возможность вести дело, которое он себе изберет... Это и есть естественное *ли*, которое должно соответствовать своему содержанию, иначе все может превратиться в нерелевантные пустые домыслы»¹⁵.

Таким образом, Я, эго, положенное в основу намерений и практической деятельности индивида, становилось стимулом его активной жизненной позиции. «Естественное *ли*», согласно Ли Чжи, — это сердцевина эго (*сы*), которому он возвращает его истонное толкование. Поэтому для земледельца естественно стремиться получить богатый урожай, так же как для любознательной и предприимчивой личности естественно стремление к зна-

нию, которое окажется полезным в ее деле. В рассуждениях Ли Чжи прозвучала главная тема человека его времени — человека, у которого пробудился дух частной инициативы и предпринимательства, для которого позиция квиетизма была неприемлема. Но для Ван Янмина, как и для Чжу Си выражение «*сы юй*» сопрягалось лишь с «эгоистическими страстями» и порицалось как «единая болезнь», поразившая человека, как путы эгоизма, мешающие ему в обретении интуитивного знания на пути самосовершенствования, — во времена же Ли Чжи трактовка этого понятия изменилась.

Тайчжоусцы считали желание естественным проявлением природных свойств индивида. Отдавая дань почтения совершенному, не отягощенному страстями и, следовательно, свободному от эгоизма человеку, тайчжоусцы ввели «эго» в ряд этически полноценных качеств, свойственных обычным людям. *Си* и *юй*, как выражение личных, индивидуальных черт, перестали служить признаком внутреннего несовершенства человека. Более того, желания воспринимались не только как фактор его индивидуального бытия, но и как основа социального регулирования. Ли Чжи полагал, что правитель не может не знать и не принимать в расчет желание народа, его потребность в «материальных благах, в сексуальных наслаждениях, желании учиться, стремлении к личному продвижению, к накоплению богатства, покупке земель и домов для детей и внуков»¹⁶.

Следует отметить, что из новой трактовки понятия «эгоизм» и «эгоистический», из признания естественным, а следовательно, непреложным для каждого выражения своего Я в желаниях и поступках и необходимости принимать во внимание Я другого человека вытекает иная, чем раньше, мера единообразия и многообразия в структурировании личности и межличностных отношений. Ли Чжи представлял себе внутренние свойства личности подвижными и пластичными, подобно воде. Личность выдающегося человека-героя он уподобляет большой рыбе — образ, взятый у Мэн-цзы. «Хочешь быть большой рыбой, должен двигаться среди людей. Это есть правило естественности», — писал он в своей «Книге для сожжения»¹⁷. Таким образом, кредо Ли Чжи — мобильность человека, активность его жизненной позиции, соответствующая реальным условиям. Такой человек, действующий в свободной стихии воды, подвержен непредвиденным ее воздействиям и должен быть готов к любым превратностям: «Самому родиться и самому умереть, самому уйти и самому прийти»¹⁸.

Ли Чжи ставит вопрос не только о жизненной позиции, но и о характере самого человека. «Великим человеком», «героем» может стать, если пожелает, каждый, считает Ли Чжи, имея в виду нравственно-психологические критерии величия. Речь идет об отдельной личности, которая, подобно большой рыбе, плавающей в воде, действует среди людей, но не сливается с массой. Каждый может выступить в двоякой роли — как человек, создающий естественную среду обитания для других и как герой индивидуального поступка. Самого Ли Чжи, вероятно, следует считать «героем», личностное отношение которого к явлениям и событиям окружающей жизни доведено им до степени индивидуализма. В частности, стремлением «стать единственным человеком (*чэн и гэ жэнь*)»¹⁹. Ли Чжи мотивировал свой уход в монастырь²⁰.

Он выделялся среди монашеской братии и образом мыслей, и поступками, точно так же как раньше часто расходился во мнениях со многими весьма почитаемыми им тайчжоусцами. Он, например, считал бесполезным использовать лекции и дискуссии для воспитания народа, на что уповали Хэ Синьинь и Ло Жуфан и что в дальнейшем нашло поддержку многих выдающихся идеологов. Хуан Цзунси (1610–1695), например, утверждал, что индивидуальное волеизъявление не может быть гарантировано без установления основных законов государства и создания независимых центров-школ для свободных дискуссий (*сюэсяо ихуэй*)²¹. Придерживаясь своей точки зрения, Ли Чжи никогда не принимал участия в лекциях и дискуссиях, организуемых членами Тайчжоуской школы. Более того, Ли Чжи считал себя стоящим вообще вне какой-либо школы — идеологического или политического направления. Он отказывался выступать в роли учителя, не стремился окружить себя учениками. «Небо дает рождение каждому человеку затем, чтобы каждый имел свое предназначение (*юн*), а не затем, чтобы получать его от Конфуция»²².

В этих словах из «Книги для сожжения» важны два взаимосвязанных положения: акцент на индивидуальном предназначении человека и соответственно индивидуальном поиске своего Пути, что, по мнению Ли Чжи, исключает участие или помощь со стороны учителя, если даже учитель — сам Конфуций. Таким образом, отказ Ли Чжи от роли учителя можно объяснить позицией крайнего индивидуализма, который он считал главным путем становления и совершенствования личности. В этом же ключе следует воспринимать такое его высказывание:

«То, к чему стремится (желает — *юй*) его [человека] сердце, обязательно может быть услышано в словах людей... То, что люди считают правдой или ложью, обязательно может быть услышано в словах людей... То, что люди считают правдой или ложью, обязательно служит образцом для него»²³. Тем не менее Ли Чжи не противостоял своим единомышленникам. Не опасаясь быть противоречивым, он признавал своим учителем Ло Жифана, дорожил мнением Хэ Синьиня и других идеологов Тайчжоуской школы.

Таким образом, Ли Чжи говорит о поэтапном становлении личности — от реализации человеком «естественного *ли*», движущей силы жизненной активности, до формирования его как героя, каковым и стал сам Ли Чжи. Ли Чжи погибает, но не отступает от того, что составляет ядро его личности. Таких, как Ли Чжи, были единицы, но в них выражался дух времени. Весьма важно подчеркнуть, что представители Тайчжоуской школы и Ли Чжи, определив свое отношение к действенной жизненной позиции человека, подняли проблему гармонического состояния личности, в которой сбалансировано понимание жизни, состояние собственного Я и действие.

Разделяя прагматические интересы своего современника, тайчжоуские идеологи стремились осмыслить и пути его духовного совершенствования. Их более не устраивали идеалы сунского неоконфуцианства, которые воплощались личностью-интровертом, занятой психофизическим самосовершенствованием во время «сидячей медитации в полном молчании» (*цзин цзо* или *чжу цзин*).

Их привлекала идея Ван Янмина о возможности сочетания методов сидячей медитации и активной деятельности для выявления доброй природы человека. Тан Сяньцзу считает это уже насущно необходимым, предлагая свое толкование понятий «покой» (*цзин*) и «движение» (*дун*). В ряде своих эссе он писал, что достижение «спокойной природы» (*цзин син*) равнозначно достижению «природы Неба» (*Тянь син*)²⁴, желая подчеркнуть, что это «спокойствие», присущее явлениям высшего естественного порядка, он не идентифицирует с «покоем» как методом индивидуального совершенствования, а тем более с идеалом жизненной позиции. Касаясь даосского пути совершенствования посредством «питания *ци*», Тан Сяньцзу приводит известные слова Конфуция о том, что «мудрый находится в движении» (*дун*), человеколюбивый — в покое (*цзин*)». Тан Сяньцзу пони-

мает состояние покоя человека как уединение и погружение в интенсивную работу мысли, которая завершается появлением сочинения, что по своей значимости сопоставимо с высокими горами. Мудрец же, предпочитающий бурное течение вод, активно вторгается в события окружающей жизни. Они будоражат его мысль, способствуя рождению произведения яркого, темпераментного, как бурное течение вод. Движение остается движением, даже если человек непосредственно не захвачен процессом «изменения» (*бянь*), но «наблюдает изменения в природе, человеке, душах умерших, в человеческом мире, в душевных свойствах. Покой — это размышление обо всем этом»²⁵.

Таким образом, с точки зрения Тан Сяньцзу, оба метода «питания *ци*» имеют целью не удаление от жизни и погружение в бездеятельный покой, а вхождение, хотя и по-разному, в самые различные ее аспекты, которые сопряжены с внутренними изменениями.

Воспринимая оба метода «питания *ци*» как активное отношение к жизни, Тан Сяньцзу предпочитает тип личности экстраверта, т.е. позицию мудреца, о чем он говорит в эссе, посвященном Чжу Маочуну. Он разделяет жизненное кредо Чжу, высказанное им в их личной беседе: «Смысл жизни состоит в желании деятельности, поэтому ее (деятельность) не остановить. Постоянно читаю книги [и убеждаюсь], что события, случающиеся среди людей, отменяют [то, что о них написано]... Поэтому те, кто развивает свой пусковой механизм — пружину (*цзи*) путем питания *ци* в процессе жизни, имеют тенденцию к накоплению мудрости»²⁶.

Высокий образец такого мудреца всегда был перед глазами Тан Сяньцзу. Это был его учитель Ло Жуфан, который в начале своего пути избрал для себя буддийский метод самосовершенствования, стремясь освободиться от эго, а следовательно, от всех желаний. Он день за днем, сидя на ступенях храма, практиковал сидячую медитацию. Поставив подле себя зеркало и сосуд с водой, он старался отрешиться от своего Я и уподобить сердце зеркалу и спокойной поверхности воды. Результатом его долгих усилий явились головные боли, а цель оставалась так же далеко, как и вначале. Однажды в храме, на ступенях которого сидел Ло Жуфан, он услышал выступление Янь Дао, сподвижника Ван Гэня, и пошел к нему за советом. Выслушав его, Янь Дао сказал: «Сдерживанием желаний нельзя проникнуться человеколюбием». Будучи последователем Мэн-цзы, Янь Дао полагал,

что, если дать природным качествам естественно развиваться, следуя «четырем основам» (*сы дуань*) — человеколюбию, долгу, надлежащим нормам поведения и мудрости (*жэнь, и, ли, чжи*), то «огонь вспыхнет сам собой», а также «вода хлынет подобно потоку» и человек достигнет вершин самосовершенствования, т.е. «проникнется человеколюбием» (*ти жэнь*). Для Ло Жифана это наставление стало «подобно пробуждению после долгого сна», оно определило его дальнейший путь²⁷.

Очевидно, не без влияния своего учителя Тан Сяньцзу пришел к идее о необходимости человеколюбия для самопознания и совершенствования личности и убедился в несовершенстве метода сидячей медитации. Тан Сяньцзу писал: «[Человек] сидел в молчании при отсутствии желаний и говорил [лишь] о том, что почитается учением. Издревле гексаграммы *цян* и *кун* гасили желание. И вот однажды человеколюбие как дар появилось здесь и бросило взгляд на этого человека. Тот, у кого в этом мире появилось желание, необязательно стал двигаться, а тот, у кого отсутствовало желание, — находится в покое»²⁸. По мысли Тан Сяньцзу, человеколюбие побуждает к появлению желаний, что придает самому желанию глубоко этический смысл. Но Тан Сяньцзу выявляет и неоднозначность механизма желания, в человеке возникает стремление то к покою то к движению.

Обращение тайчжоуских идеологов к учению Мэн-цзы было продолжением линии сунских неоконфуцианцев, которые отмечали тождественность многих положений этого учения нормам буддизма, что служило прекрасной основой для синтеза конфуцианства с последним. Это отвечало духу присущего традиционному Китаю историко-культурного синтеза, проистекающего из диспропорции между общественной деятельностью и индивидуальным совершенствованием²⁹. Для человека, жаждущего деятельности, каковыми были тайчжоуские идеологи, буддийская духовная аскеза, предполагающая бегство не только от общества, но и от самого себя, корректировалась конфуцианским принципом «човеколюбия».

У Мэн-цзы его коррелятом служило понятие «долга»: «Човеколюбие — это сердце человека. Долг есть путь (*лу*) [для реализации человеколюбия]»³⁰. И если человек отказывается идти по своему пути, то он утрачивает доброе сердце, ибо «гуманный и есть человек»³¹. Таким образом, согласно Мэн-цзы, иероглифы-омофоны — *жэнь* (гуманный, человеколюбивый) и *жэнь* (человек) — совпадают по своей сути. «Соединение человеколю-

бия и человека и есть Дао», — говорит далее Мэн-цзы, намечая тем самым цель совершенствования человека, для которого в Дао заключен смысл его поисков. Уже в свои зрелые годы Ло Жуфан трактует в духе Мэн-цзы категории жизни (*шэн*) и человеколюбия (*жэнь*), по существу отождествляя эти понятия³².

Размышляя о смысле жизни, Тан Сяньцзу, очевидно, видел, что идеалы, побуждающие личность к самореализации, занижены, ограничены лишь своим желанием и потребностями человека, даже если он отдает себя служению общественной пользе. Тан Сяньцзу понимал необходимость для каждого возвыситься над самим собой и обрести духовные опоры своего Я. Поэтому он прислушивался и искал близости с теми, кто умел подняться над обыденностью и обратить свои помыслы к возвышенному.

Как бы ни был предан Тан Сяньцзу идеалам своей школы с ее особым отношением к людям деятельным, к тем, кого традиционно называл «занятыми людьми» (*ман жэнь*), он не мог изменить своей духовной близости с теми, кто посвящал свое время «странствиям» (*ю*) и за свою незанятость делом презрительно именовался «праздными людьми» (*сянь жэнь*). В своей родной Линьчуани Тан Сяньцзу наблюдал, как «занятые» — «те, кто гонится за славой при императорском дворе и за выгодой на рынке», отнимают земли у монастырей, на которых так называемые «праздные» проводят жизнь в созерцании гор и вод. Не оставляя ни клочка свободной, «праздной земли», «занятые» лишают «странствующих» возможности «прикоснуться к Дао»³³. Конечно, Тан Сяньцзу не намеревался оспаривать ни один из основных тайчжоуских тезисов об открытости Дао для каждого, а не только для избранных. Защищая слабых от сильных, Тан Сяньцзу не делал различия между так называемыми «занятыми», т.е. теми, кто только «гонялся за славой при императорском дворе», и теми, кто действительно был занят делом, но, возможно, был излишне погружен в мирские заботы о собственной выгоде. К тому же нарушение уклада монастырского землевладения в Линьчуани затронуло даосскую струну в душе Тан Сяньцзу. Зазвучав, струна эта пропела давний и любимый мотив, который отвлек его от проблем сегодняшних и обратил к вопросам вечным, размышлениям о возвышенном идеале и смысле жизни.

Тан Сяньцзу не мог не быть близок человек, который пребывал в свободном общении с природой и которому дано было если

не достичь, то хотя бы прикоснуться к пустотно-целостному бытию. Таких людей называли «праздными» (*цзянь*), поскольку они следовали даосской максиме «живи по велению времени и пребывая в беспредельном промежутке», в котором так называемый «праздный» копил силы и знания для последующих свершений, наполняя себя новым пониманием и свершениями согласно «велению времени». Тан Сяньцзу чувствовал необходимость «праздных» на путях духовных исканий и с наибольшей силой выразил это в своей «самой даосской» пьесе — «Хань-даньский сон».

Пьесу «Хань-даньский сон» часто называют произведением «ухода от мира», полагая, что автор, создавший ее на склоне лет, целиком проникся даосским взглядом на человека и его место в жизни. Драматург вводит в сюжет героя, имеющего вполне земные желания, которые требуют от него действенной жизненной позиции. На вопрос даосского монаха, в чем герой видит смысл жизни, тот отвечает: «Когда великий муж совершит подвиг и добьется славы, когда он на войне — полководец, а в мирное время — государственный деятель, когда он смог выставить богатое угощение, когда он сам выбирал мелодию и затем слушал ее, когда он добился того, чтобы близкие родственники процветали и дом их владел плодородной землей, — вот тогда можно поговорить и о смысле жизни»³⁴. Мечта молодого человека о почестях и славе, о полном достатке в доме составляет главный смысл его жизни. Лишь испытав горечь жизненных неудач и тщетность собственных усилий, герой вынужден выбрать даосский путь, сулящий ему умиротворение и покой.

Что может быть странного и предосудительного с современной точки зрения в том, что автор в период собственных жизненных неудач и разочарований выводит героя, обретающего при таких же обстоятельствах опору в привычном, традиционном образе мысли и традиционном же поступке? И свидетельствует это скорее не о противоречивости сознания и мировосприятия Тан Сяньцзу, на что обычно указывают современные китайские исследователи, а о привычном для Китая культурно-мировоззренческом синтезе, который питал не одно поколение его мыслящей интеллигенции и который во времена жизни драматурга для многих служил концептом их устремлений.

Становление человеческой личности и роль индивидуального начала в этом процессе послужили причиной возросшего интереса к проблеме жизни и смерти как факторам бытия человека.

Эта тема стала одной из самых главных для Тан Сяньцзу, который постоянно возвращается к ней в своих философских эссе. В небольшом эссе «Речи о прояснении *фу*» («Мин фу шо») он комментирует один из пассажей «Книги перемен», касающийся гексаграммы *фу* ('возвращение', 'повторение снова и снова', 'постоянное возобновление')³⁵. В контексте «Книги перемен» она сопряжена с идеей постоянного и непрерывного возобновления процессов созидания, что получило свою дальнейшую интерпретацию в ханьское время³⁶. У Тан Сяньцзу эта идея перекликается с категорией *шэн шэн*. Цитируя отрывок из «Книги перемен» — «Вечное возобновление жизни называется переменами», — он сопровождает эти слова рассуждением: «Если не родился, то и не изменяется»³⁷, усиливая, таким образом, мысль своего наставника Ло Жифана, делавшего акцент на факте самой жизни³⁸. Снимая раннедаосское нивелирование жизни и смерти, Тан Сяньцзу выводит на первый план подсказанную ранним даосизмом концепцию жизни, которая очерчивает параметры бытия человека. Сами эти параметры имеют у Тан Сяньцзу тройное измерение: ограничение точками рождения и смерти линейного течения жизни, а также чувства (*цин*) человека, дающие и глубину, и интенсивное наполнение жизненно-го пространства (об этом речь пойдет несколько позже).

В своем эссе, посвященном даосскому сочинению «Инь-фу цзин», Тан Сяньцзу констатирует наличие даосской концепции рождения и жизни как естественного процесса движения и метаморфозы *ци*, подчеркивая тем самым целостный характер бытия. Для раннего даосизма жизнь и смерть самодостаточны и равнозначны. Искусство жить по-даосски значило уметь «превзойти жизнь», отречься от нее, умереть. Это представление поддерживалось мифологизацией времени как «протекающей вечности» мифологизацией, еще не утраченной ранним даосизмом.

Во времена Тан Сяньцзу появление новых факторов, формировавших новую личность, и новые представления о характере этой личности, следствием чего явилось возрастание роли индивидуального начала, сместили акцент в сторону профанного времени. Обыденное сознание обычного человека, очевидно, всегда отказывалось от нивелирования жизни и смерти. Для него было ясно, что жизнь — это благо, а смерть — это зло. Суждение этого человека и выразил Тан Сяньцзу: «Рождение есть доброе (*энь*)». Однако с «рождения появляется [тенденция]

к уничтожению... Уничтожение есть зло. А зло есть вред (преступление)»³⁹. Поэтому жить по Тан Сяньцзу означало реализовать саму жизнь, находясь в ней и стараясь как можно дальше продлить ее границы.

Касаясь этих проблем, Ли Чжи отмечал, что «люди боятся умереть, поэтому боятся смерти. Почтенные старики знают, что люди стремятся к жизни, поэтому делают упор на ее продлении (*чжан шэн*)»⁴⁰. В этих словах еще не звучит осознание краткости жизни и невозможности успеть выразить себя. Это, очевидно, понимали единицы, «великие люди», «герои», каким был сам Ли Чжи. Но в этих словах присутствовало восприятие жизни как блага, ибо уже были высказаны слова о смерти как последнем и окончательном рубеже индивидуального бытия человека. «То, что родилось, обязательно умрет, — читаем у Ли Чжи. — То, что умерло, не может родиться вновь. Так же как то, что прошло, не может вернуться опять. Человек не может не желать жизни. Однако в конечном итоге он не может сделать ее вечной (*цзю*)»⁴¹. «Человек не может не испытывать боли от ухода. Однако в конце концов он не может сделать жизнь вечной (*цзю шэн*)»⁴². В этих словах о восприятии жизни и смерти, о необратимости событий, связанных с течением времени, звучит если не трагическая, то глубоко драматическая нота, присущая человеку во все времена с тех пор, как он стал осознавать самого себя. В поэтической лирике печаль о быстротекущей жизни пронизывает строки многих китайских поэтов прошлого. Здесь же в пору индивидуализации психологии человека XVI–XVII вв. она звучит гораздо отчетливее. В частности, в творчестве Ли Чжи появляются существенно новые акценты в идее буддийского нивелирования жизни и смерти.

В небольшом процитированном нами выше эссе «Страдание ухода» Ли Чжи касается буддийского взгляда на возможность «ухода» без страдания в том случае, если человек перестает желать самой жизни (*юй шэн*). Но завершающие слова Ли Чжи: «Коль скоро есть жизнь, то есть и страдание. Уйти без страдания — значит быть готовым жить, страдая»⁴³ — переносят доминанту в сферу жизни, благодаря чему «уход» лишь обостряет восприятие самой жизни. Но конечно, и Ли Чжи, и его единомышленники воспринимали буддизм не только как отправную точку в своих критических рассуждениях. Буддизм закладывал духовный фундамент их личности, прокладывая русло для философских размышлений о жизни и смерти. Именно буддийское

восприятие мира людей как быстротечной сансары навело Ли Чжи на мысль о сопоставлении этого мира с театральным зрелищем. «Этот мир есть театральные подмостки, — писал он. — И тогда, когда на них разыгрывается театральная пьеса, словно бы достигая изображения хорошего и дурного, всё равно всё рассеивается»⁴⁴. Говоря о человеке как о госте, приходящем в этот мир, чтобы затем вернуться в свою истинную обитель, Ли Чжи не мог не сказать, что «рождение и смерть — это [явления] одного порядка (*шэн сы и ли*)»⁴⁵. Буддизм налагал отпечаток и на сугубо личное переживание событий. Когда до монастыря, где жил Ли Чжи, дошло известие о смерти его жены, он принял это смиренно, выразив надежду на то, что жена при жизни не пренебрегала посещением буддийского храма, который дает силы для обретения «чистой земли» буддийского рая.

В этом же ключе рассуждал и Тан Сяньцзу. Создавая пьесу «Ханьданьский сон», — наиболее даосское из всех своих произведений, он не вступал в спор со своим героем, утверждавшим, что «жизнь человека подобна сну» и что следует освободиться от пут рождения и смерти, как и от сопутствующих им «помраченных чувств», чтобы войти в «чертоги даосских отшельников», и что «смерть во сне дает возможность проснуться, настоящая смерть — возможность достичь [истинной обители]». Погружаясь в глубины буддийской философии, сам Тан Сяньцзу говорил о жизни и смерти как о фазах постоянного движения и «возвращения». Понятия добра и зла служили «одними воротами» рождения и смерти, приобретая у Тан Сяньцзу на уровне философского обобщения характер относительный. Но «возвращение» у драматурга обретало иной смысл, нежели у Ли Чжи. Последний имел в виду выход за пределы земного бытия. Тан Сяньцзу вновь и вновь «возвращал» человека к моментам рождения и смерти, рассматривая их как перманентный процесс бытия человечества, в котором звучала мажорная тональность вечной «мудрости Неба и Земли»⁴⁶.

«Возвращение» для Тан Сяньцзу — это стремление человека вновь и вновь прозревать сердце Неба и Земли («сердце» в данном построении тождественно «природе» — *син* Неба и Земли, проявляя себя в «человеколюбии» — *жэнь*)⁴⁷. Таким образом, в философских эссе Тан Сяньцзу вопросы онтологии почти не играют самостоятельной роли. Они важны для понимания человека, законов его бытия, поэтому можно говорить об этизированной онтологии или онтологической этике у Тан Сяньцзу⁴⁸.

В этом отношении интересна категория *шэн цзи*, которая встречается на страницах его сочинений. Трактую ее, Тан Сяньцзу не расходился со своим учителем Ло Жуфаном, придававшим ей большое значение в своей концепции жизни. В духе идей раннего даосизма он полагал, что человек обязан своим рождением некоей «скрытой жизнеспособности, жизненному импульсу» (*шэн цзи*), вовлекающему его в общий процесс созидания.

К понятию *цзи* (механизм, пружина, скрытый, тайный) Тан Сяньцзу обращается неоднократно, трактуя его как некий импульс естества, имманентный природе. «Все метаморфозы Неба и Земли заключены в таинственном механизме *ци* (*ци цзи*)», — утверждал он, ссылаясь на Чжуан-цзы, у которого, по словам Тан Сяньцзу, «все вещи исходят из *цзи* и все вещи входят в него»⁴⁹ и таким образом служат истоком жизни. Тан Сяньцзу интерпретирует также и понятие Тянь *цзи* (тайный механизм Неба, пружина Неба), играющее весьма существенную роль в построениях Чжуан-цзы. Для минского мыслителя Тянь *цзи* связано с природой (*син*) Неба и дает импульс всем ее проявлениям⁵⁰. Он оставляет в стороне двойственность, скрытую в самой семантике иероглифа *цзи*: привнесенность механического, рукотворного начала (механизм, пружина), очевидно, для него явление иного порядка. Тан Сяньцзу важно выявить универсальный характер *цзи*, особенно в том, что связано с жизнью. Он вводит понятие *шэн цзи* — «скрытый импульс жизни», который, по его мнению, присущ природе человека и проявляет себя в человеколюбии (*жэнь*)⁵¹. Как целостный микрокосм, человек движим изнутри своим «жизненным импульсом», сокрытым в его сердце. В сердце, по мнению Тан Сяньцзу, содержится все, что сопряжено с жизнью и смертью индивидуума. Сердце дает импульс внешнему органу — глазу, который свидетельствует о силе жизненной энергии или приближении к смерти⁵².

В идее жизни как высшего блага для Тан Сяньцзу важна прежде всего жизнь человека, а в жизни человека — сам человек, которому подчинена жизнь Поднебесной: «Жизнь Поднебесной подчинена мне». Поэтому и «Учение великого человека начинается с познания жизни... Знать жизнь — это знать ценность самого себя, а знать жизнь Поднебесной — значит дорожить ею вдвойне»⁵³. Признание самоценности человека и ценности его жизни сопрягается у Тан Сяньцзу с законом ее постоянного возобновления (*шэн шэн*). Подобный подход находит, по его мне-

нию, точки соприкосновения с конфуцианством. «Великая добродетель Неба и Земли называется жизнью», — сказано у Конфуция, на которого он ссылается. Эта проблема захватила Тан Сяньцзу настолько, что в 1591–1592 гг. он принимает активное участие в создании «Академии искусства почтения к жизни» (Гуй шэн шу юань) с целью распространения своей философии среди друзей-единомышленников. Китайские исследователи, в частности Хоу Вайлу, указывают на большое влияние, которое оказал один из ярких конфуцианских мыслителей Лю Цзунъюань (773–819) на Тан Сяньцзу в период его работы над концепцией *гуй шэн*. Особенно важна мысль Лю Цзунъюаня о «значении жизни человека» и об устранении зла, препятствующего ее реализации⁵⁴. Тан Сяньцзу пишет свое сочинение «Учение “Академии искусства почтения к жизни”» («Гуй шэн шу юань шо»), в котором фактически ведется полемика с даосским неприятием слишком большой привязанности человека к жизни⁵⁵.

Осознание ценности самого себя (*цзы гуй*) начинается у Тан Сяньцзу с постижения своей природы (*чжи син*), а это — первый этап «питания *ци*» (*ян ци*), которое у даосов завершало путь к блаженству «вечной жизни» (*чан шэн*)⁵⁶. Однако сам Тан Сяньцзу не имел в виду этой конечной цели. Главным для него было выражение человеком собственного Я, своей природы. «Питание *ци*», связанное с действием *цзи* (скрытого импульса, механизма), по его убеждениям, способствует выявлению ментальных особенностей человека. Познав свою природу, человек способен «утвердить великий корень» (термин трактата «Чжун юн»), т.е. понять самую суть, и постичь искусство «прядения нити» (термин «Книги перемен»), которым владеет *цзюньцзы* (в контексте «Чжун юн» — держать бразды правления в своих руках). Тан Сяньцзу формулирует эту мысль в духе Конфуция (которого он цитирует: «Зная человека, нельзя не знать Неба»), таким образом призывая овладеть секретом проникновения в общие закономерности, имманентные Небу и человеку⁵⁷. Понимая эти закономерности, «человеколюбивый и почтительный человек служит Небу как самому себе и служит себе как Небу». У тех же, кто не понимает «ценности отдельной жизни и жизни Поднебесной, человеколюбивое и почтительное сердце истощает себя и умирает»⁵⁸.

Сомнительно, чтобы Тан Сяньцзу вообще питал иллюзию о возможности достижения индивидуального бессмертия. Скорее всего, в контексте его философии жизни даосская концеп-

ция бессмертия может быть истолкована как принцип вечного движения, возобновления жизни (*шэн шэн*), дарующего вечную жизнь не человеку, но роду людскому. Тан Сяньцзу не раз говорит о двух главных рубежах — рождении и смерти. Однако смерть ни разу не притягивает его внимания как сфера самовыражения для человека, хотя мотив жизни-сна и смерти-пробуждения Чжуан-цзы положен драматургом в основу его знаменитой «Пионовой беседки», созданной в «даосский» период его философских пристрастий.

Таким образом, тайчжоусцы акцентировали свое внимание на пределах человеческого бытия, измеряемых жизнью. Их идеалом становился человек, осознающий значение своей индивидуальности, активный, реализующий себя в практической деятельности, знающий абсолютную ценность жизни, а следовательно, воспринимающий смерть лишь со знаком минус. И тем не менее вопрос о том, что ждет человека за чертой его жизни, не превращался в предмет праздного интереса. Он привлекал к себе пристальное внимание и представителей Тайчжоуской школы, которые искали ответ на него в традиционных учениях, что в целом придавало их идеям о жизни и смерти традиционный характер.

Особый интерес представляет концепция чувства — наиболее оригинальная часть философии жизни Тан Сяньцзу. К понятию «чувство» Тан Сяньцзу возвращается неоднократно, развивая и уточняя его содержание и характер. Он определяет чувство как эмоции, возникающие у человека в соприкосновении с явлениями окружающего мира (*у цзи*)⁵⁹. Таким образом, чувство, рождаясь в общении человека с внешним миром, движется энергией субъективных и внесубъективных потоков бытия. Это освобождает стихию чувства от анархии и непредсказуемости, подчиняя его в значительной мере объективному ходу вещей.

Тан Сяньцзу не ограничивает чувство пределом эмоциональных реакций человека, — радости (*хуань*), гнева (*ну*), печали (*чоу*), — а расширяет его до возможностей человеческого восприятия, осмысления того, что поступает из внешнего мира. Поэтому Тан Сяньцзу включает в понятие «чувство» размышление (*сы*)⁶⁰. «Шо-вэнь» дает начертание иероглифа *сы* 思 (恩). Издревле в основании родничка в слове «размышлять» (*сы*) лежит трилистник «сердце». «Собрание рифм» («Юнь-хуэй», полное название «Гу цзинь юнь хуэй» — «Собрание рифм от древности до наших дней») периода Юань поясняет, что сердце и родничок

связаны между собой неразрывной нитью. Сверху родничок, словно антенной, подключен к внешнему миру. Таково представление древних о процессе мышления, в котором именно сердце служит резервуаром потоков, текущих к человеку вне зависимости от него самого. Именно сердце трансформирует и передает их человеку, побуждая его к рефлексии на близлежащий и далекий окружающий мир. Это представление заложило традиционное понимание чувства, которым и оперирует Тан Сяньцзу. Он и говорит о процессе размышления словами «чувствовать, ощущать (*гань*)»⁶¹.

Биокосмистский принцип возникновения и проявления чувства повлиял на представление о его естественной природе. Тан Сяньцзу нет необходимости доказывать это, он лишь констатирует, что «чувство — это то, чем человек наделен от рождения»⁶², или что «чувство возникает неизвестно откуда»⁶³. Естественное выражение и проявление чувства лежат, по мнению Тан Сяньцзу, даже за пределами индивидуального волеизъявления, ибо «оно не может само прекратиться» (*бу нэн цзы сю*). Если же оно уходит, то и случается «исчерпание» (*цзинь*) чувства, которое равнозначно смерти⁶⁴ (об этом см. далее).

Естественная природа чувства предполагает его универсальность, на что также обращает внимание Тан Сяньцзу: «Мир (*ши* [1]) всегда есть чувство»⁶⁵, поэтому оно присуще не только человеку, но и «десяти тысячам явлений»⁶⁶. Всепроникающее чувство становится главным импульсом жизни и смерти, его влияние таково, что «родившийся может умереть, а умерший — родиться. Тот, кто не испытал чувства, родившись, не может умереть, а умерев, не сможет родиться вновь»⁶⁷. Чувство определяет не только процесс жизни, индивидуальные рефлексии, но и межличностные отношения, оно служит основой для социального и государственного регулирования морально-этических основ общества. «Разве не радость — прибегнуть к резервуару (*досл.*: великой дыре) человеческого чувства, чтобы достичь моральных норм, о которых говорится в великих учениях!»⁶⁸ — восклицает Тан Сяньцзу, ассоциируя чувство с аллегорией Великой пустоты в раннем даосизме. Говоря о достижении социального идеала, каким он его себе представлял, Тан Сяньцзу мечтал вместо «Поднебесной, где существует закон (*фа*)» увидеть «Поднебесную, где существует чувство»⁶⁹. Представление о возможности усовершенствовать общество через естественное проявление чувства уходит корнями в древнедаосскую идею о всеобщем равенстве вещей в естест-

венности. Эта идея нашла своих интерпретаторов в лице идеологов Тайчжоуской школы. Ее разделял и Ли Чжи.

Всевластие чувства над жизнью и смертью для Тан Сяньцзу — не литературная гипербола, а важный элемент его философских раздумий. Отправным пунктом его размышлений служили рассуждения сунских неоконфуцианцев о соотношении природы человека (*син*) и чувства. В дуальной структуре человека, о которой говорили сунские философы, Тан Сяньцзу именно чувство делает центральным и главным. Он определяет чувство и его выражение через эмоцию словом *юээй* («тонкий, сокровенный, глубокий, божественный») ⁷⁰. Иными словами, чувство оказывается в ареале высоких нравственных понятий. Поэтому достижение человеком «глубокого чувства (*шэнь цин*)» помогает ему обрести Дао-сердце, т.е. достичь наивысшего уровня в своем духовном развитии ⁷¹. Таким образом, у Тан Сяньцзу ориентиром на пути каждого к обретению Дао-сердца служат не единственно допустимые, с точки зрения чжусианцев, «небесный принцип» и работа над преодолением своих чувств и желаний (*юй*), чтобы выявить его природу ⁷², а ориентиром выступает чувство человека, достигшего глубины эмоционального переживания. Возвышая чувство до значения свойства природы человека, Тан Сяньцзу приближается к идее «единой природы» Ван Янмина, включавшего в нее и чувства и полагавшего, что, становясь нарочитыми, они легко переходят в «эгоистические страсти», затемняя природу и препятствуя достижению интуитивного знания ⁷³. Поэтому важным для достижения интуитивного знания Ван Янмин считал необходимость «рассеять затмение», т.е. чрезмерные чувства. Тан Сяньцзу решил эту проблему в пользу чувства, пусть и чрезмерного, воспринимая его как естественное выражение человеком собственного Я.

Вместе с тем Тан Сяньцзу признает, что по этической шкале ценностей «природа» человека (*син*) располагается над «чувством», ибо «природа не добра и не зла, а чувствам присуще это» ⁷⁴. И даже отмечая этическую неполноценность чувства, Тан Сяньцзу тем не менее оставляет за ним определяющую роль в жизни каждого. Более того, делая чувство центральной проблемой своих духовных исканий и ориентиром самосовершенствования, Тан Сяньцзу признает право человека быть таким, каков он есть, принимая несовершенство жизни и самого себя. Это отличало драматурга не только от взглядов сунских неоконфуцианцев, но и от убеждений его ближайшего друга — известного

представителя чаньского духовенства Да Гуаня. Последний соглашался с буддийской интерпретацией чувства как помрачения сознания, приближающего человека к смерти⁷⁵.

Тан Сяньцзу выразил свое кредо весьма определенно: «Учитель говорил (имея в виду Ло Жифана. — С. С.) о природе [человека], я же говорю о чувстве»⁷⁶. И даже тогда, когда Тан Сяньцзу создает наиболее чаньское из всех своих драматургических произведений — пьесу «Сон о Нанькэ», в которой он не мог не высказать суждение о «чрезмерности чувства (*тай цин*)» как о страсти, ведущем к безрассудству (ибо суждение это вложено в уста чаньского наставника), — он не старается придать этим словам назидательность и проповедническую страстность. Более того, драматург уравнивает буддийскую сентенцию мыслью об имманентном миру чувстве. И эта мысль рефреном проходит через всю пьесу.

Тан Сяньцзу касается также вопросов соотношения чувства и высшего принципа *ли*, который служил главным объектом философских спекуляций, начиная с сунского неоконфуцианства. Его представители ставили «чувство» и «принцип» на противоположные полюсы, утверждая, что принцип как «абсолютно доброе» начало должен сдерживать, регулировать чувства. Отторгая страсти (*юй*), Тан Сяньцзу гармонизирует чувства и приводит их в соответствие с Небесным принципом (*Тянь ли*). Утверждая, что «чувства не коренятся в *ли*», сунские философы настаивали на необходимости в процессе самосовершенствования «окончательного исчерпания человеческих страстей и возрождения Небесного принципа». Многие из современников Тан Сяньцзу продолжали стоять на этих же позициях.

Тан Сяньцзу вступил в дискуссию в форме переписки с Да Гуанем, человеком глубоких знаний, мнением которого он весьма дорожил⁷⁷. Размышляя о «чувстве» и «принципе», Да Гуань отдавал предпочтение последнему именно за то, что он выводит человека за пределы его чувственной жизни. По его словам, внутреннее состояние человека, следующего *ли*, «подобно лунному пейзажу, в котором нет деревьев, чтобы отбрасывать тень и вносить малейшее волнение [шелестом листвы]»⁷⁸. Это состояние достигается «исчерпанием чувств» (*цин цзинь*). Тан Сяньцзу — глубокий знаток буддийского учения, не разделяет мысли своего друга. Для него разговор о соотношении чувства и принципа — это не проблема перехода от низшего к высшему состоянию в постижении мира, а проблема жизни и смерти для обычного человека.

«Исчерпание чувства» для Тан Сяньцзу равносильно смерти, тогда как для Да Гуаня «жизнь — это отсутствие свободного пространства, а смерть — избыточность волнения (какого-либо действия)»⁷⁹. Характерно, что слово «волнение, активность» дважды выражено у Да Гуаня иероглифом *бо* (зыбь, рябь, волна; беглый взор, мимолетный взгляд; вокруг, около), т.е. понятием, включенным в «Словарь буддийских терминов» как выражение мимолетности чувств, поверхностного восприятия события, явления, которые препятствуют проникновению в их суть.

Иного мнения и не следовало ожидать от прозелита буддизма, получившего свое первое прозвище «Достигший Созерцания» (Да Гуань). Оно, как известно, может относиться и к даосу, который превзошел чувственное восприятие явлений жизни и достиг способности отличать кажущееся от действительного; выход за пределы чувствования включает в себя и чаньскую медитацию, помогающую погружению в глубину явления и ментального вхождения в суть вещей. Овладение чаньской эзотерикой добавило Да Гуаню еще одно прозвище — «Истинно Могущий» (Чжэнь Кэ) и еще одно — «Пурпурный Кипарис» (Цзы Бо) — благородное дерево цвета, который участвует в описании позы Будды, означающей его равно бесстрастное отношение и к удовольствиям и к боли.

Да Гуань без тени колебания утверждал: «Тот, кто следует чувству, непременно лишен принципа; тот, кто следует принципу, непременно лишен чувства»⁸⁰. Позже Тан Сяньцзу не только выразил сомнение в правомерности такого противопоставления, но и высказал собственную точку зрения. Универсальность категорий «чувства» и «принципа» позволила Тан Сяньцзу рассмотреть их взаимодействие и как факторов индивидуального бытия человека и как закономерностей природного, социального и исторического процессов. Он писал: «В различные времена теперь и прежде действуют три [составных элемента процесса] — принцип (*ли*), сила сложившихся обстоятельств (*ши* [1]), чувство (*цин*). Их действие присутствует в том, что несет счастье, и в том, что несет бедствие Поднебесной. Они решают, быть или исчезнуть десяти тысячам явлений... И если в каком-либо событии (деле) достигнут принцип, а сила сложившихся обстоятельств идет с ним вразрез или же сила сложившихся обстоятельств соответствует принципу, а чувство противоречит ему, то это не значит, что при наличии чувства принцип потерян...»⁸¹.

Тан Сяньцзу атрибутирует *ли*, *ши*, *цин* следующим образом: «То, что касается правды и лжи, есть принцип; то, что касается легкого и тяжелого, есть сила сложившихся обстоятельств; то, что касается любви и отвращения, есть чувство»⁸². Промежуточным динамичным звеном между принципом и чувством выступает сила сложившихся обстоятельств. В своем словарном определении это сочетание восходит на онтологический уровень как некая сила, движимая естественным, природным импульсом (отсюда значение иероглифа — «силы природы»). Накапливая себя в ходе любого процесса (естественного, социального, исторического), она выступает как сила обстоятельств, тенденция его развития, придавая ему ту или иную форму (отсюда значение *ши* — «форма, вид, состояние») ⁸³. С одной стороны, «чувство» сохраняет основополагающее значение индивидуальности и индивидуальной роли человека в общественном развитии. С другой стороны, будучи реакцией человека на явления внешнего мира, чувство у Тан Сяньцзу играет роль адекватной случайности, благодаря которой пластично реализует себя необходимость. Это привлекло внимание Ли Чжи, у которого встречается замечание, что «изначальное чувство трактует о силе сложившихся обстоятельств»⁸⁴. Таким образом, в трактовке категории *ши* соприкоснулись самоощущения человека традиционного общества и человека иного, современного миропонимания. Другими словами, ощущение человеком своей неразрывной связи с космическими ритмами встретилось с его самоощущением внутри истории.

Рассматривая чувство как центральную проблему своей концепции жизни, Тан Сяньцзу выделяет тот ее аспект, который ему кажется главным и определяющим для самого человека. Таким он считает любовное чувство, вытекающее из самых глубин человеческого естества. Героиня его пьесы «Пионовая беседка» объясняет вспыхнувшую любовь к юноше полным и безусловным приятием естественности (*тяньжань*), заложенной в природе человека. «Истинно любящими» драматург называет лишь тех, кто, подобно Ду Мэйнян, способен скорее погибнуть, чем жить без любви. От настоящей любви «живой может умереть, а мертвый — вернуться к жизни. Если же живой не может от любви умереть, а мертвый — воскреснуть, то все это еще недостойно называться любовью»⁸⁵. Описание любовного чувства героини, грезившей о прекрасном юноше и испытывавшей при встрече с ним радость «тучки и дождя», было смелым вызовом конфуцианским нормам приличия и требованиям блюсти женское достоинство.

тературным трудом — занятием, исполненным глубокого общественного звучания. Тем более что Тан Сяньцзу не менее, чем простой человек его времени, должен был вчувствоваться в судьбу и события вокруг своих героев, прежде чем его кисть прикоснется к листу бумаги. Остроту переживаниям драматурга придает и осознание им краткости времени, отпущенного для жизни, для творчества и для любви.

В период работы над пьесой в одном из писем он пишет о своем намерении как можно больше времени отдавать чтению «Книги для сожжения» Ли Чжи, которая, очевидно, отвечала антиконфуцианскому настрою драматурга.

Любовное чувство, будучи выражением в человеке его естественной природы, участвует в процессе пробуждения в нем индивидуального начала. По существу, выбор как осознание своего нравственного долга и есть необходимый шаг к самоутверждению и становлению личности, этап ее совершенствования. Эмоциональным началом Тан Сяньцзу наделяет не только героев, созданных его художественным воображением, но и реального человека — прототип сценического героя, людей вообще. Понимание личности в Китае как целостности духовного и телесного начал подразумевало закономерность перехода человека из сферы чувственной, естественной жизни в сферу менталитета и осознание необходимости достижения гармонии человека и окружающего общества.

Понимание личности не только в ее микро-, но и макроцелостности как части большого единого тела Вселенной создает амбивалентность философских понятий, приближая «высокую» философию к человеку, его практическим целям, что, в частности, заложено в даосской практике «двойного совершенствования». То же можно сказать и о философии жизни Тан Сяньцзу, истолкованной им в категориях *гуй шэн* и *шэн шэн*. Уже в сунском неоконфуцианстве у Чжан Цзая (1020–1070) первая из этих категорий раскрыта не только в отвлеченном, но и почти в конкретном физиологическом смысле как способность двух начал — *инь* и *ян* — к «сгибанию и выпрямлению»⁸⁸. И естественно, человек, осознающий самоценность своего Я, стремится к продлению своей жизни во времени, чему и служила даосская практика самосовершенствования, особенно в сексуальной сфере. В этом смысле ей соответствует и понятие *шэн шэн*: не случайно в более поздний период появился новый термин *шэншэн-чжун* — фаллицизм. Драматургические произведения Тан

Сяньцзу, особенно «Пионовая беседа», написанная в пору разработки им философии жизни, послужили «практическим» выходом его философских идей.

Таким образом, в философии жизни Тан Сяньцзу условно можно выделить два уровня — философский, ориентированный на мыслящую элиту общества, и практический, массовый, адресованный широкой зрительской аудитории.

«Пионовая беседа» Тан Сяньцзу явилась наиболее ярким, но не уникальным событием в театральной драматургии того периода. Любовный цикл XVII в. завершает пьеса еще одного выдающегося драматурга, представителя Линьчуаньской школы, Хун Шэна (1645–1704) «Дворец вечной жизни» («Чан шэн дзянь»), Хун Шэн близок Тан Сяньцзу в понимании им чувства, которое он ценит так высоко, что считает труднодостижимым даже для «истинного сердца». Приведем монолог, которым драматург открывает свою пьесу: «Если чувство искренне, оно не рассеивается и в конце концов соединяется с принципом (*ли*). Какая бы печаль ни звучала в двух сердцах на десять тысяч *ли* кругом — на Юге или на Севере, речь всегда идет о жизни и смерти. Растрогать бронзу и камень, обратиться к Небу и Земле, славить ясный день, удостоиться внимания истории, видеть преданность министров и почтительность сыновей — все это можно достичь благодаря чувству». Таким образом, принадлежность Хун Шэна к литературной школе Тан Сяньцзу была прежде всего основана на единстве их взглядов на чувство, которое они осознают не только как естественную потребность, но и как философию жизни.

Уже в самом названии пьесы обозначена концептуальная ориентация автора. Идея вечной жизни (*чан шэн*) раскрыта у Лао-цзы в понятии вечности Неба и Земли: «Небо [постоянно] вечно, Земля [непреходяща], долговечна (*тянь чан ди цзю*)»⁸⁹. Вечность Неба передана иероглифом *чан*, сочетающим пространственный признак (длинный, далекий) и временной (длительный), что придает ему значение «постоянство» и в определенном контексте оттенок этического свойства *шань* (добродетельный, прекрасный). Вечность Земли передана иероглифом *цзю*, который в отличие от *чан* содержит единственный признак — длительность, долговечность. Таким образом, вечная жизнь приобретает «небесный» статус понятия «вечность», в котором выражен абсолютный уровень единения времени и пространства. К тому же символом Неба считается круг, не имеющий во времени и протяженности ни конца ни начала.

Драма Хун Шэна представляет собой, по существу, диалог небожителей и земного существования человека, небесной жизни легендарных Ткачихи и Пастуха во Дворце вечной жизни и земной жизни наложницы Ян Гуйфэй (даосское прозвище — Тайчжэнь) и танского императора в покоях императорского дворца. Знаком небесной жизни служат постоянство и вечность, знаком земной — преходящее чувство. Однако в диалоге этих двух пар чаша весов склоняется в пользу земной любви:

Пусть бессмертные вечно живут,
пусть годы их не страшат.
Но разве сравнится их судьба
с нашей, полной усад?
За нашу жизнь любовных утех
мы познаем больше стократ.
Ведь прекрасно, что наши встречи
никаких не знают преград.
Умножают нашу любовь
каждая встреча и взгляд...
Спросите Ткачиху и Пастуха,
что с неба на нас глядят,
Не завидуют ли они
тем, кто вместе все дни подряд?⁹⁰

Возможность вечной жизни для героев Хун Шэна — лишь тоска по вечному чувству любви:

Если знать бы,
что в свой черед
Любовь никогда не умрет,
Она облегчила бы мне страданья,
когда смерти наступит срок.
Если бы не скудела любовь,
словно глубокий поток,
То с радостью умер бы каждый,
зная, что он не одинок⁹¹.

У Хун Шэна чувство наполняет смыслом земное бытие и, обозначая рубеж жизни и смерти, склоняет чашу весов к земной, увы, недолговечной, но полной «любовных утех» жизни. Восприятие личности, самовыражающейся и проявляющей себя

в чувственности и чувстве, происходит на уровне открытия самоценности индивидуума, влияние же социума на формирование личности и зачастую трагическая зависимость ее от окружающего мира раскрывается на примере судеб отдельных людей.

И у Тан Сяньцзу, и несколько позже у Кун Шаньжэня (1648–1718) в драме «Веер с цветами персика» отчетливо зазвучала тема если не трагического, то драматического разлада личности и судьбы человека с окружающим миром. В произведении Тан Сяньцзу «Ханьданьский сон» человек, осознавший суетность и бренность мирских устремлений, уходит в монашескую обитель даосов, желая посвятить себя поискам истинного смысла жизни. В драме «Сон о Нанькэ» как альтернатива несовершенству реальной жизни возникает образ идеального общества, где все следует закону естественного становления и развития. При описании этого общества автор почти текстуально использует выдержки из «Даодэцзина». Судя по этим произведениям, Тан Сяньцзу пока не видел реальных путей разрешения разлада, который уже назрел между современным человеком и обществом.

Подобные размышления и поиски, выраженные в литературной форме, оставались в русле традиционных представлений о путях становления личности. Герои обеих пьес идут дорогой, которую определяет философско-религиозная ориентация каждого из драматургических произведений: чаньская — в пьесе «Сон о Нанькэ» и даосская — в «Ханьданьском сне». Вместе с тем герои предстают в процессе накопления ими личного опыта, который обогащает их внутренний мир опытом пережитого и увиденного. Драматург выводит своих героев из сюжетных коллизий совершенно иными людьми. Чуньюй — герой пьесы «Сон о Нанькэ», ленивый и нелюбопытный, глубоко пережив личную драму, крах общественной карьеры, становится внутренне более зрелым, внимательным к окружающему миру. И все же самые «высокие» мотивы, формировавшие личность, звучат в драматургии Тан Сяньцзу, когда речь идет о выражении человеческого естества, пробуждении любовного чувства.

Проблема чувства теремных затворниц не утратила своей остроты и в последующие века уже при маньчжурском владычестве, когда миновало время нового человека, родившегося на волне культурного и экономического подъема. Об этом свидетельствует роман Цао Сюэциня (1715–1763) «Сон в Красном тереме». Мировоззренческие позиции автора романа были столь тесно связаны с жизненной и творческой философией Тан Сянь-

цзу, что казалось, будто цинского литератора и минского драматурга не разделяет целое столетие⁹².

Героиня романа Линь Дайюй, гуляя по саду, услышала мелодии «Пионовой беседки», которые исполняли актеры. Слова и музыка театрального спектакля были восприняты ею иначе, чем неискушенным зрителем, который, по ее мнению, не понимает, в чем «увлекательность» этого произведения. Дайюй весьма точно пользуется термином *цуйвэй* (увлекательность, интерес)⁹³, вокруг которого шли жаркие споры в эпоху Тан Сяньцзу. Из-за него «скрестились» кисти главы Уцзянской школы Шэнь Цзина и линьчуаньца Тан Сяньцзу, который восстал против омертвления литературной формы, пусть и прекрасной, в которой «слова вырезаны, а фразы выгравированы». Ван Цзидэ — один из авторитетных минских теоретиков театра, отмечал, что «линьчуанец придает большое значение увлекательности, доходя до того, что все идет у него наперекор [общепринятому]»⁹⁴. Но за литературным спором стояло главное: различный подход к человеку, его самовыражению в чувстве. Это и предопределило для Тан Сяньцзу выбор не стесненной правилами литературной формы. Он был убежден, что истинность живого, непосредственного чувства делает пьесу увлекательной и притягательной для зрителей. Дайюй словно ведет разговор со своей дальней собеседницей Ду Мэйнян — героиней «Пионовой беседки», для которой жизнь без любви пуста и никчемна. Как и ее предшественница, Дайюй грустит о быстротечности жизни, о пустоте череды дней, сменяющих друг друга. Она повторяет вслед за Ду Мэйнян: «Цветы опадают, окрашивая красным водный поток. Тоска от праздности принимает десять тысяч обличий»⁹⁵.

Автор романа не только говорит о чувстве как смысле жизни своей героини. Он всматривается в ее внутренний мир, отвергая стереотип своего времени, утверждавший, что в «женщине нет талантов, в ней — одни добродетели». Чувство, как показывает автор, не принижает ее нравственных достоинств, но дополняет внутренний мир героини — мыслящей, обнаруживающей начитанность в классике и глубокое понимание лучших произведений театральной драматургии. Судьба Дайюй превращает роман в трагедийное произведение, столь редко встречающееся в китайской литературе, да и на китайской сцене тоже, что было подмечено молодым Ван Говзем⁹⁶.

Во времена Тан Сяньцзу семена философии естественной, чувственной жизни попадали на благодатную почву. Секс ста-

новился фетишем не для отдельных лиц, групп, а для весьма широких слоев населения. Забвение норм и приличий шокировало не только современников — ортодоксальных приверженцев конфуцианских устоев, — но и тех, кто смотрел на происходившее с высоты столетий. Лян Цичао, например, назвал время Поздней Мин периодом «безумного чань-буддизма», когда «на каждой улице было полно мудрецов» и при этом «вино, женщины, богатство и любовная страсть не служили препятствием к просветлению»⁹⁷. Вспышка чувственности, как представляется, — один из признаков ослабления влияния конфуцианства, важного сдерживающего и регулирующего фактора, определявшего моральные устои традиционного общества. Всеобщее «безумие», очевидно, можно объяснить тем, что конфуцианские запреты и регламентации в течение многих веков интимной жизни людей сублимировали эмоциональную возбудимость и чувственность, которые наконец-то вырвались наружу.

Состояние нравственности беспокоило официальные власти и даже привлекло к себе внимание императора. Чжу Ди (1402–1424), заботясь о «женской добродетели», распорядился издать «Наставления для внутренних покоев» («Нэй сюнь») в память о добродетелях жены основателя минской династии Чжу Юаньчжана. По его повелению книгу рассылали в дар не только приближенным ко двору, но и чиновникам, чтобы более широкий круг читателей смог ознакомиться с ее содержанием. По указанию императора в «Историю Мин» было включено 308 биографий целомудренных женщин, которые должны служить примером для остальных. Была вновь дополнена и исправлена известная «История добродетельных женщин» («Ле нью чжуань»), составленная еще в ханьское время и с тех пор выдержавшая несколько изданий. Сам Чжу Ди написал к новому изданию предисловие. Однако, очевидно, в XVI–XVII вв. воздействие подобных морализаторских произведений значительно уступало популярности повестей, романов, драмы и, конечно, театральных зрелищ, которые воспевали свободу чувства. Вместе с тем высокие образцы драматургии любовного жанра включали в репертуар и немало произведений, утративших связь с нравственным началом, заложенным в чувстве. Эти произведения предлагали зрителю пьесы, изобилующие грубой эротикой, полные непристойностей. Театр благодаря специфике яркого, праздничного зрелища высекал искру чувственности мгновенно, встречаясь с ответной эмоциональной волной зрителей.

Спектакль и реальные поступки людей разделяла дистанция ничтожного размера, ибо театр и театральный спектакль жили по законам самой жизни, а жизнь строилась по законам искусства — такова была логика традиционной китайской концепции Всеединства мира: Дао Вселенной, Дао Человека (и мира людей) и Дао искусства едино во всех своих ипостасях.

В XVI–XVII вв., театр, очевидно, был для жизни более важен, чем жизнь для театра. Некто Тао Шимин, современник Тан Сяньцзу, писал: «Большая часть пьес, созданных в последнее время, — о непристойных любовных связях между мужчиной и женщиной, все они без исключения вызывают отвращение. Тем не менее люди часто ставят эти пьесы у себя дома, и отцы, братья, сыновья все вместе смотрят их на женской половине, слушая скабрзные шутки, наблюдая непристойности, которые актеры сопровождают всевозможными фривольными позами без всякого зазрения совести. Это ничем не отличается от того, как в старину заставляли женщин прыгать голыми. И все присутствующие в зале ведут себя хуже диких животных. Как это прискорбно!.. В настоящее время играют непристойные спектакли, и это считается обычным делом. Приходит ли [людям] в голову, что страсть мужчины и женщины подобна грязному жидкому илу, который мешает повседневным делам, наносит вред моральным принципам и *Дао*! Попробуйте представить себе, что происходит в сердце человека, который смотрит в этот момент [спектакль], как ввергаются в разврат чувства и мысли многих людей, не говоря уже о подростках. Если окажутся в забвении моральные устои и долг, то люди так и не поймут, что их [поступки] переходят границы. Стоит им хотя бы немного ослабить над собою контроль, как они окажутся в состоянии диких животных, и [против них] надо будет принять меры предосторожности»⁹⁸.

Другой автор той эпохи Юй Чжи с негодованием сообщал, что стало обычным делом, когда на театральные спектакли тысячами стекаются мужчины, женщины, молодежь, и что особый интерес к подобным зрелищам питают молодые женщины, готовые смотреть их днем и ночью. Актеры играют на сцене столь проникновенно, что в сердцах зрителей вспыхивают плотские чувства. Доходит до того, что «вдовы теряют чувство долга, а девицы — добродетель». В одном из уездов после спектакля, который продолжался несколько дней при огромном стечении народа, на протяжении двух месяцев, 14 вдов, вопреки обычаю, вторично вышли замуж, а через год их примеру последовало

еще немало других. Подобное пренебрежение обычаем приводило к нарушению семейного уклада. Дети в таких семьях проливали слезы, не слушая увещаний. Юй Чжи считает, что посещение спектаклей всё равно, что покупка яда для отравления своих близких, ведь последствия подобных зрелищ плачевны: «...Многие вступают в тайные любовные связи, тайно сватываются и вместе бегут. Некоторые, невзирая на то, знатный он или простолюдин, хозяин или слуга, вместе распутничают; некоторые мужья надолго уезжают из дома и возвращаются, совращают подростков, вводят их в свои покои. Некоторые вдовы заманивают к себе холостяков для “управления” хозяйством»⁹⁹. Встречались сообщения о том, что девицы и молодые люди стремятся в храм, якобы для того, чтобы молиться, действительным же поводом служило желание увидеть театральные спектакли. Среди пьес, которые, по мнению ригористов подлежат запрету и осуждению, упоминается и «Пионовая беседка», снижавшая репутацию «порочного произведения» (наряду с «Западным флигелем» Ван Шифу и романом «Цзинь, Пин, Мэй»).

Нетрудно заметить, что реальный процесс становления личности в Китае того времени был неоднозначным. На чувственность, если она питала чувство любви человека, шлифовала его индивидуальность, давала ему ценностные ориентиры, способствовала духовному совершенствованию, ориентировалась концепция жизни Тан Сяньцзу, считавшего, что в чувстве, отражающем «неравенство вещей»¹⁰⁰, содержится зерно человеческой индивидуальности. Однако человек индивидуального поступка начинал освобождаться от общественного контроля, становился социально опасным, тем более что самоутверждение в чувстве, в любви по собственному выбору становилось явлением массовым. Понятно поэтому, что ортодоксальные защитники конфуцианских устоев увидели в расцвете чувственности признаки гибели государства. Но будучи не в состоянии понять глубинные причины всеобщего поворота к чувственности, они предлагали прямые методы борьбы с падением нравов: не допускать к постановке «развратные» спектакли, запрещать актерам разучивать тексты соответствующих пьес, изгонять бродячие актерские труппы из той или иной местности — т.е. все, что требуется для «пресечения корней», которые вызывают «болезни». Репрессии против актеров были особенно яростными. И это понятно. Актеры, традиционные изгои китайского общества, жизнь которых протекала у всех на виду, к традиционной «ви-

не» перед обществом добавили свою причастность к крамольным идеям. Результаты их усилий были вызывающи: источники минского и цинского времени пестрят примерами, когда юноши и девушки, протестуя против родительского запрета любить по своему выбору, покидали родительский кров и присоединялись к бродячим актерам; когда хозяева богатых домов развлекались и пировали с актерами как с равными. Различные меры, принятые в специальных законодательных актах, направленных против актеров и драматургов, свидетельствовали об огромной роли театра как «возбудителя» непосредственного социально значимого действия.

В то же время очевидно, что гипертрофия столь тонкой и деликатной сферы, как интимная, чувственная жизнь, как и любая массовая мода, наглядно искажала духовный облик времени.

«Развратные пьесы» стали именоваться произведениями *фэн-лю* (ветер — поток) и воспринимались как неотъемлемая часть самого стиля жизни *фэн-лю*¹⁰¹, круг последователей которого весьма расширился в XVI–XVII вв. Разгоряченные вином и фривольными позами актеров, зрители нередко теряли над собой контроль, забывая о приличиях.

Как видно, секс вообще воспринимался в то время как доминанта образа жизни *фэн-лю*. Сексомания, замкнувшая секс на самом себе, предавала забвению те духовные импульсы, которые предполагала даосская практика «двойного совершенствования». Оргиастические моменты, свойственные стилю жизни этого времени, погружали человека в бессознательное следование инстинктам, разрушали в нем индивидуальное, личностное начало. Следует признать, что театр играл здесь не последнюю роль. Это хорошо видел Тан Сяньцзу, направив всю мощь своего таланта на защиту любви в самом высоком и благородном смысле этого слова. Только ортодоксам, стремившимся сохранить вековые устои государства, могло показаться, что пьесы драматурга воспевают низменные чувства.

Итак, что было главным в характере человека XVI–XVII столетий? Прежде всего — его стремление к самоутверждению, к выражению своей индивидуальности. Этот процесс коснулся не элитарных слоев общества, связанных со старым укладом жизни, а массы городского населения, все более осознававшей себя новой социальной силой со своим взглядом на жизнь и со своими духовными запросами. Их выразителями стали представители Тайчжоуской школы, — главным образом, также выходцы из

демократических слоев общества. Стихийная жажда самоутверждения во всей физической полноте не может не напомнить нам европейское Возрождение с его преклонением перед свободной человеческой индивидуальностью и ее благородным самоутверждением, но в «своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых капризов», доходивших до своеволия и распушенности¹⁰². Современные китайские исследователи нередко сравнивали «Пионовую беседку» Тан Сяньцзу с трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта», выделяя в ней главный мотив — гимн всепобеждающему и всеобъемлющему чувству, утверждающему себя и в жизни и в смерти¹⁰³.

Общие мотивы произведений Шекспира и Тан Сяньцзу, живших в одно время, позволяют сделать некоторые сопоставления. Полное совпадение позиций европейского и китайского драматургов можно заметить, пожалуй, только в апологии чувства. Любовное чувство — выражение индивидуального начала в человеке — так или иначе присуще индивидуализму. Однако в Китае XVI–XVII вв. в сравнении с современным ему европейским индивидуализмом он может быть охарактеризован лишь как «протоиндивидуализм», поскольку развивался в рамках традиционного общества и традиционных представлений. Это обусловило размытость границ индивидуализма, меньшую остроту его проявления.

Тем не менее сама эта новая личность, представленная знаменитыми литераторами и драматургами, не ограничилась лишь философствованием на актуальную тему. Их энергия «бури и натиска» выплеснулась в практическую область, затронувшую театр и актеров. Вспыхнула острая дискуссия между двумя непримиримыми течениями — литературным и эстетическим. Линьчуаньская школа во главе с Тан Сяньцзу вела спор с Уцзянской, возглавляемой Шэнь Цзином. Новаторство противостояло консерватизму. В стремлении идти против течения Тан Сяньцзу был не одинок. Рядом с ним необходимо упомянуть Сюй Вэя, который не создал в драматургии собственной школы, но чье влияние на современную драматургию, теорию драмы и театр было огромно. Не зря современники дали ему прозвище Небесное озеро, вызывая в памяти образ беспредельного водного простора, заимствованный у Чжуан-цзы. Сюй Вэй ни в чем не знал предела. Современникам известна была его импульсивность, его поступки не подчинялись ни голосу рас-

судка, ни доводам здравого смысла. Сюй Вэй вел беспорядочную личную жизнь, пренебрегал служебными обязанностями. Пытался покончить с собой. В состоянии душевного кризиса, сам того не желая, убил жену, семь лет провел в тюрьме, освободился благодаря стараниям своих друзей. Эксцентричность, аморализм нередко служат вызовом устоям общества. Сюй Вэй ценили за талант, глубину и неординарность его ума. Не случайно вокруг Сюй Вэя образовался широкий круг друзей. К нему тянулись люди творчества, ищущие перемен, недовольные сегодняшней жизнью. Щедро одаренная личность, Сюй Вэй был на острие новых веяний в культуре своего времени. Он оставил по себе след в художественной культуре минского времени как способный художник, тонкий поэт, которого сравнивали с Ли Бо, драматург и теоретик, эссеист, чьи новации открыли новые пути развития в тех областях творчества, которыми он занимался.

Что привлекло Тан Сяньцзу в Сюй Вэе? Сюй остро чувствовал мир и людей, окружавших его, отчего его картины и стихи были наполнены ароматами живой природы, эмоционально насыщены, пронизаны возвышенными чувствами¹⁰⁴. Сюй Вэй увлекала сама жизнь, ее течение и постоянные изменения, которые сообщали кисти художника, поэта и драматурга свободу выражения его творческой воли. Он чтит традицию, но не желал, чтобы его произведения были копией пусть даже классических образцов. Он стал противником тех, кто хотел в его время возвести подражание в непреложное правило под благородным призывом «возрождения древности». Ему пришлось идти против сильного течения, представленного «семью талантами» эпохи Мин, среди которых называли Ван Шичжэня, Ли Миньяна, поэт Ли Паньлуна и др. Творчество Сюй Вэя восхищало Тан Сяньцзу. Он не раз упоминает его имя в своих стихах и эссе, давая самые лестные оценки его литературному таланту. Тан Сяньцзу был полностью согласен и с его критикой тех, кто настаивал на возрождении древности. В беседе с друзьями драматург почтительно говорил о сунских *ци* и высоких образцах ханьской и танской поэзии, но копировать их не собирался, ибо воспринимал поэтическое творчество как естественное излияние «одухотворенных *ци*», таящихся в «божественно одухотворенном сердце» «редкостного мужа». Слепо копировать древних значило для него воскрешать лишь мертвую форму, но не в этом заключалось «тонкое и изящное» любого сочинения. Оно рождалось от кисти «одухотворенного сердца», которое, воспарив, «может подниматься на небеса и опускаться на

землю», т.е. служить живым и непосредственным источником творчества¹⁰⁵. Сюй Вэй и Тан Сяньцзу, выступая против древности, выражали одно из главных направлений минской культуры. Наиболее радикальную позицию занимали три известных литератора — братья Юань, входившие в литературную школу Гуньань пай (уезд Гуньань). Они считали «великим заблуждением» подражание словам и фразам древней классики, закрывающее от человека «то, что находится перед глазами». Направление «за возрождение древности», по их мнению, не ведет к появлению «нового», а наносит ущерб процессу развития. Как выразился один из цинских литераторов, «люди радуются Си Ши, но не радуются ее тени, а семь талантов Мин, учась танской [поэзии], как раз радуются тени Си Ши»¹⁰⁶.

Сюй Вэем написаны четыре драмы *цзацзюй* под общим заголовком «Четырехголосая обезьяна» («Сы шэн юань»). Название невольно рождает ассоциацию с «Четырьмя снами в Линьчуани» Тан Сяньцзу. Хотя творчество Сюй Вэя приходится на период бурного развития южной драмы, драматург избрал для своих четырех пьес жанр *цзацзюй*, уже прошедший пик своего развития в творчестве юаньских мастеров. Но сделав выбор, предполагавший соблюдение строгих правил четырехактной формы, Сюй Вэй бросил вызов канону: одна из его пьес состояла из единственного акта, две пьесы — из двух и четвертая — из пяти актов. История знает примеры нарушения этого правила юаньскими драматургами. Ван Шифу, например, соединил в «Западном флигеле» пять частей по четыре акта, а Ян Цзинсянь в «Путешествии на Запад» — шесть композиционно завершенных частей. Известны примеры и двухчастных пьес того же времени¹⁰⁷. Но еще ни один из драматургов до Сюй Вэя не создавал сразу четыре разночастных произведения, соединяя их общим названием. Каждый из актов имел название *чу* (выход) — термин, употреблявшийся для пьес южной драмы, но не *чжэ* (явление, эпизод, сцена) — термин, привычный для северных *цзацзюй*. Для классической юаньской драмы было немыслимо совместное исполнение южных и северных мелодий, хотя крайне редкие исключения встречались и в сунском и в юаньском театре. Сюй Вэй менял типы мелодий в каждом следующем акте, создавая чрезвычайно разнообразный интонационный узор своих пьес. В юаньских *цзацзюй* полагался один поющий персонаж в каждом акте. Таковым было главное действующее лицо пьесы. У Сюй Вэя, за исключением единственного акта в пьесе

«Девушка Му Лань», вокальные партии исполнялись любым действующим лицом, причем были не только сольные, но и дуэтные и хоровые партии. Пьесы Сюй Вэя открывались прологом с участием персонажа амплуа *фумо*, заканчивались — стихами, завершающими действие, что было характерно для южных пьес *чуаньци*. Ван Цидэ имел полное основание назвать произведения Сюй Вэя «редкостными из редкостных», считая в них совершенными и арии, и диалоги, и «исконную красоту» (*бэнь сэ*) языка¹⁰⁸. Последнему критерию, под которым Сюй Вэй понимал «естественность и простоту языка» как изображение того, «что стоит со мной лицом к лицу», и того, что «добыто собственными усилиями»¹⁰⁹, драматург придавал исключительное значение, полагая, что именно в нем проявляется «подлинный облик» литератора. И хотя Сюй Вэй отводил драматургии одно из последних мест среди своих занятий, это не мешало ему именно здесь проявить всю полноту и силу своего таланта. Известный теоретик драмы Люй Тяньчэн (1580 — ок. 1642) поместил его пьесы среди произведений высшей категории драмы¹¹⁰.

Предложивший систематизированное изложение теории драмы Ван Цидэ (?–1623), говоря об авторах южной драмы, ставит рядом два имени — Сюй Вэя и Тан Сяньцзу, которых роднит не только смелое обращение с драматургической формой — по существу, за их новациями стоят общее мировосприятие и общие эстетические принципы литературного творчества. Для них критерий высокой оценки произведения зависит от того, рождено ли оно «сердцем человека, исторгающим чувства». По его мнению, автор знаменитой «Лютни» Гао Цзэчэн (?–1359), который обладал именно таким сердцем, мог «брать немного металла и превращать его в золото»¹¹¹. К пьесам самого Сюй Вэя применимы слова его современника — теоретика драмы Хэ Юаньлана (1506–1573), сказанные по поводу пьес Ван Шифу, особенно его «Западного флигеля»: «От начала до конца [они] не покидают пределы иероглифа “чувство”, и сколь удивительно, как ему вторит замысел»¹¹². Современные исследователи единодушно называют Сюй Вэя и Тан Сяньцзу представителями «романтического направления» в китайской классической драме.

Сюй Вэя и Тан Сяньцзу можно назвать крупными теоретиками китайской классической драмы, хотя первый создал трактат, а второй не написал ни одного специального теоретического сочинения, за исключением «Записей из храма учителя Чистого источника — Божества радости — покровителя театра в уезде

Ихуан». Тем не менее то, что написано Тан Сяньцзу в виде эссе, заметок и предисловий к собственным сочинениям, создает целостную картину эстетических воззрений их автора. Центральная и главная концепция, определяющая литературное творчество и театральную теорию Тан Сяньцзу, связана с его интерпретацией чувства. Тан Сяньцзу придерживается вполне традиционного суждения, утверждая, что чувства «горя и радости таятся в сердце человека»¹¹³. Столь же традиционно его наблюдение о связи чувства и устремлений (*чжи* [1]) человека. В этой диаде не хватает третьего компонента — *ци*, превращающего ее в триаду, о которой немало говорит Мэн-цзы, привлекая внимание к ее космологическому аспекту. Тан Сяньцзу всегда имеет в виду тех, для кого совершают свою работу сердце и воля творческой личности, ибо конечная цель автора — вызвать у людей чувства веселья и радости, страдания и горя, заставить их танцевать или печалиться — одним словом, «всколыхнуть травы, поколебать камни»¹¹⁴.

Сюй Вэй, конечно, был не единственным человеком, питавшим своим творчеством и эстетическими воззрениями концепцию драматургического творчества Тан Сяньцзу. Один из авторитетных теоретиков минской эпохи Пань Чжихэн (1556–1622), полагал чувство одним из основных критериев актерского мастерства. Он рассматривал «достижение чувства» (термин, который был привычным для словаря Тан Сяньцзу) на примере исполнения актером роли героини «Пионовой беседки». Чувство, как полагал Пань Чжихэн, «неисчерпаемо», поэтому и составляет для актера самую большую трудность. Исполнение этой роли требует от актера «заболеть этим чувством», быть «способным почувствовать», проникнуться чувствами героини¹¹⁵.

Большое значение и для Тан Сяньцзу, и для литературного процесса периода Мин в целом имела концепция «детского сердца (*тун синь*)», которую развивали Ло Жуфан и Ли Чжи. Тан Сяньцзу не пользовался их термином, но был согласен с ними по существу, ибо их концепция придавала законченность его собственной. «Детское сердце» — это высшее качество, присущее человеческому сердцу, вмещающему и исторгающему чувства. У Ли Чжи, так же как и у Ло Жуфана, наличие «детского сердца» — аналога «истинного сердца (*чжэнь синь*)» — один из важных аспектов естественной личности. Ли Чжи утверждал прямую зависимость успешной деятельности в любой сфере жизни и творчества от наличия «истинного сердца». Человек, утративший «детское сердце», переставал быть естест-

венным человеком и переходил в разряд «фальшивых людей» (*цзя жэнь*), которые способны произносить лишь фальшивые речи и вести фальшивый образ жизни — «фальшиво веселиться», заниматься «фальшивыми делами», даже следовать «Дао фальшивых людей»¹¹⁶. В концепции «детского сердца» Ли Чжи отразилась ориентация на демократические слои населения, главным образом на горожан, связанных с новыми формами экономической и хозяйственной деятельности, с теми, кто противостоял родовой аристократии и бюрократическому аппарату — носителям ложной учености «фальшивых людей». Пьеса Тан Сяньцзу «Ханьданьский сон» могла служить этому прекрасной иллюстрацией. Герой пьесы — выходец из родовитой семьи был одним из тех, кого драматург ядовито называет «образованными из нечистот», причисляя к ним «сыновей аристократов *гун* и *хоу*, внуков крупных сановников», которым не было необходимости «набираться учености и изучать военное искусство, им и без этого доверяли военные или гражданские посты». Сюда он относил и тех, кто прислуживал двору и высшей аристократии, «кто достиг знатности, не проявляя никакого усердия для этого», кто покупал должности за деньги, кто жил за счет различных махинаций, кто, будучи приживалом у знатных людей, достигал известности, торгуя своими способностями. Герой пьесы, не отличавшийся ни умом, ни знаниями, растранижил и свое состояние, и свое имя, надеясь отныне лишь на счастливый случай. Он не выдержал экзаменов, лишив себя возможности оказаться среди тех, кого автор почтительно именует «честными чиновниками» (*цин ли*). Тан Сяньцзу проводит своего героя через лишения и неудачи, через разочарования в личной жизни, открывая перед ним неприглядные стороны жизни высшей аристократии и императорского двора. Жизнь проходит, словно сон, пробуждаясь от которого герой понимает, в чем состоит ее истинная ценность. Он уходит из мира фальши и тщетных надежд в даосскую обитель, где обретает мир вселенской тишины и гармонии.

Тан Сяньцзу сказал горькую правду о жизни, которая его окружала. Им руководило «истинное сердце», о котором говорил Ли Чжи, противопоставляя его ложной учености и образованности, застилающим глаза на правду. «Фальшивые люди», по его убеждению, могли создавать лишь фальшивую литературу, наносящую непоправимый ущерб культуре, ибо она доносит до потомков искаженную картину прошлого¹¹⁷. В своей концепции «истинного человека», обладающего «истинным сердцем», Ли

Чжи придавал большое значение личности самого человека, его индивидуальному восприятию факторов внешнего воздействия и способности видеть окружающее чистыми глазами ребенка, отличать истинное от фальшивого. Он приводил в пример древних мудрецов, которые даже тогда, когда «читали много книг» (очевидно, предполагалось, что среди них попадались и произведения «фальшивых людей»), делали это таким образом, что не утрачивали «детское сердце»¹¹⁸. Ли Чжи, таким образом, соединил в своем термине «детское сердце» различные его оттенки: идущие от интерпретации этого понятия у Лао-цзы как неотделимые от высшей мудрости, исполненной силы Дэ, и детскости¹¹⁹, а также от Мэн-цзы, который ставил акцент на реализации совершенным мужем интуитивного знания, не искаженного воздействием событий внешнего мира («Великий человек не утрачивает своего младенческого сердца»¹²⁰). Людей, подобных древним мудрецам, Ли Чжи находил и в более позднее время. Среди произведений, созданных «детским сердцем», он называл драму «Западный флигель», роман «Речные заводы» и др. По его мнению, естественную реакцию на окружающее не искажает и чрезмерная эмоция, которая по своему состоянию граничит с помешательством, исторгая у человека крик или слезы. Но это лучше, считает Ли Чжи, чем видеть и слышать, но сжать зубы и подавить крик. В этом случае может появиться лишь сочинение в изукрашенном стиле (*фэй*)¹²¹. О принципах естественного человека, обладающего «детским сердцем» и в жизни и в творчестве, говорит и Тан Сяньцзу. В «Предисловии к собранию Цзяо Сяньяня» он рассуждает о литературе, которая, по его определению, есть результат накопления чувств. Чувства рождаются от соприкосновения с жизнью во всем многообразии «десяти тысяч вещей». Чувства, достигая предела, в состоянии «направлять дела» или заставить «забыть слова». Но в конце концов ничего не забывается, и чувства претворяются в песни и стихи¹²².

Произведение, созданное «детским сердцем», Ли Чжи называл «искусством метаморфозы» (*хуа гун*¹), поскольку кисть автора лишь коснулась предмета изображения настолько, чтобы не исказить его изначальные черты, а лишь превратить материал жизни в материал искусства. К искусству второго порядка, которое Ли Чжи называет «искусством изображения» (*хуа гун*² [1]; *хуа* — рисовать, изображать), он относит произведения, в которых ярко проступает мастерство их творца, заслоняющее естественность исходного материала. Среди произведений высшего

класса Ли Чжи называет «Западный флигель», ко вторым он причисляет известную драму «Пипа»¹²³. В эстетических воззрениях Ли Чжи естественность служит главным законом творчества, ибо «с помощью естественности творится прекрасное»¹²⁴. Он понимает, что в любом виде творчества существуют правила, связывающие свободу выражения, как, скажем, музыкальный канон, на примере которого Ли Чжи рассматривает действие «естественности». Он снимает это противоречие посредством наполнения творчества «чувством и природой (*цин син*)», в которых «естественность являет себя» или которые сами «исходят из естественности». Значение «чувства» и «природы» человека потому так и велико, что Ли Чжи приравнивает их к «высшему моральному закону»¹²⁵. «Как бы ни был мал сюжет о [чувствах] *фэн-лю*, он всегда будет гармонировать с принципом естественности, — говорит Ли Чжи, — потому что в малом видно большое, а в большом — малое»¹²⁶. Эта мысль была продолжена Тан Сяньцзу применительно к чувствам «просветленным» (большое) и «помраченным» (малое). Драматург отдает предпочтение последним, ибо в них он видит зерно роста: «Пребывающий в просветлении не увидит мрака, находящийся же в помрачении [непреренно] увидит просветление»¹²⁷. Эти слова звучали полемически остро в ответ на презрительное отношение даосов и неоконфуцианцев к чувствам, именуемым ими помрачением.

Под влиянием Ли Чжи многие литераторы развивали идеи, близкие к его концепции «детского сердца». Например, Фэн Мэнлун (1574–1646) полагал, что главное призвание писателя — «говорить об истинных чувствах»¹²⁸. Краеугольным камнем театральной эстетики известного теоретика театра и драмы Ли Юя (1611 — ок. 1679, в современной литературе встречается дата 1680 г.) в его «Случайных заметках праздного» служила категория «естественности», в его интерпретации близкая к понятию «правды, истинности (*чжэнь*)».

Ли Чжи видит в творчестве две стороны. Одна — это сфера приложения сил творческой личности, другая — восприятие результата ее деятельности другими людьми, которые так или иначе вовлечены в творческий процесс. В этом обоюдном контакте важно «затронуть сердце» читателя или зрителя, важно, чтобы «речь, изливаясь, выражала чувства, тогда естественность уязвит¹²⁹ сердце и тронет человека, она заставит его страдать и плакать». Говоря об отношениях между творческой личностью и другими людьми, побуждая обе стороны проявлять

свои непосредственные чувства, сокрытые в «детском сердце», Ли Чжи акцентирует внимание на онтологическом аспекте. Рассматривая ту же проблему, Ли Юй сосредоточивает внимание не на способности сердца к естественной рефлексии, а на ее моральной стороне: «Все, кто создает *чуаньци*, должны прежде всего промыть свои внутренности, утвердить в себе преданное и искреннее сердце, которое не может позволить совершиться низким и вредным делам... Каждый литератор, создающий произведение, которое может быть передано потомкам, прежде всего должен иметь сердце, которое достойно быть передано потомкам», т.е. честное и чистое сердце, чтобы иметь основание водить кистью литератора. При этом он не забывал сказать и о чувстве, имеющем для произведения эстетическую значимость: «Тонкое и сокровенное (*мяо*) *чуаньци* заключается в погружении в чувство»¹³⁰. Ли Юй выработал критерии, необходимые в работе драматурга над передачей чувств. Одним из главных критериев он считает единство ситуативного, предметного (внешнего — *вай*) и эмоционального (внутреннего — *нэй-цин*) понятий, уже и до него известных в китайской теории литературы. Ли Юй обогащает классическую теорию, дополняя ее критерием индивидуализации эмоции в зависимости от времени («сегодня существуют чувства сего дня») и от действующего лица («какой человек похож на какого человека»)¹³¹.

В единстве двух планов Ли Юй выделяет чувство, способное воздействовать на ситуацию: «Сначала рождаются постоянные чувства и тогда происходит трансформация ситуации»¹³², понимая под «ситуацией» и то впечатление, которое пьеса производит на зрителей. Драматург и теоретик драмы Хуан Туби (1700–?) сформулировал эту мысль кратко: «Чувство рождается от внешних обстоятельств, внешние обстоятельства рождаются под влиянием чувства, чувства и внешние обстоятельства порождают друг друга»¹³³. Взаимная коррекция чувства и внешних обстоятельств не отменяла присутствия в драме действующего лица-архетипа, но сообщала ему черты, превращающие его в индивидуальность, погруженную в континуум времени, которое вело к постоянному обновлению его чувств и человеческих отношений.

Таким образом, в театральном искусстве и драме XVI–XVII вв. чувство явилось одной из главных и основных эстетических категорий. Круг жизни и творчества замыкался на чувстве, «равном естественности». «Достижение чувства» (*чжи цин*), интерпретируемое минской теорией драмы как «изменение (*бянь*)

чувств в их предельном выражении»¹³⁴, определяло суть творчества Тан Сяньцзу. Это был главный признак принадлежности к его школе. За два года до смерти Тан Сяньцзу успел поделиться своим пониманием гармонии творческого процесса. Накоплению и передаче чувства должно сопутствовать умение размышлять: «Сян мин сы цун» (Ясно мыслишь, тогда и остро видишь). Разделение и инверсия частей, выраженные биномом *цунмин* (чуткий [слух] и острое [зрение]), поставлены драматургом в их причинно-следственную зависимость, что подчеркивает еще одно значение бинома: одаренный, талантливый. «Если же чувства много, а размышлений (мысли) мало, то [все в произведении] растекается без разбора»¹³⁵. Таким образом, глава школы ценит в литературном творчестве индивидуальное начало — талант, который, по его мнению, есть умение чувствовать, видеть и слышать окружающее.

Дискуссия, которая разгорелась между главами двух направлений; столь продолжительная по времени и широкая по составу принявших в ней участие, явилась беспрецедентным событием в истории китайской драмы. Особенностью этой дискуссии следует считать и то, что, за исключением двух главных действующих лиц, остальные ее участники не занимали непримиримой позиции в споре. Нередки были случаи критики, адресованной главе своей же школы.

Шэнь Цзин обратился к литературной деятельности уже после того, как оставил столицу, где пятнадцать лет состоял на государственной службе, и возвратился к себе на родину. Он успел написать семнадцать драм *чуаньци* и две пьесы *цзацзюй*, из которых до нас дошло всего семь *чуаньци*. Шэнь Цзину принадлежит немалое число так называемых «разрозненных арий (*сань цюй*)», собранных в двух *цзюанях* под общим названием «Помраченные чувства и бредовые слова» («Цин чи и юй»). Первая часть названия повторяла обычное для сочинений неоконфуцианцев клише, которое широко использовалось при рассмотрении соотношения природы человека и чувства. Однако сам Шэнь Цзин остался в стороне от этих споров, обратив внимание на разработку музыкальной теории, представляющей традиционный интерес для театра. Результатом его усилий явился труд «Нотная запись тринадцати ладо-тональностей *дяо* и девяти ладо-тональностей *гун* Юга». Суть подхода к созданию драматургических произведений изложена им в приложении к пьесе «Божество Эрлан». Сочинения Шэнь Цзина по теории

театра утрачены, что не позволяет судить о них в целом. Однако история сохранила дискуссию между Шэнь Цзином и Тан Сянь-цзу, в которой эти сочинения обсуждались, а также замечания и оценки их современниками.

Ко времени Шэнь Цзина музыкальная теория прошла длительный путь развития. По традиции ее внимание сосредоточивалось на гармонии слова и мелодии. Уже миновал ранний этап даосского восприятия музыки и слова в их «неопределенном единстве», представленном эстетико-философскими воззрениями Чжуан-цзы. Конфуцианство канонизировало отношения слова и мелодии, которые шлифовались в театре в течение столетий.

В XVI в. театр уже совершил переход от юаньской драмы *цзацзюй*, основанной на северном типе мелодии, к южной драме *чуаньци*, в основе которой были мелодии юга страны. Этот переход при сохранении основных музыкальных законов все же требовал значительных изменений правил музыкальной аранжировки стиха, соблюдения определенного строфико-ритмического рисунка в ариях. Проблема была в основном решена Гао Цзэ-чэном (Гао Мином).

Интерес Шэнь Цзина к музыкальной стороне драмы и его усилия, направленные на совершенствование музыкального канона, стали выражением традиционного восприятия музыкальной канвы спектакля как основополагающего элемента театра. Именно музыкальная теория традиционно открывала любое сочинение по истории и теории китайского классического театра вплоть до середины XX столетия. Это было привычным, здесь не содержалось предмета спора. Однако, создав свою нотную запись, Шэнь Цзин придал ей самодовлеющую роль, перед которой отступали смысл и содержание арии и произведения в целом. Он писал: «Лучше всего, когда музыкальный строй приведен в систему, а стихи не будут отдалены. Начинаешь читать — фразы не получаются, а запоешь — возникает согласованность [с музыкой]. Это и есть мастерство, которым должен владеть тот, кто пишет пьесы»¹³⁶. Критики и теоретики театра того времени отмечали педантизм, с которым Шэнь Цзин следовал своим принципам и с позиции которых он оценивал творчество остальных. В этом упрекали его даже его последователи. В «произведениях Шэнь Цзина выражение чувств (*цин*) и увлекательность (*цзюй* [1])¹³⁷ значительно уступает соблюдению правила (*фа*)» — писал Ван Цзидэ. И далее: «Узянец соблюдает правило, в этом он скрупулезен до мельчайших деталей, требуя, чтобы каждый иероглиф был со-

гласован с музыкальными правилами»¹³⁸. Понимая, в чем слабость пьес Шэнь Цзина, Ван Цзидэ предпочитал вообще не касаться этого вопроса: «Разбираю музыку [его] пьес, но не говорю об их сути». Упорство Шэня граничило с догматизмом, что не могло не отразиться на художественном уровне его собственных драматургических произведений.

Еще одному аспекту драматургического творчества Шэнь Цзин придавал огромное значение — выражению «исконной красоты (*бэнь сэ*)», т.е., по существу, «неприкрашенности», «простоты», которая связана с литературным языком и стилем произведения. Эта проблема, всегда считавшаяся одной из главных в китайской эстетике, особенно в поэтических жанрах периода Сун, приобрела особое звучание и специфическую интерпретацию в теории минской драмы. Театр XVI столетия, особенно его ведущий жанр *куньцзюй*, становился зрелищем для широких демократических слоев городского населения. Театр должен был завоевать нового зрителя, привлечь его своим демократизмом — постановкой пьес и проблем, интересующих зрителя, и доступностью языка сценических произведений, понятных для восприятия их на слух. Ли Кайсян (1502–1568), поэт и один из первых драматургов минского театра, автор популярной пьесы *чуаньци* «Записки о драгоценном мече», полагал, что исконная красота — одно из главных качеств произведения, суть которого заключается в «ясности языка, который нетрудно понять»¹³⁹.

Передача «исконной красоты» была столь необходима для театра, что Хэ Юаньлан (1506–1573) в одном из первых минских трактатов по теории драмы утверждал, что «драматургом может называться лишь тот, кто, сочиняя стихи, выбирает слова, исполненные исконной красоты»¹⁴⁰. Автор трактата понимает под этим не только стремление к простоте языка, но и умение открыть таящиеся в слове эмоцию и чувство. Образцом этого литературного стиля он считает раздел «Нравы царств» в «Книге песен». Простым и эмоциональным языком написана пьеса Ван Шифу «Западный флигель», которая именно поэтому, по замечанию Хэ Юаньлана, доходила до людских сердец и вызывала в них ответные чувства. Хэ Юаньлан высмеивал драматургов, которые «наполняют рот» своих персонажей частицами *чжи*, *ху*, *чжэ*, е давно уже ставшие нарицательными в разговорах о ложной конфуцианской учености. Язык произведения — проводник чувства высокого напряжения, становится в руках мастера podatливym материалом в его стремлении к простоте и доступности

сти, в его желании преодолеть обусловленные традицией формальные признаки литературности, ибо «слова, в большой степени исполненные чувства, легко поддаются обработке»¹⁴¹. С этой точки зрения, по мнению Хэ Юаньлана, не выдерживает критики даже всеми признанная «Лютня» Гао Цзэчэна.

По этому поводу Хэ Юаньлану пришлось выслушать аргументированную отповедь Ван Шичжэня (1526–1590), известного поэта, литератора и теоретика. Для Ван Цзидэ литературные достоинства «Лютни» также не оставляли ни тени сомнений, так как пьеса была написана разговорным языком: «Каждый понимает его, поэтому [пьеса] живет и не умирает по сей день»¹⁴². В разделе о диалогах в своем трактате Ван Цзидэ еще раз обратил внимание на важность простоты языка, который в разговорных частях в отличие от арий не должен быть ни «слишком литературным», ни «красивым». Для Ван Цзидэ было чрезвычайно существенно, что об исконной красоте говорил такой авторитет, как Сюй Вэй, почитаемый им за ум, за глубину и своеобразие таланта. Вместе с тем Ван Цзидэ, как и многие другие, понимал, что стремление к простоте языка не должно доходить до вульгарности. «Исконная красота (*бэнь сэ*) чревата тем, — читаем мы в его трактате, — что легко можно соскользнуть на вульгарность. Болезнь же литературного стиля заключается в излишней литературности. Следует различать поверхностность изысканного и глубину простонародного... Настоящий талант соразмеряет их на практике, и все»¹⁴³.

У некоторых современных авторов встречается замечание о непосредственной связи теории драмы Хэ Юаньлана и последователей Шэнь Цзина. Может быть, это и так, но категория «*бэнь сэ*» трактуется ими по-разному. Ван Цзидэ считал простоту и доходчивость главным признаком исконной красоты, при этом вспоминал историю поэта Бо Цзюйи, который читал новые написанные им стихи старой няньке. Если она понимала их, то оставлял написанное без изменений, если нет, то вносил поправки. «Также и драма, — писал Ван Цзидэ, — должна быть понятна старым нянькам, лишь тогда она дойдет до слуха людей. Это и есть учение об исконной красоте»¹⁴⁴. И хотя Ван Цзидэ не говорил этого прямо, все же было ясно, что его представление об исконной красоте не нуждается в поддержке чувства, тогда как Хэ Юаньлан не забывал об их нерасторжимом единстве.

Глава школы Шэнь Цзин высказывался весьма категорично: «Пренебрегаю смыслом и пристрастно люблю *бэнь сэ*»¹⁴⁵. Шэнь

Цзин полагал, что для зрителей достаточно того, чтобы «слова были вырезаны, а фразы выгравированы»¹⁴⁶. В искусстве «гравировки» текста, очевидно, Шэнь Цзин не знал себе равных. Ци Бяоцзя (1602–1645), известный не только своими теоретическими сочинениями о театре, но и участием в патриотической борьбе с маньчжурскими завоевателями, писал, что в «Красном лотосе» драматург достиг «предела в гравировке»: его фразы шлифуются звучанием в ладо-тональности *гун* и сменой пяти ступеней звукоряда. «Затем *сяньшэн* (т. е. Шэнь Цзин.— С. С.) превращает его в *бэнь сэ*, и лишь тот, кто достигает предельной красоты, достигает и предельной простоты...»¹⁴⁷.

Но существовали и другие суждения о литературных достоинствах пьес Шэнь Цзина. Лин Мэнчу (1580–1644), известный поэт и новеллист, драматург и теоретик театра, пожалуй, выразил свое мнение резче других: «Шэнь Боин (Боин — имя Шэнь Цзина. — С. С.) был знатоком музыкальной гармонии, но ему не доставало таланта. Он знал, как использовать факты, но описывал их шаблонными словами... Следовать его намерению писать простым языком, чтобы выразить *бэнь сэ*, и невозможно, и приводит к поверхностному языку и к вульгарным фразам...»¹⁴⁸.

Особую значимость для теоретиков минской драмы приобрело понятие мастерства, профессионализма, выраженного термином «*данхан*». Театр и драматургия этого времени, достигнув высокого уровня профессионализма в целом, ставили акцент на достижении индивидуального мастерства, овладевающего индивидуальностью творческой личности. Профессионализм был очень важен и для умения драматурга добиться — не в ущерб художественному уровню произведения, — простоты и доступности восприятия его зрителем. Лин Мэнчу идентифицирует исконную красоту с профессионализмом, понимаемым как отказ от красоты и витиеватости языка. В его представлении *бэнь сэ* неотделима от передачи замысла (*и*) произведения. Идеограмма слова *и* состоит из иероглифа «сердце», лежащего в ее основании, и исторгаемых им звуков, вследствие чего «смысл, замысел» оказывается неразсторжим с самим человеком, его интенциональными мотивами, порожденными сердцем. Поэтому, говоря о «Лютне», Лин Мэнчу отмечает в ней «предельную гравировку замысла и стремление к отделке слова»¹⁴⁹. Лин Мэнчу упрекал Шэнь Цзина не только в утрате гармонии формы и смысла в его произведениях, но и в ущербности самой формы: ведь лишь музыкальной гармонии доступно достижение совер-

шенства, а простота слова, лишенная свежести и непосредственности чувства, низводится Шэнь Цзином до шаблона, что чревато «поверхностным и вульгарным» словоупотреблением. Лин Мэнчу тем самым подчеркивал, что завершающая фаза создания произведения, связанная со словом, не уничтожает предшествующую ей эмоциональную работу сердца, а, напротив, аккумулирует ее в слове. Истоки рассуждений Лин Мэнчу легко обнаружить в «Драконе, изваянном в сердце письмен» Лю Се, в триаде уровней (*сань чжунь*) процесса создания через эмоциональную деятельность сердца, творящего предметную основу произведения, к словесному выражению смысла¹⁵⁰. Именно Лю Се первым в истории китайской эстетической мысли «услышал» полифоническое звучание исконной красоты, в которой «сливались в одно целое замысел и его литературное выражение»¹⁵¹.

Дискуссия между Шэнь Цзином и Тан Сяньцзу назревала постепенно. Их жизненные пути несколько раз пересекались. В 1580 г. в Пекине, когда Тан Сяньцзу сдавал экзамены, Шэнь Цзин по долгу службы раздавал всем прибывшим на экзамены темы сочинений. Если их встреча и состоялась, то она не оставила никакого следа у будущих оппонентов, поскольку Шэнь Цзину было, очевидно, трудно выделить кого-либо среди трех тысяч экзаменующихся, а Тан был всецело поглощен предстоящим испытанием. Позже представился случай познакомиться в Нанкине, где оба не раз оказывались в одно время. Но ни тогда, ни позже очного знакомства так и не состоялось. Тем не менее области их литературных и театральных занятий были весьма близки, что породило их взаимный интерес, на первых порах основанный, во всяком случае у Шэнь Цзина, на симпатии и признании литературных заслуг коллеги.

В своей «Нотной записи южных цю» Шэнь Цзин весьма одобрительно высказался о литературной стороне произведений Тан Сяньцзу (этот пассаж в сохранившемся ныне варианте «Нотной записи...» утрачен)¹⁵². Существует мнение, что некоторое влияние на творчество Шэнь Цзина оказала и «Пионовая беседа» Тан Сяньцзу. Очевидно, Тан Сяньцзу относился к Шэнь Цзину более сдержанно — как драматургу ему нечего было у него позаимствовать, а творческие принципы вообще разводили их по разным полюсам. Поэтому вышедшее в свет небольшое сочинение Шэнь Цзина «Что должен знать исполнитель арии» («Цюй чан дан чжи») не могло не вызвать отрицательную реакцию Тан Сяньцзу, так как его убеждениям противоречило творческое

кредо автора. Он пишет письмо Люй Цзяншаню, отцу известного теоретика драмы Люй Тяньчэна, начиная его словами из сочинения Шэнь Цзина: «Исполнитель арии должен знать, а сочинитель арии должен знать в меньшей мере», которые, по его признанию, «весьма [его] развеселили»¹⁵³. Шэнь Цзин требовал соблюдения музыкальных правил, обязательных для автора, тогда как, по мнению Тан Сяньцзу, именно автору надлежало выбрать, по каким правилам будет создано его произведение. В этом же письме Тан Сяньцзу излагает свои принципы литературного творчества, которые, по существу, заложили теоретические основы Линьчуаньской школы: «В каждом литературном произведении важны четыре основных элемента — *и* (замысел, смысл), *цуй* [1] (увлекательность, занимательность), *шэнь* (божественность, одухотворенность), *сэ* [1] (цвет, красота). Когда есть эти четыре [компонента], то можно подбирать прелестные слова и красивые звуки. Но и тогда, надо ли считаться с [правилами] девяти тональностей и четырех тонов? Если подбирать слова, согласуясь с тонами, то придется страдать, задыхаясь в многочисленных препятствиях; слова то будут разбегаться в разные стороны, то придется их тащить или, напротив, отказываться от них, что сделает невозможным составление фраз»¹⁵⁴.

Несомненно, Тан Сяньцзу располагает традиционные категории, составляющие канон литературного творчества, в порядке их значимости с точки зрения самого автора. Выделяя замысел среди других категорий, Тан Сяньцзу привлек внимание теоретиков к дальнейшему углублению и детализации теории воплощения авторского замысла. В этом аспекте немалый вклад был сделан Ли Чжи, который повлиял на развитие и самой литературы, и литературной теории. Ли Чжи обратил внимание на понятие «*гуань му*» — узловым момент сюжета, ключевая сцена, цепь эпизодов. Сам термин появился в теории юаньской драмы. Многочастные пьесы *чуаньци* с обилием действующих лиц и сложным плетением сюжета, характерные для минской драматургии, требовали особой тщательности драматурга в расстановке опорных точек — узловых, важнейших эпизодов и сцен, которые «держали» бы замысел произведения. Разбирая драматургические произведения, Ли Чжи отмечал в одних как их несомненное достоинство «превосходные» ключевые эпизоды, о других же он не мог ничего сказать, кроме того, что такие эпизоды есть, или их мало, или они отсутствуют вовсе¹⁵⁵. В конце XVI — начале XVII в. понятие «*гуань му*» служило одним из

главных критериев в эстетике драмы при рассмотрении достоинств того или иного драматургического произведения.

Ли Юй в «Случайных заметках праздного» продолжил разработку теории реализации авторского замысла. Он обратил внимание на тесную связь ключевых сцен с развитием главной сюжетной линии произведения. Этому посвящено несколько разделов его сочинения: глава «Установление главной сюжетной линии», которую он определяет как «изначальный замысел (*бэнь и*)» при написании диалогов; глава «Тайное питье», которая рассматривает элементы, лежащие в основе сюжета, при этом показывая, как отдельные персонажи, события, арии и диалоги постепенно сплетаются в единую сюжетную нить, группируясь вокруг ключевых эпизодов и сцен. В главе «Уменьшение путеводной нити» Ли Юй старался предостеречь драматурга от излишнего усложнения сюжетных ходов и увлечения второстепенными эпизодами и действующими лицами, которые множат звенья в цепи эпизодов, тем самым затемняя замысел пьесы и «заставляя зрителей вступить на дорогу, скрытую темнотой горы»¹⁵⁶. У Тан Сяньцзу, особенно в его «Пионовой беседке» зрителю не приходилось блуждать в хитросплетениях сюжета. Как писал Ли Юй, «среди сотни человек едва ли найдутся один или два, которые не поймут ее замысла». Напротив, зритель был захвачен живым развитием событий, расставленных в пьесе умелой рукой ее автора, т. е. тем, что Люй Тяньчэн назвал «предметом жизни, жизненной темой (*шэнь ти*)». Здесь, по его словам, Тан Сяньцзу достигал «нового и редкостного (необыкновенного)»¹⁵⁷.

На этом пути весьма важную роль выполняла категория «*цзюй* [1]», которую Тан Сяньцзу не случайно поместил вслед за категорией «*и*». Ван Цзидэ обращает на это особое внимание: «Линьчуанец придает большое значение увлекательности, доходя до того, что все идет у него, наперекор [общепринятому]»¹⁵⁸.

Теория театра минской эпохи придавала первостепенную важность увлекательности сюжета. Здесь многое зависело от мастерства драматурга, способного слову, фразе придать «новизну и яркость», избежать «затертости и затхлоści» выражения смысла¹⁵⁹. Ли Юй посвятил две главы подробному рассмотрению категории «*цзюй* [1]». «Увлекательность», по его мнению, не даст языку омертветь. Ли Юй считает необходимым, о чем бы ни шла речь в пьесе — о конфуцианских добродетелях или же о горе, страданиях, печали, передавать всю многообразную палитру человеческих переживаний и смысловых оттенков, в которых «мудрость

становится безумием, а плач: прорывается в смехе». Ли Юй называет Ван Янмина, который, с его точки зрения, мастерски владел словом и обладал даром воздействия на слушателей, вводя их в состояние *самадхи*. Ли Юй напоминает, что на вопрос одного из слушателей: «Что такое интуитивное знание? Что оно — белое или черное?» Ван Янмин ответил: «Оно и не белое, и не черное. То, что будет с оттенком красного, и есть интуитивное знание». По существу, это не ответ, вернее, ответ в духе чаньского парадокса, дающего простор нашему воображению. Своим примером Ли Юй демонстрирует обратную связь содержания, замысла и слова, показывает, что каждое слово в отдельности «хотя и не содержит в себе пружину и увлекательность, но движимо ими» и само движет драматургию произведения¹⁶⁰. Если драматург нашел слово, передающее не просто словарный смысл, а еще и замысел отрывка или сцены, если он смог выстроить их так, чтобы экономными средствами обрисовать целую ситуацию, то, по замечанию Ли Юя, драматург в состоянии выразить нечто «новое». Категория «нового» привлекла к себе пристальное внимание уже в теории юаньской драмы в сочинении Чжун Сычэна, который соединил иероглифы «синь» и «ци», требуя от «кисти литератора передавать новое (*синь*) и редкостное, необычайное (*ци*)». Ли Юй вводит «новое» в разряд эстетического: «Новое — то, что называют прекрасным (*мэй*) в явлениях и вещах Поднебесной». При этом он полагает, что для литературного творчества «новое» намного важнее, чем для самой жизни¹⁶¹.

Ли Юй обращает внимание и на важную специфику появления «нового», подмечая, что инерция человеческого сознания воздвигает внутреннюю преграду на его пути: «Человек только то и делает, что стремится к старому, а окружающий мир только то и делает, что стремится к новому». Среди моря известных имен, которыми богата история китайской драматургии, Ли Юй останавливает свой взгляд на Тан Сяньцзу, талант которого, по его мнению, преодолел инерцию сознания и произвел на свет новое и редкостное, что, собственно, и передает смысл, содержащийся в слове «чуаньци»: «Издrevле люди потому называли пьесу *чуаньци*, что описываемые события были редкостными и особенными. Передавалось (*чуань*) то, чего людям не доводилось видеть... Новое — это другое название редкостного (*ци*)»¹⁶². Теоретики минской драмы обращали внимание на тесную связь рождения «нового» с воплощением замысла произведения, подчеркивая роль самого автора: «Автор, гравирова замысел, стре-

мится к новому»¹⁶³. Угол зрения автора, очевидно, уже в то время интересовал читателя и зрителя в той же мере, что и сам предмет изображения.

Классическим образцом новой творческой личности был, конечно, Тан Сяньцзу. Для него было странным утверждение Шэнь Цзина, отдающего решающее слово актеру, а не автору. Тан Сяньцзу понимал, что ему как автору не должно «страдать, задыхаясь в многочисленных препятствиях», чинимых музыкальным канонам. Автор, его замысел, по убеждению Тан Сяньцзу, задают основной тон произведению. Он прослеживает роль автора в соотношении замысла и слова, замысла и музыкального канона произведения. Драматург не мыслил отказаться от гармонии замысла и формы произведения, что нашло отражение в его пьесах. Одна из них, причем, по общему мнению, лучшая, стала мишенью, в которую «целился» Шэнь Цзин.

Однажды Тан Сяньцзу получил от Люй Юйшэна экземпляр своей «Пионовой беседки» с исправлением всех мест, которые не соответствовали предписаниям музыкального канона. Люй Юйшэн посягнул на любимое детище драматурга, пьесу, в которой Тан Сяньцзу выразил самые сокровенные мысли и чувства, о которой он сказал, что «Пионовая беседка» была для него «единственным сном, который он видел в течение 20 лет, а ее образ всегда витал в его кабинете». Никто из современников не усомнился, что за спиной Люя стоял сам Шэнь Цзин. Ван Цзидэ один из тех, кто был наиболее близок к Шэнь Цзину, писал: «[Шэнь Цзин] внес исправления в слова и фразы, не соответствующие [канону] в пьесе линьчуаньца “Возвращение души умершей” (“Пионовая беседка”), и Люй Юйшэн из министерства личного состава и аттестаций доставил [их] линьчуаньцу. Линьчуанец остался ими недоволен»¹⁶⁴. И конечно, Тан Сяньцзу угадал Шэнь Цзина в авторе посланного ему варианта. Как заметил один из литераторов, Шэнь Цзыю, приходившийся Шэнь Цзину дальним родственником, «[Тан и Шэнь] разошлись, как вода и огонь, их спор доходил до яростного гнева»¹⁶⁵.

Во-первых, Тан Сяньцзу отправляет письмо известному актеру Ло Чжаньэру, предполагавшему играть его пьесу. Он категорически настаивает: «“Пионовую беседку” следует ставить согласно моему оригиналу. Нельзя следовать за переделкой ее Люй Цзя (Люй Юйшэна). Если добавить или убавить один-два иероглифа для удобства пения, то это будет значительно отличаться от моего первоначального замысла»¹⁶⁶. Здесь Тан Сянь-

цзу касается двух проблем. Пожалуй, впервые в китайской литературе он поднимает вопрос о неприкосновенности авторского текста. Известно, что сам Тан Сяньцзу неоднократно обращался к известным сюжетам, уже переложенным на язык драматургии другими авторами, что вполне согласовывалось с духом литературной традиции. Театральная драматургия иногда тиражировала прекрасные образцы, принадлежавшие перу талантливых литераторов. В таком случае кистью драматурга водили вдохновение и фантазия, но и традиция восприятия творческого акта как трансформации сделанного ранее. Случай с пьесой Тан Сяньцзу носил принципиально иной характер.

Шэнь Цзином двигало не вдохновение, а стремление защитить святая святых — музыкальный канон — от посягательства свободной воли автора. Шэнь Цзин выражал свою верность ортодоксии и принуждал Тан Сяньцзу следовать его примеру, что побудило последнего дать ему резкую отповедь. Тан Сяньцзу взял свою пьесу под защиту, привлекая внимание к иным, чем было до сих пор, отношениям творческой личности с предметом своего творчества. Это была вторая проблема, поставленная Тан Сяньцзу в его письме. В упорстве Тан Сяньцзу были не каприз претендующей на исключительность личности, не вольность человека, увлекаемого «ветром и потоком», а уверенность художника в своем праве на индивидуальность — ведь «Пионовая беседка» явилась, по выражению известного критика, теоретика и драматурга У Мэя, плодом «индивидуального творчества»¹⁶⁷. Отстаивая неприкосновенность замысла своей пьесы, Тан Сяньцзу вспоминал историю с картиной Ван Вэя «Банан на фоне зимнего пейзажа». Один художник решил, что банан не соответствует зимнему пейзажу, и затушевал растение. Другой ревнитель правдоподобия дописал сливу. «Осталась зима как зима, но не стало зимнего пейзажа Ван Моцзе (Моцзе — прозвище Ван Вэя) — с горькой иронией констатировал Тан Сяньцзу, проводя аналогию с исправлением текста своей пьесы, И пейзаж Ван Вэя, и пьеса минского драматурга были плодом индивидуального творчества. Ванзевский афоризм «замысел существует ранее кисти»¹⁶⁸, определивший на столетия развитие живописи, подтверждал глубокую убежденность танского мастера в имманентности индивидуального начала художественному творчеству. Китайская литературная традиция, как уже говорилось, воспринимала категорию *и* (замысел, идея) как одну из основополагающих в творчестве литератора. «Минскому» дра-

матургу необходимо было донести свой замысел до зрителя, не только повинуюсь традиции, но и под влиянием новых веяний в процессе формирования творческой личности.

В переделке своей пьесы Тан Сяньцзу раздражило пренебрежение Шэнь Цзина содержанием. «Мой противник отвратительно знает замысел арии. То, чего достигает мой замысел, не может сорвать ни одного голоса в Поднебесной», — резко парировал Тан Сяньцзу обвинения Шэнь Цзина в том, что текст, нарушающий правила музыкального канона, неудобен для исполнителя. Со временем накал спора не убывал. Тан Сяньцзу называли «близким к безумству», а Шэнь Цзина обвиняли в «несдерживаемой грубости». По существу, в этом споре противостояли друг другу консерватизм и новаторство, а острота дискуссии только подтверждала насущность проблемы. Консерватизм, выигрывая в деталях, проигрывал в целом. Новаторство выигрывало в целом, но иногда проигрывало в частностях, ибо нарушение вокального канона либо требовало пересмотра его правил, либо создавало трудности для исполнения вокальных партий. И сколько бы Тан Сяньцзу ни утверждал, что его арии не могут «сорвать ни одного голоса в Поднебесной», многие актеры жаловались на непреодолимые трудности. Не случайно Ван Цзидэ упрекнул Тан Сяньцзу в том, что в его пьесах «все идет наперекор». Более того, касаясь аранжировки арий в его пьесах, он говорил, что о «правилах здесь и речи быть не может» и что «исполнители прикусывают себе язык»¹⁶⁹.

На этом основании некоторые ортодоксы обвиняли Тан Сяньцзу в непонимании законов переложения стихов на музыку, т.е. фактически в незнании основ музыкальной теории. Но это были, конечно, крайности, почти неизбежные в любом споре. Зная китайский театр, трудно представить себе драматурга, да еще такого масштаба, как Тан Сяньцзу, отвергающего музыкальный канон. В своих письмах Тан Сяньцзу, касаясь музыкальной стороны создания пьес, признавался, что «испытывает светлую радость, когда заходит речь об отделке нотной записи арий». Многие теоретики драмы отмечали тонкое мастерство драматурга именно в мелодической аранжировке его пьес.

В специфике противостояния двух точек зрения, двух концепций немалую роль сыграла и особенность исторического момента развития традиционного театра. К концу XVI — началу XVII в. театр *куньцзюй* уже претендовал на роль общенационального искусства. Постановки *куньцзюй* способствовали кристаллизации

всех элементов классического театра — драматургии, музыкального и сценического искусства. Рядом с *куньцзюй* продолжали существовать местные театральные формы, из которых, как из родника, *куньцзюй* черпал свои силы. Вместе с тем *куньцзюй*, будучи высокопрофессиональным искусством и в XVII столетии — театром интеллектуальной элиты и аристократии, ощущал свои преимущества в сравнении с «вульгарными», «простонародными» локальными театральными жанрами. Последние не могли соперничать с *куньцзюй*, поскольку, тесно связанные с народными мелодиями и народными театральными представлениями, обладали менее канонизированной, т. е. менее совершенной музыкальной и сценической формой. Шэнь Цзин писал свои пьесы для театра *куньцзюй*, где исполнялись куньшаньские мелодии. Он изучал и совершенствовал эти мелодии, способствуя их утверждению как музыки ведущего театрального жанра.

Тан Сяньцзю писал пьесы на мотивы своих родных мест, относящиеся к одному из самых популярных в народе жанров — иянскому театру. Мелодии носили название «*хайянциан*» и уже при жизни Тан Сяньцзю охотно исполнялись в театре *куньцзюй*. Тан Сяньцзю предпочитал менее канонизированные местные мелодии, поскольку они не стесняли творческую волю драматурга. Вместе с тем он не отвергал и *куньцзюй*. На мелодии «*куньцян*» исполнялись некоторые арии в его пьесе «Ханьданьский сон». Совершенно очевидно, что в интересах развития самого жанра театру *куньцзюй* было бы непозволительным расточительством пренебречь пьесами Тан Сяньцзю, драматурга общенационального масштаба. Но творчество Тан Сяньцзю пребывало одновременно и в поле притяжения, и в поле отторжения: его пьесы упрекали за несоблюдение музыкального канона, но в то же время их охотно играли многие труппы куньшаньского театра, поскольку драматургия высокого идейного и художественного уровня не могла не привлекать к себе интерес зрителей. По прошествии времени стало очевидно, что новации Тан Сяньцзю отвечают внутренним законам развития самой театральной формы. Не скованный музыкальным каноном, драматург способствовал сближению и взаимному обогащению профессионального театра и местных видов традиционного театра, построенного на народных песенно-танцевальных формах искусства. Более того, новации Тан Сяньцзю способствовали сближению северных и южных мелодий, определявших региональные типы музыкальной драмы.

Возникли предпосылки формирования общенационального театра, им стала пекинская музыкальная драма, а не театр *кунъюй*.

Особую роль в сценической судьбе пьес Тан Сяньцзу на сцене театра *кунъюй* сыграл известный композитор и исполнитель «*кунъюан*» середины XVIII в. Е Тан. Как творческая личность Е Тан понимал значение для театра и драматургических новаций Тан Сяньцзу. Композитор поставил себе целью привести в полное соответствие арии, которые он сохранил в неприкосновенности, с мелодиями «*кунъюан*». В эту работу Е Тан вложил весь свой 50-летний опыт изучения южных и северных мелодий. Е Тан понимал ущербность метода приспособления текста к уже имеющимся мелодиям. Поэтому он создавал новые мелодии, на которые легко перекладывались стихотворные пассажи пьес знаменитого драматурга. Эта работа потребовала от композитора неробкого обращения с музыкальным каноном. Его творческие дерзания увенчались созданием «Полного собрания нот к “Четырем снам из Зала прекрасного чайного куста”», которым пользуются и поныне при постановке пьес Тан Сяньцзу.

Мы рассмотрели концепцию чувства с разных, но взаимосвязанных сторон: и как субъективное и как внесубъективное проявление эмоциональной сферы человека, личности, ощущающей себя частью единого тела Вселенной, и как эстетическую категорию, важную для китайского театра. Это необходимо, чтобы понять, каким образом складывалось гармоническое соотношение живой человеческой эмоции, чувства и театрального искусства, подчиненного строгой знаковой системе, связывающей воедино Небо, Землю и Человека.

В XVI–XVII вв. — времени расцвета художественной культуры Китая — театру удалось преодолеть рамки, возведенные нормативной классикой, которая приписала театру некую ущербность как простонародному зрелищу. Широко распахнув свои двери образованной элите того времени, театр засверкал именами талантливых драматургов и теоретиков. Большая часть китайских и зарубежных исследователей полагает, что именно в этот период складывается зрелая теория национального театрального искусства.

Ван Цзидэ — известный теоретик этого времени — в своем теоретическом труде «Метрические законы арий» («Цюй люй») включил в него историческую ретроспективу, в том числе актерское мастерство и сценическое искусство. Это означает, что лицедей и его мастерство поставлены в один ряд с высокой классикой, т.е. с музыкой.

Другой известный теоретик минского времени Чэнь Дэфу утверждал, что приглашение «актеров для исполнения произведений литераторов» равнозначно по смыслу понятию «театр»¹⁷⁰. Становится очевидным, что актер и его мастерство приобщены высокому искусству литературного и поэтического творчества. А поэзия традиционно сопрягается с процессом музыкального искусства — самого высокого в системе национального культурного кода.

Взлет и парение интеллектуальных поисков минского времени обрывается завоеванием Китая маньчжурами. Новая власть, стремясь укреплять свои позиции, сдерживает интеллектуальный полет и разномыслие предшествующего периода, возвеличивая конфуцианство. В этом своем стремлении маньчжуры казались конфуцианцами едва ли не больше, чем сами китайцы. В сфере театральной пишущая интеллектуальная элита стала уступать пространство театра актерам. Актер становился и главным действующим лицом театра, и автором, фиксирующим теоремы своего мастерства. В результате возобладала строгая ортодоксальность, в чем, тем не менее, было и немало положительно. Актеры получали «учебное пособие» — канон сценического мастерства, который ранее существовал изустно и передавался от учителя к ученику. Для начинающего это была канва, по которой мужающий талант мог вышивать свой узор.

Одним из таких сочинений стал трактат «Зеркало Просветленного сердца/разума» Хуан Фанчо — актера с большим сценическим опытом, который сформулировал строгие правила актерского мастерства. В дальнейшем сценические приемы и их символика во многом остались нераскрытой тайной актерского цеха. Ци Жушань, один из представителей старшего поколения изучавших китайский театр, сокрушался по поводу невозможности найти хотя бы одно сочинение на эту тему. Ему принадлежит книга «Театральное искусство Китая» («Гоцзюй ишу хуй као»), изданная в Тайбэе в 1962 г. Это почти единственный источник, дающий системное описание приемов актерской техники.



¹ См.: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983.

² Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908). Пг., 1916. С. 12.

³ Liu Ts'un-yan. Taoist Self-Cultivation in Ming Thought. — Self and Society in Ming Thought. N. Y.-L., 1970. С. 308.

⁴ Практика *шуан сю* (или *син мин шуан сю* — «двойное совершенствование природы и судьбы») в период Мин идентифицировалась с даосской концепцией *нэй дань* («внутренней пилюли»), т.е. «внутренней алхимии», или «даосской йоги», как ее называют. «Внутренняя алхимия» была основана на «выплавке» эликсира бессмертия внутри тела человека при помощи треножника (*дин*) и печи, жаровни (*лу*). Треножник способствовал выявлению природы (*син*) — мужского начала, соответствующего триграмме *цянъ*; жаровня выплавляла судьбу (*мин* [1]) — женское начало, соответствующее триграмме *кунь*, а также «себя самого» (*чжу* — хозяина). «Совершенствованию» женского и мужского начал служила сексуальная практика. Как утверждают исследователи, алхимическая терминология — не что иное, как символический язык, используемый для описания внутренних процессов, которые не имеют ничего общего с собственно химическими процессами «внешней алхимии», выплавляющей пилюлю бессмертия из различных минералов. Суть *нэй дань* заключалась в совершенствовании организма путем процессов, протекающих в «киноварных полях» (*даньтянь*), которые служили вместилищем «трех цветков»: «жизненной энергии» (*цзин* [1]) — в нижнем *даньтянь*, «энергии дыхания» (*ци*) — в среднем *даньтянь* и «духа» (*шэнь*) — в верхнем *даньтянь* (см.: Стулова Э. С. Баоцзюань о Пумине. — Памятники письменности Востока. Т. VI. М., 1979. С. 98–99, 104); Luk Charles (*Lu Kuan Ju*). *The Secrets of Chinese Meditation*. L., 1964; *idem*. *Taoist Yoga. Alchemy and Immortality*. L., 1970: *Liu Ts'un-yan*. *Taoist Self-Cultivation in Ming Thought*.

⁵ См.: *Liu Ts'un-yan*. *Taoist Self-Cultivation in Ming Thought*. С. 286–293. Сексуальная практика в даосизме, конечно, не сводилась к фетишу сексуальной силы, что, по мнению некоторых исследователей, относится к «околодаосским» представлениям. См.: Schipper K. *Le corps taoiste. Corps physique, corps social*. P., 1982. С ним соглашается В. В. Малявин (Новейшие исследования даосизма в Японии. — Народы Азии и Африки, 1985, № 5).

⁶ Тан Сяньцзу родился десятилетие спустя после смерти Ван Гэня. Первые тринадцать лет жизни он по своим интересам не отличался от детей его круга. Он рос в просвещенной семье, и, хотя его предки оставались в стороне от активной официальной жизни и никто из них не сделал большой карьеры, в его родной местности семья занимала довольно высокое социальное положение. Детей в семье воспитывали согласно традициям. Однако, как пишет сам Тан Сяньцзу, в круг его детского чтения не попадали книги, «исполненные глубокой мудрости». Но с тринадцати лет наступила пора серьезной учебы. Очевидно, отец будущего драматурга был незаурядным человеком, если пригласил в Линьчуань учителем и наставником своих детей Ло Жуфана — одного из ярких представителей Тайчжоуской школы, воспринявшего ее идеи от Янь Дао (Янь Шаньнун) — ближайшего ученика и последователя Ван Гэня. Ло Жуфан, успешно сдавший экзамены на степень *цзиньши*, занимал ряд важных постов, одно время был правителем уезда Нинго

пров. Аньхой, где основал свою Академию искусства почтения к жизни. Он слыл глубоким знатоком даосизма и буддизма, исповедовал учение школы *чань*. Очевидно, именно с приобщения к постулатам *чань* и начал свои беседы с учениками Ло Жуфан на занятиях, которые проходили в одном из буддийских храмов Линьчуани. Тан Сяньцзу вспоминает о годах учебы как о странствии, которое он совершал, следуя за учителем. Они вместе читали нараспев стихи, пели, играли на *цине*, и им чудилось мягкое и чистое звучание «небесного механизма». Пребывая в фимиае благовонных курений, они вместе погружались в глубокое раздумье. Медитативное постижение основ чаньской мистики в сочетании с тщательным изучением текстов помогали проникнуть в суть чаньского учения, давали власть над «самим кончиком острия *чань*». Учитель значил в жизни Тан Сяньцзу так много, что, когда его не стало, ученику показалось, будто «прервался и умер небесный механизм». См.: *Тан Сяньцзу*. Тайпин шань фан цзисюаньской (Предисловие к «Собранию сочинений из кабинета “Гора Тайпин”»). — Цзи (Собрание сочинений). Т. 2. Шанхай, 1962. С. 1037.

⁷ См.: Гу чжу у цзин (Пятикнижие с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 47. Варианты перевода *шэн шэн*: порождение жизни, оживотворение живого, порождение порождающего. См.: Кобзев А. И. Китайская книга книг. — Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». М., 2003. С. 30.

⁸ Даодэцзин, чж. 50.

⁹ Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 262.

¹⁰ Цит. по: Хуан Цзунси. Мин жу сюе ань (Пояснение к учению конфуцианцев [эпохи] Мин). Шанхай, 1906. С. 325.

¹¹ См. там же. С. 326.

¹² Чжунго чжэсюе ши цзыляо сюаньцзи (Избранные материалы по истории китайской философии). Т. 1–2. Пекин, 1962. С. 540.

¹³ См.: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина. С. 54, 55, 65, 72, 95–86, 89–91, 153, 196–197, 200. А. С. Мартынов, опираясь на Легга, дает перевод *чжи чжи* как «достижение знаний», предлагая следующий пассаж из «Да сюе»: «Достижение знаний состоит в упорядочении вещей. Когда упорядочены вещи, то после этого достигается знание» (Мартынов А. С. Конфуцианство и проблемы сознания. — О сознании. Из философского наследия Чжу Си. М., 2002. С. 35).

¹⁴ Цит. по: Хоу Вайлу. Чжунго сысян тунши (Общая история китайской мысли). Т. 2. Пекин, 1963. С. 1070; см.: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина. С. 179, 203.

¹⁵ Цит. по: Хоу Вайлу. Чжунго сысян тунши. С. 1070.

¹⁶ Ли Чжи. Лиши фэньшу (Книга для сожжения). Шанхай. 1936. С. 41.

¹⁷ Там же. С. 3.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 209.

²⁰ Однако это не было единственной причиной ухода 62-летнего Ли Чжи в буддийскую обитель. В монастыре его, вероятно, привлекало и то, что у европейских отшельников именовалось «совершенным отшельничеством», в котором сочетались возможность уединения и свободы от обычных мирских забот и обязанностей. Известно, что Ли Чжи до самой смерти не встречался более ни с женой, ни с сыном, хотя по своему статусу он не был обязан подчиняться строгой монастырской аскезе. Ли Чжи возлагал надежды на то, что новое положение поможет ему противостоять обвинению в ереси, выдвинутому против него ортодоксальными конфуцианцами. Ближайший друг Ли Чжи — известный литератор Юань Чжундао — оставил подробное описание этого периода его жизни. Годы, проведенные в монастыре, были посвящены не уединенному созерцанию, а углубленным занятиям и размышлениям над проблемами китайской истории, культуры, общественной и политической мысли. Идеи Ли Чжи оттачивались в общении с друзьями, часто навещавшими его в монастырской обители. В эти годы были созданы два его знаменитые сочинения — «Книга для сожжения» и «Потаенная книга», имевшие огромный общественный резонанс. Монастырские стены не защитили автора от политического произвола. По приказу правительства его резиденция была сожжена, и Ли Чжи скитался, пока не обрел последнее пристанище в стенах пекинской тюрьмы.

²¹ См.: *de Bary W. M. Theodore. Individualism and Humanitarism. — Self and Society in Ming Thought.* N. Y. — L., 1970, с. 223; *Ян Тунфу.* Мин мо сань да сысянцзя (Три великих мыслителя конца династии Мин). Шанхай, 1955. С. 48–49.

²² *Ли Чжи.* Лиши фэньшу. С. 18.

²³ Там же. С. 20.

²⁴ См.: *Тан Сяньцзу.* «Инь-фу цзин» цзе (Комментарий к «Инь-фу цзин»). — Цзи. Т. 2. С. 1208.

²⁵ *Тан Сяньцзу.* Ихуан сянь сишэнь Цинюань ши мяо цзи (Записки из храма учителя Чистого источника — божества радости, покровителя театра в уезде Ихуан). — Там же. С. 1128.

²⁶ *Тан Сяньцзу.* Чжу Маочун чжии цяо (Изложение системы [взглядов] Чжу Маочуна). — Там же. С. 1069.

²⁷ См.: *Хуан Цзунси.* Мин жу сюе ань. С. 348–349; *Лоу Юйле.* Тан Сяньцзу чжэсюе сысян чу тань (Первые шаги в изучении философских взглядов Тан Сяньцзу). — Тан Сяньцзу яньцзю лунвэнь цзи (Сборник статей, посвященный изучению творчества Тан Сяньцзу). Пекин, 1984. С. 158.

²⁸ *Тан Сяньцзу.* Гао Цзинъи (Ответ Гао Цзинъи). — Цзи. Т. 2. С. 1342.

²⁹ Подробнее см.: *Мартынов А. С.* Буддизм и конфуцианцы: Су Дунпо (1036–1101) и Чжу Си (1130–1200). — Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М., 1982. С. 286; *он же.* Конфуцианство и проблемы сознания. С. 57–98.

³⁰ Мэн-цзы и чжу (Мэн-цзы. Перевод на современный китайский язык и комментарий). Т. II. Пекин, 1960. С. 267.

³¹ Там же. С. 329.

³² См.: Hsia C. T. Time and Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tzu. — Self and Society in Ming Thought. С. 249–250.

³³ Тан Сяньцзу. Линьчуань сянь Гуюнань сы фу сы тянь цзи (Записки о возвращении монастырских полей монастыря Гуюнань уезда Линьчуань). — Цзи. Т. 2. С. 1125–1126.

³⁴ Тан Сяньцзу. Ханьдань цзи (Записки о Ханьдане, или Ханьданьский сон). — Там же. Т. 4. С. 2297.

³⁵ Фу — гексаграмма, состоящая из одной нижней непрерывной черты, символизирующей мужское начало *ян*, и пяти прерывистых, символизирующих женское начало *инь*. Это графическое изображение процесса, в котором *ян*, находясь внизу, в начале процесса, постоянно стремится к своему возобновлению и накоплению, в то время как *инь* уже достигло зенита. Каждые семь дней *ци*, которым присуще качество *ян*, достигают своего зенита, после чего круг замыкается и начинается новое восхождение. См.: Гу чжу у цзин. Т. 1. С. 19; Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». С. 348–351.

³⁶ См.: Liu Ts'un-yun. Taoist Self-Cultivation in Ming Thought. С. 297.

³⁷ Тан Сяньцзу. Мин фу шо (Речи о прояснении *фу*). — Цзи. Т. 2. С. 1164.

³⁸ Hsia C.N. Time and Human Condition in the Plays of Tang Hsien-tzu. С. 249–250.

³⁹ Тан Сяньцзу. «Инь-фу цзин» цзе. С. 1207.

⁴⁰ Ли Чжи. Лиши фэньшу. С. 36.

⁴¹ Там же. С. 187.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 69.

⁴⁵ Там же. С. 206.

⁴⁶ См.: Тан Сяньцзу. «Инь-фу цзии» цзе. С. 1208.

⁴⁷ Тан Сяньцзу. Мин фу шо. С. 1164.

⁴⁸ Мысли, высказанные Тан Сяньцзу, звучат вполне современно, так как космизм, вторгшийся в сознание людей в последние десятилетия, во многом изменил взгляд на связь человека и Вселенной, рамки которой раздвинулись до масштабов дальнего космоса. Иначе, чем прежде, подходим мы и ко многим проблемам этики, которые приобретают сегодня и глубокий экологический смысл.

⁴⁹ Тан Сяньцзу. Чжу Маочун чжии цяо. С. 1068.

⁵⁰ Тан Сяньцзу. «Инь-фу цзин» цзе. С. 1207. О *ци* как о феномене механико-органистической модели «единого тела» — Вселенной и человека в философии Ван Янмина см.: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина. С. 234–237.

⁵¹ Об этом говорится в небольшом эссе-предисловии Тан Сяньцзу «Тайпин шань фан цзисюань ской» (Предисловие к собранию сочине-

ний из кабинета Горы Тайпин. — Цзи. Т. 2. С. 1036–1037), т.е. к производству Цзоу Юаньбао, одного из руководителей Дунлинь дан. Дунлинь дан — группа, объединявшая прогрессивно настроенную часть конфуцианских ученых, была создана в 1595 г. Ее члены требовали проведения реформ в социальной сфере и в системе образования, ограничения власти евнухов. Часть их предложений была осуществлена в начале 20-х годов XVII в., когда некоторые члены Дунлинь дан заняли руководящие посты в правительстве. Однако вскоре группировка была разгромлена. Тан Сяньцзу косвенно был связан с деятельностью Дунлинь дан, переписывался с некоторыми ее членами.

⁵² См.: *Тан Сяньцзу*. «Инь-фу цзин» цзе. С. 1207, 1208.

⁵³ *Тан Сяньцзу*. Гуй шэн шу юань шо (Учение Академии искусства почтения к жизни). — Цзи. Т. 2. С. 1163.

⁵⁴ *Хоу Вайлу*. Лунь Тан Сяньцзу цзюйцзосы чжун (О четырех драматургических произведениях Тан Сяньцзу). Пекин, 1962. С. 31–32.

⁵⁵ *Тан Сяньцзу*. Гуй шэн шу юань шо. С. 1163.

⁵⁶ *Чан шэн* может быть истолковано и как «долголетие». Здесь же имеется в виду возможность, согласно даосским представлениям, достичь наивысшей идеальной цели — бессмертия, когда человек становится небожителем.

⁵⁷ *Тан Сяньцзу*. Мин фу шо. С. 1164.

⁵⁸ Там же. С. 1163.

⁵⁹ См.: *Тан Сяньцзу*. Да Ма Чжунлян (Ответ Ма Чжунляну). — Цзи. Т. 2. С. 1421.

⁶⁰ См.: *Тан Сяньцзу*. Ихуан сянь сипшэнь Цинюань ши мяо цзи. С. 1127.

⁶¹ См. там же.

⁶² Там же.

⁶³ *Тан Сяньцзу*. Мудань тин цзи тицы (Предисловие к «Пионовой беседе»). — Цзи. Т. 2. С. 1093.

⁶⁴ *Тан Сяньцзу*. Ихуан сянь сипшэнь Цинюань ши мяо цзи. С. 1127.

⁶⁵ *Тан Сяньцзу*. Эрбо Ма гу ю ши суй (Предисловие к стихам Эрбо «О путешествии тетушки Ма»). — Цзи. Т. 2. С. 1050.

⁶⁶ *Тан Сяньцзу*. Дун Цзеюань сисян тицы (Предисловие к «Западному флигелю» Дун Цзеюаня). — Цзи. Т. 2. С. 1502.

⁶⁷ *Тан Сяньцзу*. Мудань тин цзи тицы. С. 1093.

⁶⁸ *Тан Сяньцзу*. Ихуан сянь сипшэнь Цинюань ши мяо цзи. С. 1127.

⁶⁹ *Тан Сяньцзу*. Цин лянъ гэ цзи (Записки о Палатах голубого лотоса). — Цзи. Т. 2. С. 1113.

⁷⁰ *Тан Сяньцзу*. Ихуан сянь сипшэнь Цинюань ши мяо цзи. С. 1127.

⁷¹ См.: *Тан Сяньцзу*. Шуйань вэньцзи суй (Предисловие к собранию сочинений Шуйаня). — Цзи. Т. 2. С. 1015

⁷² См.: *Чжан Аивэнь*. Люе лунь Сун Мин ли сюе (Общие рассуждения по поводу учения о ли периодов Сун, Мин). Ханчжоу, 1983. С. 14–17.

⁷³ См.: Мартынов А. С. Буддизм и неоконфуцианцы... С. 288–291, 301; Кобзев А. И. Учение Ван Янмина... С. 133–134, 136–137; Лоу Юй-ле. Тан Сяньцзу чжэсюе сысян чу тань. С. 154.

⁷⁴ Тан Сяньцзу. Фу Гань Илу (Снова возвращаюсь к Гань Илу). — Цзи. Т. 2. С. 1367.

⁷⁵ См.: Чжоу Юньбэ. «Линьчуань сы мэн» хэ Мин дай шэхуэй («Четыре сна в Линьчуани» и общество периода Мин). — Тан Сяньцзу яньцзю лунвэнь цзи. С. 120.

⁷⁶ Тан Сяньцзу. Пидянь Мудань тин тицы (Критические пометки к предисловию к «Пионовой беседке»), — Цзи. Т. 2. С. 1545.

⁷⁷ Отношения Тан Сяньцзу и Да Гуаня рассмотрены в специальных разделах монографии Чжэнь Пэйкая «Тан Сяньцзу юй вань Мин вэньхуа» (Тан Сяньцзу и культура Поздней Мин). Тайбэй, 1995. С. 143–150, 370–383.

⁷⁸ Цзы Бо лао жэнь цзи (Собрание старца Цзы Бо). Цит. по: Чжэнь Пэйкай. Тан Сяньцзу юй вань Мин вэньхуа. С. 330.

⁷⁹ Там же. С. 143.

⁸⁰ Тан Сяньцзу. Чэнь-ши И шо сюй (Предисловие к высказываниям стрелка Чэнь-ши И). — Цзи. Т. 2. С. 1481.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Рассматривая соотношение чувства и принципа через посредника в виде «силы сложившихся обстоятельств», Тан Сяньцзу оказывался в центре проблем, касающихся теории литературного творчества и законов исторического и общественного развития, к которым проявляли большой интерес его современники. Уже Лю Се (465–522) в своем «Драконе, изваянном в сердце письмен» («Вэньсинь дяолун») показал единые пути, по которым развиваются законы словесности и законы мироздания. Говоря о создании произведения, его *ти* (субстанции, плоти), он включает в этот процесс «чувство» (*цин*), способствующее «установлению плоти», после чего «образуется (становится)» *ши* [2] (тенденция, сила сложившихся обстоятельств). Лю Се так комментирует *ши* [2]: «Сила — это то, что, используя удобный случай (обстоятельства), определяет (устанавливает) [направление и характер процесса]. Она подобна *цзи* (пружине), которая, придя в действие, становится прямой, как стрела» [Вэньсинь дяолун. Шанхай, 1958. С. 211]. Толкование *ши* [2] как категории общественного развития со времени Тан Сяньцзу также имело свою предысторию. Мэн-цзы привлек внимание к понятию *ши* [2], которое, по его мнению, играет решающую роль в развитии событий. Он замечает: «Хотя [человек] может обладать умом (смекалкой), но он будет бессилен, если поступит вразрез с силой сложившихся обстоятельств» (гл. 4а, фр. 19). Или: «Благородные ваны древности любили добродетель, но забывали о силе сложившихся обстоятельств» (гл. 7а, фр. 8). В том же ключе высказывается «Хань Фэй-цзэ». Со временем понятие *ши* [2] осмысливается уже как категория исторического развития, чему мы находим подтверждение у историков и идеологов империи Тан. Тан-

ский Лю Чжицзи высказывает следующее суждение: «Древность отличается от современности, ибо сила обстоятельств делает их таковыми, какие они есть» [цит. по: *Фэн Тяньюй*. Мин Цин вэньхуа ши саньлунь (Соображения по истории культуры [периодов] Мин, Цин). Учан, 1984. С. 188]. Историк Ду Ю, продолжая развивать эту мысль, говорит, что движение истории «определяется не исчислением темного (глубокого, потустороннего) и белого (элементарного, повседневного)», а тем, «[куда] устремляет ее сила сложившихся обстоятельств» [там же]. Поразительный образец зрелой концепции исторического развития демонстрирует известный танский ученый Лю Цзунъюань, сумевший выразить свою мысль с афористической краткостью: «Феодализм — это не идея, [выдуманная] удивительными людьми, а [порождение] силы сложившихся обстоятельств». При этом он обращает внимание на *ши* [2] как на объективный фактор, тенденцию общественного развития: «Они приходят, а сила обстоятельств исчезнуть не может, они уходят, а силу обстоятельств устранить невозможно» [там же].

В XVII в. обсуждение этой проблемы вращалось вокруг двух основных категорий — *ши* [2] и *ли*. На них строит свои рассуждения Ван Фучжи — известный представитель общественной мысли периода Цин, которого современные китайские исследователи называют «создателем вполне завершенной теории истории средних веков» [там же. С. 189]. Ван Фучжи, так же как и Лю Цзунъюань, склонен видеть в истории проявление главным образом внесубъективных закономерностей, как-овые отражают категории *ши* [2] («*ши* — это то, что остановить нельзя, если она пришла в движение» [там же]) и *ли* («*ли* — это то, чему должна следовать *ши*» [там же. С. 194]). Их побудительным источником, по мнению Ван Фучжи, служит Небо, которое, таким образом, венчает систему объективных законов исторического развития. Теория Ван Фучжи явилась ответной реакцией на концепции исторического развития неоконфуцианцев периода Сун. Так, тезис Чжу Си об определяющей роли хороших или дурных помыслов, внутренних побуждений (*синь шу*) человека в движении исторических событий подчинял их субъективной воле, тем более что действующим лицом истории выступал один человек — император.

Исторически Тан Сяньцзу находится между этими двумя полюсами. Поэтому он знает концепции сунских философов, но не узнает о том, что пришло им на смену во времена династии Цин. Вместе с тем Тан Сяньцзу не мог не быть осведомлен о концепциях танских историков, что давало ему пищу для размышлений и выбора. Он принимает от них критерий объективного хода исторического процесса, в котором сложившаяся ситуация определяет его развитие, но соединяет этот принцип не с понятием *синь шу*, а с чувством, оставляя за ним основополагающее значение. Это соответствовало пониманию проблемы Ли Чжи: «Изначальное чувство говорит о силе сложившихся обстоятельств» (Лиши фэньшу. С. 239).

- ⁸⁴ *Ли Чжи*. Лиши фэньшу. С. 239.
- ⁸⁵ *Тан Сяньцзу*. Пионовая беседа. — Классическая драма Востока. М., 1979. С. 449.
- ⁸⁶ См.: *Сюй Шофан*. Тан Сянь-цзу нянь пу (Биография Тан Сянь-цзу). Шанхай, 1980. С. 250, 252.
- ⁸⁷ *Тан Сяньцзу*. Цзи. Т. 1. С. 655.
- ⁸⁸ См.: *Кобзев А. И.* О понимании личности в китайской и европейской культурах. — Народы Азии и Африки. 1979, № 5.
- ⁸⁹ Даодэцзин, чж. 7.
- ⁹⁰ *Хун Шэн*. Дворец вечной жизни. — Классическая драма Востока. С. 486.
- ⁹¹ Там же. С. 487.
- ⁹² «Сон в Красном тереме» Цао Сюэциня породил большой цикл пьес на сюжеты романа. Первые издания, появившиеся в конце XVIII в., включали текст романа и драматические произведения. Позже пьесы не раз переиздавались, сопровождаемые статьями современных исследователей. В 1984 г. в Шанхае вышла работа «Сон в Красном тереме» Сюй Фумина, в которую помимо текста романа автор включил ряд своих статей, представляющих интерес для изучения классического театра и драматургии. Они проливают свет на различные аспекты театральной и актерской жизни, сценические варианты сюжетов романа, наконец, поднимают вопросы о влиянии драматургии Тан Сяньцзу на автора романа. В 80-е годы был издан сборник нот для пьес *чуаньци* театра *куньцуй*, подобранных еще самим Цао Сюэцинем. Интерес к теме не угасает и в последние годы. В 1995 г. на Тайване опубликована монография Чжэнь Пэйкая (род. в 1948 г. в г. Циндао) «Тан Сяньцзу и культура Поздней Мин» («Тан Сяньцзу юй вань Мин вэньхуа»), где влиянию Тан Сяньцзу на творчество Цао Сюэциня посвящены отдельные главы.
- ⁹³ *Цао Сюэцин*. Хун лоу мэн (Сон в Красном тереме). Пекин, 1958. С. 235–236.
- ⁹⁴ *Ван Цзидэ*. Цюй люй (Законы драмы). — Чжунго гудянь сицуй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Пекин, 1959. Т. 4. С. 165.
- ⁹⁵ *Цао Сюэцин*. Хун лоу мэн. С. 236.
- ⁹⁶ Ван Говэй (1877–1927) — историк, филолог, философ, литературный критик, поэт, первый историк китайского театра.
- ⁹⁷ *Liang Chi-chao*. Intellectual Trends in the Ching Period. Cambridge, 1959. С. 28.
- ⁹⁸ *Ван Сяочуань*. Юань, Мин, Цин саньдай цзинхуэй сяошо сицуй шиляо (Материалы о гонениях на прозу и драму в эпохи Юань, Мин, Цин). Пекин, 1968. С. 179.
- ⁹⁹ Там же. С. 230–234.
- ¹⁰⁰ Мэн-цзы, III, А, 4.
- ¹⁰¹ *Фэн-лю* — стиль жизни, характерный в III–IV вв. для аристократов, чиновников, поэтов, философов, разочарованных в государственной службе и во всем официальном, что несло с собой конфуцианство.

¹⁰² См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 121–135.

¹⁰³ См.: Сюй Шофан. Тан Сяньцзу цзи цита (Тан Сяньцзу и другие). Шанхай, 1983; Чэнь Шоучжу. «Мудань тин» хэ «Ломиоу юй Чжулия» («Пионовая беседка» и «Ромео и Джульетта»).

¹⁰⁴ См.: Никольская С. В. Оборванные строки Сюй Вэя. — XVII научная конвенция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. Ч. 1. М., 1986. С. 81–186.

¹⁰⁵ См.: Тан Сяньцзу. Хэ цзи суй (Предисловие к встрече с редкостным). — Цзи. Т. 2. С. 1077–1078; он же. Сюй Цю Маобо гао (Набросок предисловия к сочинению Цю Маобо). — Там же. С. 1080–1081; Ци Сэньхуа. Цюй лунь таньшэн (Разыскания в области теории драмы). Шанхай, 1985. С. 25–28.

¹⁰⁶ Течение «за возрождение древности», вызвавшее бурный протест среди значительной части литераторов, драматургов и деятелей культуры периода Мин, было явлением закономерным в развитии культуры того времени. Это была реакция на позицию неоконфуцианцев империи Сун, призывавших «говорить о принципе и не говорить о чувстве» и стремившихся превратить стихи в «зарифмованные изречения, проповедующие истину». Уже в период Южной Сун возникло недовольство ориентированностью литературного творчества не на человека, а на принцип, вылившееся в призыв к «возрождению древности». В период Мин этот призыв был подхвачен «семью знаменитыми талантами», которые постарались в своем творчестве внести в литературу живую образность и человеческое чувство. Чувство вышло на первый план в литературе, в поэзии. В этом стихотворцы эпохи Мин опирались на более раннюю литературную теорию, получившую отражение в «Драконце, изваянном в сердце письмен» Лю Се. Минские литераторы, полагая «чувство сердцем поэзии», внесли демократическую струю в литературу и разбудили интерес к народной песенно-поэтической традиции, что также снизило пафос поэзии сунского периода. Возросший интерес к народному творчеству предшествующих эпох восполнял тот урон, который понесла китайская культура в период монгольского владычества. Однако призыв к «возрождению древности» был постепенно заменен призывом к «подражанию древности», что вытеснило из первоначальной идеи творческое жизненное начало [см.: Фэн Тяньюй. Цун Мин Цин цзидэ цимэн вэньхуа дао цзиньдай синьсюе (От культуры раннего просветительства периодов Мин, Цин до «изучения нового» в новое время). — Лиши яньцзю. 1985, № 5. С. 107–108; Вельгус С. В. Разоблачение божества. М., 1977. С. 508.

¹⁰⁷ См.: Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979. С. 81.

¹⁰⁸ См.: Ван Цзидэ. Цюй люй (Законы драмы). — Чжунго гудянь сицзюй ньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Пекин, 1982. Т. 7. С. 167–168.

¹⁰⁹ Сюй Вэй. Ецзы су ши суй (Предисловие к стихам о листьях озябших). — Чжунго дабай кэ цюань шу (Большая энциклопедия искусства Китая). Пекин, 1983. С. 518.

¹¹⁰ См.: Лю Тяньчэн. Цюй пинь (Категории драмы). — Чжунго гудянь сицзой луньчжу цзичэн. Т. 6. С. 220.

¹¹¹ Сюй Вэй. Нань цы суй лу (Заметки о южных цы). — Там же. Т. 3. С. 243.

¹¹² Сюй Фуцзо. Цюй лунь (Суждения о драме). — Там же. Т. 4. С. 7.

¹¹³ Тан Сяньцзу. Цзай да Лю Цзывэй (Повторный ответ Лю Цзывэю). — Цзи. Т. 2. С. 1242.

¹¹⁴ См.: Тан Сяньцзу. Эрбо Ма ю ши суй (Предисловие к стихам Эрбо «О путешествии тетушки Ма»). — Там же. С. 1050; он же. Сюе Юй юань чу цзи суй (Предисловие к «Первому собранию изучения Юйюань»). — Там же. С. 1051.

¹¹⁵ См.: Е Чжанхай. Чжунго сицзой сюе ши гао (Очерк истории изучения китайского театра). Шанхай, 1986. С. 164–166.

¹¹⁶ Ли Чжи. Лиши фэньшу. С. 110–111.

¹¹⁷ Там же. С. 111.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ См.: Даодэцзин, чж. 28, 49.

¹²⁰ Мэн-цзы, IV, 6,12.

¹²¹ См.: Ли Чжи. Лиши фэньшу. С. 109.

¹²² См.: Тан Сяньцзу. Цзи. Т. 2. С. 1038–1039.

¹²³ См.: Ли Чжи. Лиши фэньшу. С. 108.

¹²⁴ Там же. С. 150.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же. С. 109–110.

¹²⁷ Тан Сяньцзу. Гу Цзиньфань бяньюань цзи (Полемические заметки о Гу Цзиньфане). — Цзи. Т. 2. С. 1106.

¹²⁸ См.: Ян Юйлунь. Дискуссия Линьчуаньской и Уцзянской школ. — Тан Сяньцзу яньцзю луньвэнь цзи. С. 499.

¹²⁹ Ли Чжи. Лиши фэньшу. С. 158–159.

¹³⁰ Ли Юй. Сяньцин оу цзи (Случайные заметки праздного). — Чжунго гудянь сицзой луньчжу цзичэн. Т. 7. С. 79.

¹³¹ Там же. С. 26–27.

¹³² Там же. С. 52.

¹³³ Хуан Туби. Кань шань гэ цзи сяньби (Праздная кисть взирающего на собрание Горной палаты). — Там же. Т. 7. С. 141.

¹³⁴ Ци Бяоцзя. Юань шань тан цзюй пинь (Категории драм из зала Далеких гор). — Там же. Т. 6. С. 101.

¹³⁵ Тан Сяньцзу. Сюй Ци-сянь. Цянь шэ и цю ю вэнь (Жду дружеское послание от Сюй Ци-сяня из общества Белого лотоса). — Цзи. Т. 2. С. 1161.

¹³⁶ Ван Цзидэ. Цюй люй (Законы драмы). — Собрание трактатов о китайской классической драме. Т. IV. С. 165. В варианте сочинения,

предложенном Ван Цзидэ, в цитируемом отрывке слово *цы* отсутствует. Оно добавлено в варианте этого же отрывка, приведенном в сочинении Люй Тяньчэна, который также уточнил слово «мастерство» определением «тонкое». Современные китайские исследователи, как правило, ссылаются на второй вариант отрывка.

¹³⁷ Представляется недоразумением перевод этого термина словом «прелесть», предложенный Б. Л. Рифтиным (см.: *Рифтин Б. Л.* Теория китайской драмы. — Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964. С. 150). Ли Юй посвящает специальный раздел своего сочинения двум категориям драмы — *цзи* (пружина, механизм) и *цуй* [1] (увлекательность), поясняя, что первая имеет отношение к «духу *чуаньци*», а вторая — к «богатству содержания, увлекательности *чуаньци*», которое находит отражение в красочности и выразительности языка (см.: *Ли Юй*. Сянь цин оу цзи (Случайные заметки праздного). — Собрание трактатов Т. VII. С. 24).

¹³⁸ *Ван Цзидэ*. Законы драмы. С. 165.

¹³⁹ *Ся Сеши*. Чжунго сицзюй пипиндэ чаншэн хэ фацжань (Зарождение и развитие китайской театральной критики). Пекин, 1982. С. 40. См. *Ся Сеши*. Уцзян пай сицзюй лунь чу тань (Начальные исследования в области театральной теории школы Уцзян). — Чжунго сицзюй нянь цзянь. (Китайский ежегодник театра). Пекин, 1981.

¹⁴⁰ *Хэ Лянцизюнь (Хэ Юаньлан)*. Цюй лунь (О драме) — Собрание трактатов. Т. IV. С. 6.

¹⁴¹ Там же. С. 7.

¹⁴² *Ван Цзидэ*. Законы драмы. С. 141.

¹⁴³ Там же. С. 122.

¹⁴⁴ Там же. С. 154.

¹⁴⁵ Цит. по: *Ся Сеши*. Зарождение и развитие китайской театральной критики. С. 130.

¹⁴⁶ Цит. по: *Ян Юйлун*. Линьчуань пай хэ Уцзян пай луньчжэю (Дискуссия между Линьчуаньской и Уцзянской школами) Тан Сяньцзю яньцзю луньвэнь цзи (Сборник статей, посвященный изучению творчества Тан Сяньцзю). Пекин, 1984. С. 514.

¹⁴⁷ *Ци Бяоцзя*. Юаньшань тин цюй пинь (Категория драм из зала Далеких гор). — Собрание трактатов. Т. VI. С. 18.

¹⁴⁸ *Лин Мэнчу*. Тань цюй цза чжа (Пестрые записи бесед о драме). — Собрание трактатов. Т. IV. С. 254.

¹⁴⁹ Там же, с. 253.

¹⁵⁰ См.: *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая. М., 1979. С. 94–95.

¹⁵¹ См.: *Лю Се*. Вэнь синь дяо лун (Дракон, изваянный в сердце письмен). Шанхай, 1958. С. 208.

¹⁵² На эту деталь обратил внимание Сюй Шофан в сборнике «Тан Сяньцзю и другие» (Шанхай, 1983. С. 122).

¹⁵³ *Тан Сяньцзю*. Да Люй Цзяншань (Ответ Люй Цзяншаню). — Соч. Т. 2. С. 1337.

- ¹⁵⁴ Там же.
- ¹⁵⁵ См.: *Ли Чжи*. Книга для сожжения. С. 222–223.
- ¹⁵⁶ *Ли Юй*. Случайные заметки праздного. — Собрание трактатов. Т. VII. С. 14, 16–18.
- ¹⁵⁷ См.: *Люй Тяньчэн*. Цюй пинь (Категории драмы). — Собрание трактатов. Т. VI. С. 213.
- ¹⁵⁸ *Ван Цзидэ*. С. 165.
- ¹⁵⁹ Там же. С. 123–124.
- ¹⁶⁰ См.: *Ли Юй*. С. 25.
- ¹⁶¹ Там же. С. 15.
- ¹⁶² Там же.
- ¹⁶³ *Ци Бяоцзя*. Категория драм из зала Далеких гор. — Собрание трактатов. Т. VI. С. 28.
- ¹⁶⁴ См. *Ван Цзидэ*. С. 165.
- ¹⁶⁵ Цит. по: *Сюй Шофан*. Тан Сяньцзу и другие. С. 110.
- ¹⁶⁶ *Тан Сяньцзу*. Юй и лин Ло Чжаньэр (Для актера Ло Чжаньэра о том, что ему надлежит выполнить). Собр. соч. Т. 2. С. 1426.
- ¹⁶⁷ *У Мэй*. Собр. соч. Тан Сяньцзу. Т. 2. С. 1570.
- ¹⁶⁸ Подробнее см.: *Дагданов Г. Б.* Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск, 1984.
- ¹⁶⁹ *Ван Цзидэ*. Законы драмы. С. 165.
- ¹⁷⁰ *Чэнь Дэфу*. Гу цюй цза янь. (Разные речи о драме) — Чжунго гудянь сицой луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. 4. Пекин, 1982. С. 154.

Сценические традиции и актерское мастерство

Театр по способу своего воздействия на человека — особый вид искусства. Картина художника, книга или любое произведение прикладного искусства продолжает жить без присутствия своего автора. Иное дело — театр. В театре взаимодействуют два творца — актер и зритель. Находясь по разные стороны «рампы», они, эти создатели и преемники национального культурного кода, строили свой театр сообща. В чем же заключался смысл и предназначение театра, его притягательная сила для китайского зрителя, представляющего, как говорят, самый театральный народ мира? Ответ на этот вопрос кроется в истории праздничных традиций народа. Во время клановых торжеств и деревенских праздников наступала пора отдохновения, ярмарочных гуляний и красочных зрелищ. Местная администрация брала на себя организацию и расходы на приглашенных бродячих комедиантов, кукольников и акробатов. На их представления стекались толпы желающих насладиться красочным зрелищем и мастерством исполнителей. Представления длились не один день, так что правителям приходилось вводить запретительные меры, дабы праздное времяпрепровождение не нанесло ущерба хозяйству.

Завлекательные сценки балаганных актеров сменяли исторические и батальные сюжеты, формировавшие мифологизированное представление зрителей о национальной истории и ее героях, особенно отличившихся в сражениях. Со временем они появлялись на сцене и со страниц знаменитых романов. Миф насыщал эстетическое, расцветивая символикой игровое пространство театрального действия. Так складывалась любовь и восхищение народного зрителя своим театром и ответная признательность театра своему зрителю.



Музыкант, сопровождающий брачный обряд



Обряд сопровождения невесты

Уличные представления во время праздничных гуляний

Обучение своему мастерству актер начинал с искусства подражания умершему. В сочинении Лу Цзя «Синь юй» («Новые речи»), относящегося к периоду Хань, упоминалось о некоем актере, которого позвали исполнить танец у могилы Лу-гуна, подражая [умершему]¹. Княжество Ци, расположенное на территории нынешней провинции Шаньдун, существовало в период Чуныцю (VII–V вв. до н.э.). Подражание умершему выражено словом *фанси*, где *фан* означает «подражать, имитировать», а иероглиф *си* — показ эпизодов из жизни умершего, включая его ратные подвиги. Следовательно, *фанси* — это представление, не входившее в церемонию официального ритуала, а сопутствующее таковому. Для него специально приглашали исполнителя. Значит, *фанси* можно считать зачатком театрально-го зрелища, показ которого решал квазирелигиозную задачу.

В III столетии до н. э., в период Цинь — Хань, становится популярным зрелище «Чи Ю си» — борьба между несколькими участниками, головы которых украшали бычьи рога. Очевидно, мелодия или ритм диктовали рисунок действия, что и побудило Сыма Цяня — автора «Исторических записок» включить этот вид зрелища в раздел «Юэ бу» («Музыка»). В записках некоего Лян Жэньфана «Ми и цзи» («Путаные заметки о необычном») также говорится: «В период Цинь — Хань в области Цичжоу (на территории нынешних провинций Хэбэй и Шаньси. — С. С.) существовала музыка (юэ) под названием *Чи Ю си*»². Тогда же при Хань *Чи Ю си* вошло в представление *цзяодиси* («бодание», состязание в силе), в свою очередь ставшее частью *байси* («сто игр, сто представлений»). Это было созвездие цирковых жанров — танец, акробатика, шпагоглотание, хождение по канату, лазание по шесту, фехтование трезубцами, боевыми топорами, клевцами, в которых китайские артисты считаются непревзойденными мастерами по сей день.

В период Тан (VII–X вв.) происходит встречное движение чистых музыкальных и драматургических форм, синтез которых означал рождение традиционной музыкальной драмы. Одна из популярных импровизированных сатирических сценок с участием двух персонажей, называвшаяся *цаньцзюньси* (игра о *цаньцзюне*)*, сочетала зачатки драматического действия и актерской игры. В другой распространенной песенно-музыкальной

* *Цаньцзюнь* — военный советник династии Хань; на сцене комический, чаще отрицательный персонаж раннего театра.

форме — *дацуй* — выявлялась тенденция к соединению в театральной форму слова, мелодии и танца. К XIII–XIV вв. *цуй* уже становится музыкальным жанром, в котором писались арии для пьес *цзацзуй*. Исследователь драмы этого периода В. Ф. Сорокин называет *дацуй* «сюитой», в которой еще не было органического единства всех ее компонентов. С этим трудно не согласиться³. Однако, например, Ху Ши считает *дацуй* «прототипом отдельных актов драмы»⁴, которые, пусть в таком зачаточном виде, но уже были представлены зрителю. Ху Ши именовал *дацуй* «танцем-балладой», находя связь с фарсом *хуацзиси*⁵. Современные китайские энциклопедии и театральные словари относят *дацуй* к ранним театральным формам, что также не вызывает возражения, поскольку *дацуй*, соединяя слово, мелодию и танец, свидетельствует о живом процессе становления китайского театра и искусства актера.

Сценическое искусство китайского театра — явление много-сложное. Однако главная пружина театрального механизма — искусство актера. Не просто артиста, а живущего на сцене то в роли царя обезьян Сунь Укуна с его фантастическими полетами, то в образе обездоленного рыбака с его земными горестями. Такой театр не смог бы существовать без актера-универсала, владеющего всем многообразием выразительных средств и технического мастерства. Один из современных мастеров сценического движения, близко знавший Е. Грозовского, рассказывает: «Он (Грозовский. — С. С.) был в Китае и смотрел спектакль пекинской оперы. А роль передается от отца к сыну. Он посмотрел два спектакля, поскольку ему был интересен феномен передачи роли наследнику. У отца — бешеный успех, у сына — прохладный прием, хотя все точно так же, на глаз Грозовского. Он спрашивает у китайца-переводчика, почему так: у отца успех, а у сына никакого? Китаец удивляется и говорит: “Сын, пока делает сальто, потеет подмышками. То есть у него пока есть технические проблемы, у него есть проблемы с сальто, поэтому он не может заниматься проблемами духа, он пока еще должен заниматься тем, что ему надо хорошо докрутить сальто. А отец, проделав это несколько десятков тысяч раз, уже свободен от этого, и, крутя сальто, он может воспарить и заниматься вопросами сальто душевного, а не только телесного. Но хорош бы он был, если бы не занимался много лет этой “низкой”, “низменной” физикой, в частности акробатикой, уповая на экстаз, на вдохновение”»⁶.

Уточним, что и «низменная» физика, и актерский экстаз — это процесс не последовательного, а параллельного включения того и другого в искусство овладения и совершенствования актерского мастерства, чтобы соответствовать даосскому умению «ходить, не оставляя следов». Хотя, безусловно, техническое совершенство помогает актеру «разоружиться», т.е. становится «пустым» (Е. Гротовский), забывая о технических сложностях сценических приемов и доведя их до автоматизма, но сохраняя на всю жизнь память тела и вырабатывая систему «душа — тело»⁷. Об этом процессе мы уже знаем «из первых уст» — из притчи Чжуан-цзы о виртуозном мастере, разделяющем тушу животного, мастере, ритм движения которого, подобного танцу, соединяет повара и актера в едином поле совершенства своего мастерства.

Актерская же профессия имела свои особенности. Техническая сложность сценического мастерства требовала обучения с детства. Его секреты по традиции передавались от учителя к ученику. Актерами становились разными путями: были дети и из актерских семей, и проданные родителями, не способными прокормить лишний рот, и сироты, попадавшие на обучение в труппу. Актерами становились по другим обстоятельствам — семейным. Например, — дед знаменитого Мэй Ланьфана. Старший сын в семье, Мэй Цяолин был усыновлен бездетным человеком, но после повторного брака приемного отца и рождения у него родного сына, мальчик под давлением новой хозяйки был продан торговцу, покупавшему детей для обучения актерскому искусству. После нескольких лет обучения торговец перепродал его в труппу, где учитель вколачивал в мальчика актерскую науку. Мэй Цяолин стал исполнителем женских ролей, а его сын — отец Мэй Ланьфана сначала выступал в мужских амплуа, а затем перешел на женские роли. Говорили, что как актер он очень походил на своего отца, но для своего сына Мэй Ланьфана он не успел стать учителем, так как умер, когда мальчику было всего четыре года. Мэй учился у многих наставников, в том числе у знаменитых актеров. Его обучение началось с пьесы «Битва у заставы Пугуань». Затем, как вспоминал Мэй Ланьфан, он освоил несколько десятков спектаклей и ролей в них, ежедневно с утра отправляясь к городской стене, где кричал, развивая голос. После обеда занимался с другим учителем, который совершенствовал его технику пения, затем изучал мелодии и сценическое движение. Десятки раз приходилось

повторять все, пока пение, текст и сценическое движение не приходили в полное согласие. Если ученик добивался хорошего результата, его выпускали на сцену для участия в спектакле на зрителя. Так впервые Мэй Ланьфан вышел на сцену в одиннадцать лет, хотя и продолжал заниматься с учителями⁸. Это была традиционная система театрального образования, которая не предполагала обязательной передачи ролей от отца к сыну. Чаще сын мог наследовать амплу отца или деда, но все зависело от его вокальных данных. С установлением амплу определялся круг ролей. Чем больше ролей было в репертуаре актера, тем востребованнее оказывалось имя этого исполнителя. По многовековой традиции актеров нередко приглашали в частные дома на семейные торжества, на клановые праздники, где программу выступления выбирали сами зрители из репертуара труппы. Обширный репертуар — половина успеха. Остальное зависело от мастерства исполнителя, прежде всего пения. Обучение вокальному искусству — главное в театральной теории.

В 1851 г. был опубликован театральный трактат двух авторов — Ван Дэхуэя и Сюй Юаньчэна «Гуулу» («Заинтересованно смотреть на перечень ошибок»), который был посвящен вокальному искусству начинающего актера, а также актера, совершенствующего свое мастерство. Актуальность своего труда авторы видели в необходимости восстановления многого из того, что было утрачено или забыто как учителями, так и последующими поколениями исполнителей. Но «разве флейта Неба Чжуан-цзы может [звучать] не по правилам?» — вопрошали они, естественно, полагая этот вопрос безупречным аргументом в пользу своего труда. Здесь в риторическом вопросе — веками сложившееся восприятие музыки как метафизического и эстетического универсума, камертона Вселенной. По его звуку и ритму выстраивается гармония Неба и Земли, правитель строит дела в Поднебесной, повар разделывает тушу, актер совершенствует свое мастерство, являя собою модель и отголосок «онтологической игры» с присущими ей взаимопроникновениями звука и молчания, видимого и невидимого.

Об этом говорится в разделе «Общие суждения о пяти звуках». Речь идет о соответствии звуков пяти первоэлементам, тем, что «пронизывают все, что имеется в промежутке между Небом и Землей. Они сочетаются с четырьмя временами года, с пятью сторонами света (пятая сторона — середина, центр. — С. С.), сообщаются с природой [человека] и чувствами, опреде-

ляют дела управления, приводят в действие пять внутренних органов (сердце, печень, селезенку, легкие, почки)», в “Сун ши юэчжи” (в разделе “музыка истории Сун”) сказано: [Когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией дерева, тогда звучат (*цзо*) звуки *цзяошэн* (т.е. третьей ступени пятиступенного звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией огня, тогда звучат звуки *чжишэн* (четвертой ступени звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией металла, звучат звуки *шаншэн* (второй ступени звукоряда. — С. С.); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией воды, звучат звуки *юйшэн* (пятой ступени звукоряда. — С. С.); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией земли, звучат звуки *гуншэн* (первой ступени звукоряда. — С. С.). Это и есть соединение с пятью стихиями. В разделе времен года (сезонов) “Лицзи” сказано: звуками весны являются звуки *цзяо*, звуками лета — звуки *чжи*, звуками осени — звуки *шан*, звуками зимы — *юй* [1]. [Пространство] звуков *цзяо* — на Востоке, звуков *чжи* — на Юге, звуков *гун* — в Центре, звуков *шан* — на Западе, звуков *юй* [1] — на Севере. Это и следует смене времен года и соответствует пяти сторонам света»⁹.

Чтобы завершить демонстрацию универсального значения музыки, авторы трактата обращаются к сочинению Лю Сяна¹⁰ «У цзин тун и» («Хорошо понимать смысл “Пятиканония”»), где музыка рассматривается с позиции морального климата в государстве. Они цитируют: «Слушая звуки *гун*, люди становятся мягкими и великодушными; слушая звуки *шан*, люди становятся справедливыми и бескорыстными, любящими долг; слушая звуки *цзяо*, люди становятся более сострадательными [к другим] и любят гуманность; слушая звуки *чжи*, люди становятся почтительными и скромными и любят *ли*; слушая звуки *юй* [1], люди становятся гармоничными и любят делать пожертвования»¹¹. Что же касается каждого человека, Ван Дэхуэй и Сю Юаньчэн находят ответ в «Боху тун» (или «Боху тун и») («Хорошо понимать значения Белого Тигра») — сочинении, включенном в «Хоу Хань шу» («Книга о Поздней [династии] Хань»), где речь идет о психоэмоциональных качествах человека, которые формируются под влиянием музыки и под знаком созвездия Белого Тигра. Белый Тигр, расположенный в западном секторе неба и состоящий из семи зодиакальных созвездий, лежащих в районе созвездий Андромеды, Рыб, Овна, Тельца и Ориона, как известно, ведет свое начало от священного тигра, которому поклонялись некоторые древние племена, почитавшие его как

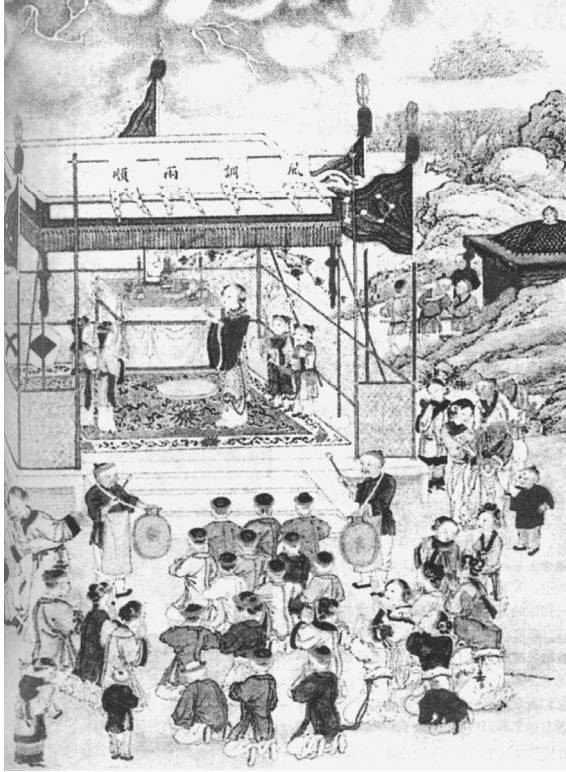
первопредка. Позже как одно из четырех священных животных (*сы шэнь, сы сян*) Белый Тигр вошел в китайскую мифологию и в систему различных народных обрядов и соответственно обрядовых танцев и представлений¹². Итак: «Тот, кто следует звукам *гун*, — человек терпимый, и [все его чувства] скрыты у него внутри; следующий звукам *шан* набирает силу и [проявляет себя вовне]; следующий звукам *цзяо* пускается вскачь; следующий звукам *чжи* останавливается; следующий звукам *юй* [1] спокоен; все эти [проявления] совпадают с природой и чувствами [человека]»¹³. Приводимый авторами трактата отрывок из «Вэй шу юэ чжи» («Раздел музыки книги о [династии] Вэй») определяет четкую стратификацию музыки в социальной системе и в повседневной жизни и деятельности людей:

«Звуки *гун* предназначены для правителя; звуки *шан* — для чиновников; звуки *цзяо* — для народа; звуки *чжи* — для различных дел; звуки *юй* [1] — для вещей и явлений. В “Юэ цзи” сказано: “Дао музыкальных звуков совпадает с [делами] управления, поэтому необходимо, чтобы и правитель, и чиновники, и народ, и предметы и явления, а также дела — все это достигло *ли* и не оказалось ввергнутым в хаос, тогда и звуки станут гармоничными”»¹⁴.

И как пример целостности окружающего мира и человека во всей совокупности его психофизических параметров приводится отрывок из «Ши цзи Юэ шу» («Книга музыки “Исторических записок”»), конкретизирующий воздействие музыкальных звуков на организм человека:

«Звуки *гун* действуют на селезенку и делают более совершенным мудреца; звуки *шан* действуют на легкие и делают более искренним [служение] долгу; звуки *цзяо* действуют на печень и делают более открытым [выражение] человеколюбия; звуки *чжи* затрагивают сердце и делают соблюдение *ли* более надлежащим; звуки *юй* [1] влияют на почки и способствуют возращанию мудрости, таким образом, пять этих звуков воздействуют на пять внутренних органов. Все это помогает видеть Дао звуков, дает почувствовать природу Неба и чистоту [звучания] флейты Неба»¹⁵.

Кстати, и китайская медицина использует универсальное влияние музыкальных звуков на организм больного, рекомендуя произнесение нараспев слогов в определенном сочетании звуков — мантр для лечения того или иного органа. Знают о воздействии звуковых волн на организм и другие культурные традиции.



Храмовая служба на театральных подмостках
в сопровождении оркестра с участием «зрителей» (эпоха Цин)

Так, на Руси издавна было известно, что церковный перезвон вылечивает от недугов. Однако заметим, что китайская культурная традиция, накопив тысячелетний опыт звукового и мелодического воздействия на окружающий мир, человека и среду его обитания, выпестовала национальный менталитет, для которого остается непреложным биокосмистский принцип научного, эзотерического и эстетического знания о едином мире.

Но вернемся к нашей теме. Что касается собственно певческого искусства, то с самого начала Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн называют главное: его основой является дыхание (*ци*). Авторы, конечно, не забывают, что *ци* не только технический театральный термин, но категория, выражающая самые различные смыслы — от универсальной субстанции Вселенной и жизненных сил и энергии человеческого организма до духовных со-

стояний и проявлений духовного и ментального центра, т.е. «сердца» (*синь*), управляющего чувствами (*цин*). «Все скрытое вещей (*у*) коренится в *ци*, и разве не распространяется оно в звуке...» — читаем мы в первых строках трактата. Исходя из того, что *ци* есть первоначальная субстанция Вселенной в состоянии хаоса и что начальными формами выхода из него были *инь* и *ян*, а также пять элементов (*у син*), Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн приравнивают к начальным формам выхода из музыкального хаоса «установление древними [системы] *люйлюй* (лады мужские нечетные и женские четные китайского хроматического звукоряда), различение [звуков] *инь* и *ян*; когда же были составлены “Оды и гимны” (части “Шицзина”) и появилось [понятие] *ли* (правила приличия, учтивость), *син* (качество, характер, природа человека) и *цин* (чувство), тогда словно было изготовлено лекарство от горького и соленого, без чего трудно найти слова, чтобы выразить сокровенно изящное (*мяо*) всех треволнений и перипетий жизни, и это, конечно, достигает каждого сердца, поэтому и говорят, что ухо [погружается] в звук, [человек весь] обращается в слух»¹⁶.

Интонационное богатство китайского языка заключается не в последнюю очередь в тональном произнесении слогов-иероглифов. Китайская теория давно включила фонетические правила артикуляции иероглифа в систему овладения вокальным искусством. Специальный раздел трактата «Гуулу» посвящен знакомству с четырьмя тонами в технике пения. Авторы берут за основу ряд сочинений танского времени, которые внесли значительный вклад в изучение тонов и рифм. В наиболее полном из них — «Юаньхэ юнь пу» («Реестр рифм периода Юаньхэ», т.е. периода Полной гармонии, 806–820 гг.), сказано, что иероглифы под ровным тоном звучат горестно (печально) и спокойно. Иероглиф под восходящим тоном звучит резко (зло, жестко) и сильно, как бы взмывая вверх. Иероглиф под нисходящим тоном дает звук чистый, уходящий вдаль. Иероглиф под входящим тоном дает звук прямой и торопливый. Были установлены правила рифм и различение звуков *инь* и *ян* при произнесении, точнее, при пении иероглифа под ровным тоном. Уточняется, что звук *инь* под ровным тоном исполняется низко и печально. Звук *ян* под ровным тоном исполняется высоко, стремясь к расширению (распространению). Авторы считают ошибкой, когда звуки *инь* под ровным тоном сочетаются с первой из двух групп рифм ровного тона, а звуки *ян* ровного тона — со второй груп-

пой рифм того же тона, прописанных в словарях-рифмовниках. Вокальная теория указывает и на необходимость различения высоких и низких регистров голоса, памятуя, что звуки под нисходящим тоном дают пение высокого регистра, а под восходящим — низкого.

Пение иероглифов под ровным тоном предполагает строгое различение *инь* и *ян*. Это означает, что иероглиф *инь* под ровным тоном поется ровно и непрерывно, звук возникает как будто из самого нижнего предела иероглифа, а затем меняет регистр, доводя его до высокого, и становится похожим на иероглиф *ян* ровного тона. Таким образом, иероглиф начинается как *инь*, а завершается как *ян*, и этот переход должен быть точен. Смена регистра происходит часто при смене мелодии, и из-за технических трудностей необходимо сделать паузу, тем более что смена регистра сопряжена с *цуюцин* — самыми напряженными моментами развития событий и чувств, выражаемых в арии¹⁷.

Среди минских теоретиков театрального искусства весьма примечательна фигура Цю Цзиня (1421–1495), который посвятил себя даосскому учению, но тем не менее успел получить степень *цзиньши* и послужить на официальной службе.

Цю Цзинь, вслед за непререкаемым авторитетом Чжуан-цзы, понимал значение звука и музыки на пути совершенствования человека, полагая, что современная ему театральная музыка вышла из недр даосского учения, следовательно и театр обладает несомненной силой воздействия на нравственный облик человека. Но главное, он обращал внимание поющего актера на умение сочетать вокальные партии со сценическим движением, так как гармония всех выразительных средств точнее передаст чувство и смысл происходящего, достигая этим эстетического эффекта актерской игры и ответного отклика зрителей¹⁸.

Речь идет об искусстве актера, в котором важно не только отдельное слово, но слово в поэтической строке, которая сродни музыкальной фразе. Это значит, что поэзия, как и музыка, свидетельствует о своих истоках — сакральных сферах — месте рождения звука. А их изначальная сфера приложения — религиозный ритуал и религиозное чувство. Очевидно, Китай здесь не стал исключением, если мы вспомним, что возвышенное поэтическое слово по-латыни называлось *carmina*, идентичное санскритскому *carma*, — то, что настраивает человека на нравственное самосовершенствование, необходимое, чтобы войти в *нирвану* — мир

духовного бытия, не запятнанного грехом обыденного человеческого сознания. А это значит, что и поэзии предназначено говорить о вещах и чувствах, выходящих за рамки профанной жизни. Китайский актер, овладевший исполнительским мастерством, обращаясь к зрителю, доносит ему в поэтическом слове и музыке энергии и смыслы, выходящие за пределы повседневности.

Не забудем к этому напомнить о слове театр (*си*), в котором левая часть иероглифа в изначальном написании — «глиняная чаша во время богослужения», а правая часть — клевец (*гэ* [1]), которым древние иныцы пользовались при человеческих жертвоприношениях. Таким образом, ритуал составлял смысловое предназначение религиозного зрелища (*си*), которое со временем вошло в словарь национального культурного кода, очевидно, не утратив связи со своими корнями.

Не случайно профессиональная и повседневная жизнь актера и театральной труппы традиционного Китая была тесно связана с храмом. Эта связь питалась мифом, глубоко осевшем в национальной памяти, благодаря чему религиозный герой часто становился персонажем театральных представлений.

Для китайской театральной теории традиционно внимание к фонетическим правилам произнесения иероглифов в разговорных и вокальных пассажах исполнительского искусства. Это особенно характерно для минского времени, когда актерское мастерство достигло наивысшей степени совершенства за всю историю традиционного театра.

Цинская театральная теория продолжила тщательную разработку вокальной техники, не рассматривая ее лишь как элемент профессионального мастерства. О нормах пропевания иероглифов-слов с соблюдением правил *инь* — *ян* авторы трактата говорят в выражениях, прозрачно намекающих на их родство с китайской эротологией, соединяя таким образом в единое целое частности вокального искусства с представлениями о человеке и окружающем его мире. Предлагая эстетическое осмысление и терминологическое оформление традиционных эротических представлений, закрепленных изначальным мифом и религиозно-философских идеях, китайская театральная теория превращала их в феномен культуры. Этому помогала и собственно фонетика китайского языка, в частности правила *фань-це*, которые учитывали все тонкости перехода от *инь* к *ян* через стяжение начальной и конечной частей иероглифа — инициали первой и финали второй. Авторы посвящают не один раздел

своего трактата правилу *фань-це*, приписывая его появление некоему буддийскому монаху по имени Вэй Куньянь — выходцу из Западного края. Отказ (*фань*) от инициали — «материнского», или «корневого», элемента иероглифа и рассечение или отсечение (*це*) финали при соединении оставшихся частей дает тот самый звук, который, «появляясь в голосах природы», например, в шуме ветра, журчании воды, передается у Чжуан-цзы флейтой Неба. Когда же точность звучания будет «выверена до мельчайших деталей, подобно принципу *ли* у мудрецов», вот тогда его звучание для слушающего обретет эстетический критерий *мяо* (тонкого и сокровенно изящного)¹⁹. Требуя точности перехода звуков *инь* — *ян*, теория вместе с тем указывала на необходимость различения вокальной техники мужских и женских амплуа, предъявляя актеру парадоксальные, но, с точки зрения исполнительской традиции, выполнимые условия. Так, неперемнным условием выбора амплуа были вокальные данные каждого. Это служило бы фундаментом для «вращения *ци*» (*ян ци*) — основы жизненных сил человека, от чего зависит и сила звука, и правильная постановка дыхания в певческом искусстве. Эти секреты вокального мастерства уже были изложены известным минским музыкантом Вэй Ляньфу, создавшим теорию «чистого пения» (*цинчан*) в жанре *куньцян*, мелодии которого легли в основу певческой техники театра *куньцуй*²⁰. Полагая, что главным организующим принципом, т.е. «точным выверением мельчайших деталей» мелодии и ее исполнения, есть ритм, Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн уделили ему много внимания. Говоря о мифологических корнях музыкального ритма, они напоминают легенду Хуан Фаньчо о лебеде с 12 перьями, который отбивал ритм, покачивая хвостом. Что касается исторических корней музыкального ритма, то авторы относят появление наиболее раннего термина *пай* [1] (*по* — хлопать, отбивать такт ладонями) к периоду Чуныцю. В пору империи Тан ритм подчинил себе исполнение арий и иероглифов-словов. Появилось понятие *бань* — ритм, отбиваемый дощечками. Позже, с вводом в его структуру паузы, возник термин *бань-янь*. В тот период насчитывалось пять разновидностей ритмов, основным среди них считался *тоубань* (головной, начальный), или *яобань*. Затем появились более дробные ритмические конфигурации, получившие в театральной и музыкальной среде название *хун-хэй бань* (красные и черные ритмы). Они предназначались для пропевания звуков разных частей иероглифа. Частей было три:

тоу — голова, *фу* — живот, середина; *вэй* — хвост. Уподобление иероглифа живому организму еще раз напоминало о сопряжении вокальной теории с широким кругом явлений. Правила предоставляли исполнителю возможность самому выбирать ритм. Иногда вместо ожидаемого вырисовывался свободный ритмический рисунок, так называемый *лянбань* (волнообразный ритм), предназначенный для выражения необузданных чувств. Это было особенностью игрового театрального исполнения и не допускалось в «чистом пении». Дабы избежать искажений в технике пения, авторы правил указывали на «10 ошибок исполнения арии», перечисляя все трудности, с которыми сталкивается актер²¹.

Из восьми правил исполнения арии Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн на первое место ставили необходимость понимания того, о чем идет речь: «В каждой арии существуют свои обстоятельства (*цин*), т.е. сюжет (*цинцзе*), который служит содержанием арии. Необходимо уяснить сюжет, знать, почему в нем действуют такие-то люди, почему в их выражениях встречаются такие-то слова, поставить себя на место другого, понять его душевный настрой и выразить это в звуке. Само собой разумеется, страдающий удручен, его дух рассеивается, веселый радуется и доволен собой, все это надо различать в [положении] рта, губ, зубов, скул. Глядя на сегодняшних исполнителей, [можно сказать,] что они большей частью делают все автоматически и, исполняя всю жизнь эту арию, не знают, о чем идет в ней речь. О таких говорят, что ария у них во рту, а в сердце ее нет, это и называется арией, в которой нет чувства...»²². Таким образом, авторы демонстрируют двуединое семантическое поле понятия *цин*, о котором упоминает и Хуан Фаньчо в своем трактате «Зеркало...». Говоря об эмоциях *цин* (радости — *си* [1], гнева, скорби, возвышенной радости — *лэ*, страдании и веселье), он связывает их появление и выражение с определенными обстоятельствами (*цин*). Как видим, внеэмоционального участия в событиях не предполагается, что позволяет нам именовать понятие *цин* событийной эмоцией²³.

Выражение эмоции Хуан Фаньчо формализует в своем каноне в виде четырех эмоциональных состояний (*сы чжуан*), сохраняя традиционную шкалу накала чувств: самые сильные из них выражаются в звуке. Рождаясь под влиянием событий, чувства должны пройти через сердце — биокосмистский центр организма, по традиции соединяющий в себе эмоциональные потенции

и мыслительные способности человека²⁴. «Затронуть сердце» — одна из основных задач исполнительского искусства, для решения которой актер должен управлять движением *ци*: «*Ци* опускаются — в сердце возникает веселье и радость, *ци* поднимаются — в сердце возникают гнев и ненависть, *ци* сжимаются — в сердце возникают горе и страдание, *ци* приходят в волнение — в сердце возникают испуг и безысходность»²⁵. Речь идет о *ци* — субстанции, соединяющей человека и окружающий природный космос, законы которого распространяются на актера и его мастерство.

Единство двух компонентов триады — Неба и Земли выражено древней китайской космологией биномом *фэн-шуй*²⁶ (букв. «ветер-вода»), который затем вошел в натурфилософию даосизма. Она, в свою очередь, повлияла на разработку теории и практики геомантии.

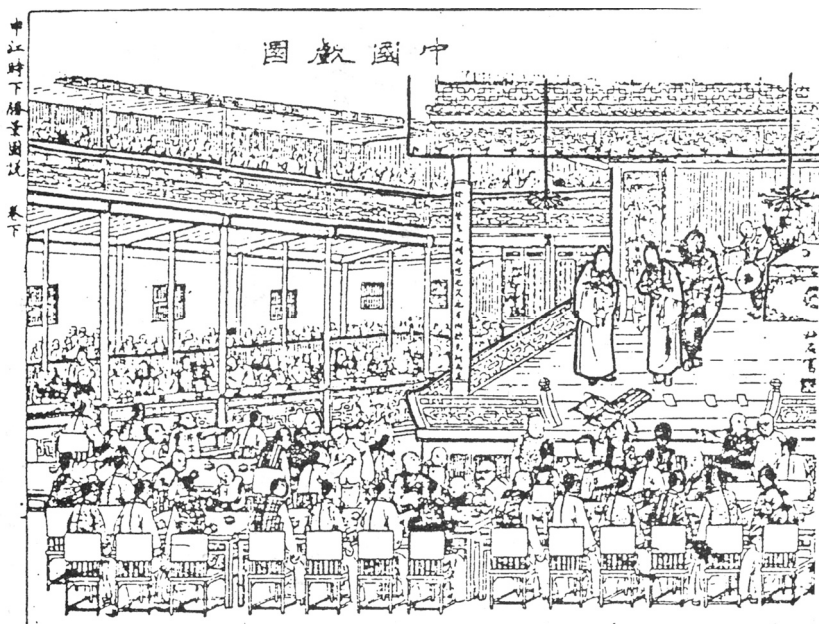
Рельеф местности играл существенную роль во взаимодействии ветра и воды. Дыхание (*ци*) ветра — небесного начала *ян* и дыхание воды — земного начала *инь*, смешиваясь, порождают все процессы земли и околоземной сферы. Особенно важны горы, которые корректируют направление ветра, определяют место и количество выпадаемых осадков. Геомантия связывает эти свойства гор с *шань лин* — «таинственно чудесной силой гор», аккумулирующей в себе огромную жизненную энергию. Она передается и человеку как одному из элементов триады.

О присутствии в человеке *лин* свидетельствует степень выражения эмоции, отражающейся в глазах, которые, согласно физиомантической схеме, соответствуют двум светилам: солнцу — началу *ян* и луне — началу *инь*. В китайской теории портретного искусства биокосмистский принцип выражен со всей очевидностью: «Глаза — луна и солнце всего тела, чистейшее украшение человеческого естества, не только повтори их внешнюю форму, основное — ухвати их дух; дух ухвачен — позови, изображение как будто хочет сойти к тебе, дух потерян, не знаешь, что за человек. Об этом и говорят: “Передает дух — здесь [в глазах]. Левый глаз — *ян*, правый — *инь*”»²⁷.

Так же как и теория портрета, театральный канон «Зеркала...» судит о вдохновении и силе актерского переживания по присутствию во взгляде *лин*: «Лицо выражает эмоциональное состояние, взгляд предшествует ему... Предшествует — значит позволяет увидеть выражение лица... Если таинственно-чудесное во взгляде (*лин*) исполнено жизненной силы, то, значит, эмоция родилась в сердце»²⁸. Именно *лин* позволяет актеру сде-

лать взгляд «остановившимся», «тупым» или «кокетливым», наполнить глаза слезами или улыбкой, придать лицу «деревянное», радостное или довольное выражение.

Теория портрета и театральная теория, таким образом, рождены традиционным представлением о телесно-духовном единстве человека и окружающих его предметов-явлений (*жэньбу*). У Сюнь-цзы в главе «Тянь лунь пянь» («О Небе») сказано: «Форма (*син* [1]) служит орудием (инструментом), дух (*шэнь*) служит жизни-порождению»²⁹. Отец Сыма Цяня Сыма Тань в своем сочинении «Лю цзя яо чжи» («Сущность шести философских школ») разъясняет: «Все, что порождено людьми, обладает *шэнь*; все, что оттеняет (служит подпоркой), является *син* [1]... Если форма и дух разделены, то [человек, предмет] умирает... Поэтому [можно сказать], что дух является корнем жизни-порождения, а форма — орудием жизни-порождения»³⁰. И согласно «Хуайнань-цзы»: «Форма служит домом (жилищем) жизни-порождения; *ци* является наполнением жизни-порождения; дух является системой-порядком жизни-порождения; если что-либо одно будет утрачено, всем трем будет нанесен урон»³¹.



Общая картина театрального зала
и расположения в нем зрителей (эпоха Цин)

Вместе с тем портретное искусство и актерское мастерство, конечно, отличаются друг от друга. Портрет — это статическое изображение человека, в котором проступает не столько его характер, сколько судьба. Актер же — он и портретное изображение, и рисовальщик. В его лице парадоксальным образом сходятся требования театрального канона (это и канонический жест, и амплуа), которые подвигают исполнителя к изображению архетипа. Но одновременно актер — человек, который существует в образе здесь и сейчас, что именно и служит приманкой для зрителя, придиричиво следящего за «лица необщим выраженьем». И это учитывает театральный канон, требуя от актера передачи живого чувства, наполнения актерской игры и сценического движения его индивидуальным «прочтением». Китайский театр щедр на актерские школы, направления (*най*), которые представлены одним, но выдающимся исполнителем: школа Тань Синьпэя, Чжоу Синьфана, Мэй Ланьфана, школа Чэн Яньцю и многие другие.

Театральный канон «Зеркала...» дает «восемь обликов» (*ба син*) и четыре эмоциональных состояния (*сы чжуан*), впервые в истории китайского театра соединяя все компоненты спектакля: типаж, актера и зрителя. Раздел сочинения, посвященный *ба син*, озаглавлен «Восемь перемен сценического облика» («Шэнь дуань ба шуа»), где *шэнь* [1] — прежде всего «тело, корпус», но и «личность» тоже. От актера требуется владение формальными признаками каждого из восьми «форм-обликов». В детализации каждого из них, согласно канону, актеру необходимо уметь выразить духовно-телесную целостность персонажа: «Актер должен понять, каковы эмоции и внутренняя суть образа (*цин-ли*), его внешнее выражение (*шэньдуань*), и, исполняя арию, слить их воедино. Тогда все получится как надо». «Как надо» подразумевает многое: звуки произносятся голосом, но рождаются в сердце; мотив должен следовать чувствам-событиям (*цин*), в нем должны быть слиты воедино *инь* и *ян*; сценическая речь не должна быть монотонной, как при пересчете иероглифов, «речь прекрасна, когда в ней слиты “четыре звука”: радость, ненависть, горе, потрясение». Актер должен изобразить персонаж таким, каким он предстает в пьесе. Если актер сочетает в своей игре «идею и чувство, то лицо его будет божественно-одухотворенным (*шэньци*), а в глазах появится таинственно-чудесное (*лин*). Радость (*си* [1]) заставит людей радоваться, гнев разбудит в людях тревогу, печаль вызовет в людях скорбь, испуг заставит людей испытать

чувство страха — все это следует передать так, как было у древних, тогда театр (игру) можно назвать истинным (*чжэнь си*) (подробнее см. в комментариях к трактату «Зеркало ...»).

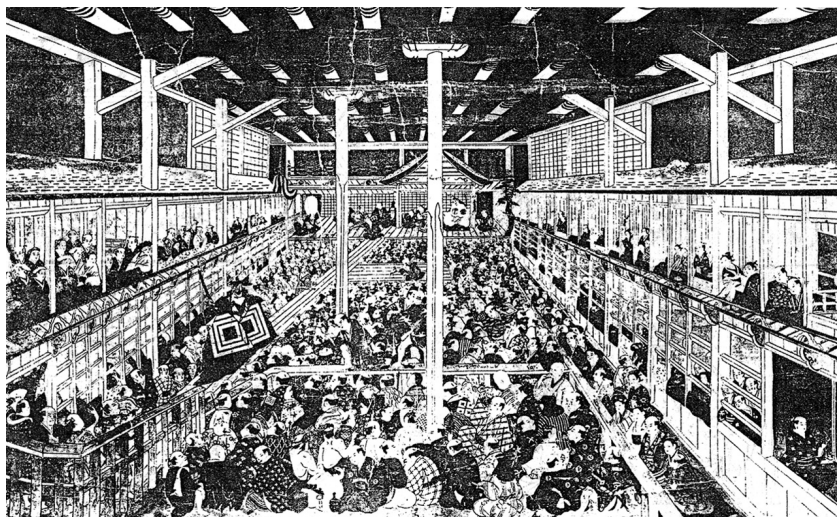
«Как надо» подразумевает и безупречное владение всем арсеналом *шэньдуань*, в перечень которых современный исследователь Ци Жушань включает все многообразие сценических поз и движений. Это — появление и уход со сцены, разные для разных амплуа и отдельных персонажей; походка, которая отличается один персонаж от другого в сходных ситуациях; манера обращения с деталями костюма (рукавами, полами халата, головным убором и т.д.), которые отличают один персонаж от другого; позы и движения рук, смахивающих пот со лба, указывающих на внезапную боль, держащих в руках плетль для езды верхом, оружие, готовящееся к бою, кисть для написания иероглифов, наконец, техника владения бытовым предметом, например веером. Существует более 200 «указательных движений» (*чжиши*) — на других людей, на себя, на различные предметы. Указывая на себя, например, актер использует 13 вариантов различных движений ладонью и пальцами, определенных для каждой части тела: головы, лица, носа, рта, бороды, талии, плеча, спины, ног (выше или ниже колена) и т.д. Есть позы при чаепитии или употреблении вина. Но эстетика требует избегать показа процесса приготовления пищи или заваривания чая и тем более запрещает показ физиологических отправлений. Правда, в истории театра и отмечены подобные случаи, но лишь для персонажей «раскрашенных лиц», например, в пантомиме «На перекрестке трех дорог», где дело происходит в темноте³².

Имеются десятки способов передвижения и сценического шага, который ничем не отличается от танцевального движения, что вполне объяснимо, поскольку танцевальное искусство — это ранняя стадия развития традиционного театра. А танцу и игре на инструментах, как напомнил нам Хуан Фаньчо, людей научила волшебная птица. Чжуан-цзы советовал подражать танцу бессмертного журавля. Но гораздо раньше, во II тысячелетии до н.э., на иньских костях встречаются иероглифы у [1] (танец) и юэ (музыка). Найденные еще до этого наскальные рисунки и изображения на крашеной керамике в провинциях Хэнань, Шэньси и Ганьсу дают основание говорить о зарождении танцевального искусства уже в тот период. Его связывают с культом материнства. В частности, некоторые изображения квалифицируются специали-

стами как танец, имитирующий деторождение, когда младенец набирает силу для появления на свет. Встречается и изображение того периода почти танцующей птицы — в полете и различных позах, что, как полагают, имело уже символическое значение и входило в шаманскую практику³³. Готовясь к ритуальному действию, шаман укреплял свой дух, упражняясь в стрельбе, имитируя охоту на зверя, тренируя свое тело, состязаясь в ловкости, т.е. совершая телодвижения, которые, возможно, послужили одним из истоков *байси*. Ван Говэй, например, дает описание *ба ча* (восемь жертвоприношений), по числу духов земли. Участие в театрализованном ритуале принимали шаманки, сопровождавшие жестом и танцевальными движениями благодарственные молитвы и жертвоприношения за богатый урожай³⁴. Таким образом, ритуал становился не только этической, но и эстетической нормой. Его следы можно заметить, например, в абрисе «прыжка Ковша Большой Медведицы», «прыжка Лэйгуна» — бога грома в облике дракона с человеческим лицом и птичьим клювом. Поклонение стихиям *лэйвэнь* нашло отражение в символике грома и молнии спирального орнамента³⁵. В театральном костюме струящиеся рукава (*шуйсю*) символизировали дождевые струи грозового неба, а ленты летящих облаков спиралью окутывали движения танцовщиц, которые словно парили в пространстве, соединяющем Небо и Землю. Военный персонаж, появляясь на сцене, выполнял движение «рук, достающих облака» (*юнь шоу*): руки располагались на уровне груди, левая двигалась вниз, правая — вверх; они останавливались на определенном расстоянии друг от друга, с ладонями, обращенными наружу, затем руки вновь встречались в исходной позе.

В период Хань искусство танца успешно развивалось по мере того как сам человек превращался в объект искусства³⁶. И все же не человек стал эстетическим идеалом танца, каким он был, например, в древней Индии. В искусстве китайского танцовщика ценилась не его внешность, но мастерство, то, насколько исполнитель в состоянии выразить бытие человека в сложной системе универсальных законов Вселенной. Чего стоила одна из танцевальных поз — *суйин*, метафорически интерпретирующая философские категории *суй* (пустота) и *ин* (тьма).

В эпоху Тан было завершено создание танцевального эстетического канона. Еще в период династии Чжоу сформировалось два танцевальных жанра — *вэньу* (цивильные танцы) и *уу* (военные танцы), которые в эпоху Тан соответствовали нормативным



Огромная аудитория ценителей песенно-танцевального зрелища
(дата создания картины 1739 г.)

эстетическим категориям — *жуань* (мягкие, лирические, женственные) и *цзянь* (твердые, жесткие, мужественные). Последние стали основой сценической батальной техники, расцвет которой пришелся на традиционный театр Поздней Цин, а еще ранее дали наименование двум жанрам театральных спектаклей — *цивильных* (*вэнь*) и *батальных* (*у* [2]). Две эстетические нормы, очевидно, соответствовали универсальной категории *инь-ян*, выражающей традиционную дуальную структуру мира.

Эстетический принцип танцевальной техники *цин-пiao* (*цин* — легкий, *пiao* — носиться по ветру, колыхаться) соотносил танец со свободной, взволнованной стихией ветра, волн и облаков, напоминавших о главных стихиях, правивших жизнью земной и околоземной сфер³⁷.

Танцевальный и эстетический канон танского времени обогащался за счет интенсивного притока музыкантов и танцовщиков чуть ли не из всех стран Азии. Здесь и Вьетнам, и Корея, и тюркские государства на территории Синьцзяна, и Бухара, Самарканд, и Бирма³⁸. И конечно, музыка и мастера танца из Индии, пользовавшиеся популярностью благодаря огромному влиянию буддизма на культурный облик танского Китая.

Во время народных праздников, где собравшиеся были не только зрителями, но и главными участниками, рождалась пе-

сенно-танцевальная культура. Сложившаяся затем художественная традиция сохранила в памяти народа, собравшего в мифе, исчезающее на глазах прошлое. Песенно-танцевальная культура народных праздников — плоть от плоти музыкальной гармонии мира («Танец — это продолжение музыки в движении» — сказано в «Записках о музыке»), гармонии, дарованной и просто человеку, и человеку искусства как максима жизнедеятельности и творчества.

Народные песни и танцы стали первым репертуаром театра, зафиксированным театральной теорией. По названиям песен мы можем составить представление об их содержании: это рассказы о радости любви и печали расставания с близкими, о тоске на чужбине по родным местам. Эти произведения наполнены чувством, которое должен выразить исполнитель. Поэтому и на раннем этапе театральной теории встречаются замечания о том, сколь важна точная передача чувства исполнителем. Один из танских авторов Чан Фэйюэ адресует исполнителю следующее наставление: «Исполнение песни следует гармонично сочетать со звуками, а что касается чувств, то надо тонко отшлифовать передачу каждого слова, но, не зная, каково сердце, можно причинить (очевидно, слушателям и зрителям. — С. С.) много боли»³⁹. Эта рекомендация очень близка к чаньскому изречению: «Чтобы написать такие стихи, нужно прежде иметь такое сердце, чтобы нарисовать такой портрет, нужно прежде постичь такой облик». О сопряжении мысли и чувства в постижении мира и истины вещей говорит мудрец танского времени даос Гуань Иньцзы. По существу, речь идет о тонкой настройке эмоциональной и рациональной сферы актера, местом сосредоточения которой и служит его сердце. Проблема сердца-чувства и разума будет присутствовать на всех последующих этапах истории и теории театра, так как эмоциональная игра актера и передача чувства сообщают его искусству индивидуальные черты, делают его неповторимым, узнаваемым среди сотен других исполнителей.

Сценическое искусство — это часть жизни вообще, а не только сферы театра. Оно вбирает в себя потоки бытия, рожденные разными средами — природной, духовной и культурной жизни человека. Примером тому служит батальная техника актерского мастерства, которая питается *тайцзицюань* (Кулак Великой Гармонии, Великого Предела) — гимнастической техникой, одной из основ боевых искусств *ушу*⁴⁰. *Тайцзицюань* получила



Актерский тренинг, включающий технику тайцзицюань —
составная часть духовной практики даоса

широкое распространение в период Сун (XI–XII вв.). Но минский театр запаздывал — там еще не сложились военные субамплуа, хотя спектакли включали исполнение батальных танцев и сценических эпизодов, в которых актеры показывали мастерство ведения боя и владения оружием.

Истоки *тайцзицюань* возводят к сочинению «Нэйцзин» («Канон Желтого императора о внутреннем»; полное название «Хуанди нэй цзин», III–I вв. до н.э.). Этот трактат, посвященный поискам гармонии жизни физической и духовной, считают первым сочинением и по медицине, и по эротологии, и руководством по всесторонней тренировке частей тела — внутренней мускулатуры (*нэйцзяцюань*), относящейся к женскому типу энергии (*инь*), и видимых поз и движений (*вайцзяцюань*), относящихся к мужскому типу энергии (*ян*). Владея своим телом, человек сосредоточивал внимание на достижении равновесия *синь* (сердца/разума). Боевые искусства стали важным феноменом во многих областях культуры, в частности при описании батальных сцен в литературе и связанном с нею искусстве театра.

В цинском театре появились целые циклы батальных спектаклей (*уси*), сюжеты которых пришли со страниц популярных в Китае романов: «Троецарствие», «Речные заводы», «Путешествие на Запад», «Семья полководцев Ян». Тогда и сложилась система военных субамплуа и сценические приемы, которые актеры заимствовали у своих литературных прототипов. Эти приемы проделали долгий путь, прежде чем на сцене появился живой актер, виртуозно владеющий боевой техникой (*ухан* — мастер боевых искусств). Поначалу сюжеты романов осваивали кукольные актеры, которые передавали свой сценический опыт живым исполнителям минского театра *куньцзюй*. А затем цинский актер, шлифуя боевое мастерство, довел его до совершенства и создал целое направление «батальной техники» (*угун*) с соответствующей ей терминологией. Например, со страниц романа пришли термины *гохэ* (переправляться через реку, соединившись вместе), *лакай* (растаскивать, разнимать). Последний относится к исполнению на сцене боевых эпизодов: двое противников сходятся, каждый — с оружием в одной руке, но затем, не приступив к бою, они на время расходятся. Когда умолкала барабанная дробь, что на театральном языке указывало на усталость воинов, и те, не покидая поле сражения, давали себе передышку, актеры прибегали к позе *ляньчжу*: замирали в позе *ляньсян* (светлый образ, светлый лик)⁴¹. Момент молчания, паузы — это апогей вырвавшегося наружу чувства, мощный выброс энергии, накопленной мелодией, исполняемой арией или сценическим движением. Совершенная по своему рисунку, поза *ляньсян* фиксирует, пусть на мгновение, достижение Пустого пространства. Оно, как преобразующая целостность, в которую вписывается «тьма вещей», вовлекает в свою игру актера и зрителя, правит и жизнью и искусством. Это, как в парадоксах Чжуан-цзы: «Погрузится (кто-либо. — С. С.) в молчание, а голос [гремит словно] гром». Или: «Кто смотрит на изначальный мрак, слушает безмолвное, тот, видит рассвет в изначальном мраке и различает гармонию в безмолвии»⁴².

Даже если ограничиться тем малым, что нам удалось сказать о технике актерского мастерства, станет понятным настойчивое требование театральных наставников (а к ним, несомненно, принадлежит автор «Зеркала...») с малых лет «учиться целеустремленно», «в юношеские годы прилагать все силы, даже отказавшись от сна и забыв о еде», став актером, «продолжать работать

в уединении, не помышляя о громкой славе», «позы и жесты тренировать и выверять по своей тени при солнце, луне и лампе; повторять множество раз исполнение арии». И еще об актерских позах: «Ценность позы в ее неизменности и безукоризненности (истинности — *жу чжэнь*), она должна быть запечатлена пустым сердцем (*сюй синь*)». Требование «безукоризненности» тем более важно, что затрагивает не только сценическое движение, но и более тонкую часть выразительных средств — эмоциональное состояние (*цин чжуан*), т.е. «чувство» и его «внешнее выражение». Внешние приемы передачи чувства (*чжуан*) подчеркнуты употреблением глагола *цзо* (делать), который подразумевает конкретный объект действия — *цзо чжуантай* (делать эмоциональное состояние), что, в свою очередь, предполагает систему устойчивых актерских выразительных средств⁴³.

«Неизменность» — это, конечно, веками установленный абрис сценической позы и движения, один и тот же в определенных мизансценах. Но, чтобы веками затверженное не превратилось в шаблон, театр устами своих теоретиков постоянно повторяет важность соединения чувства и смысла, осмысленности и естественности каждого движения: актер должен «перед выходом на сцену тщательно обдумать [каждое движение], после ухода тщательно проанализировать его; разве от этого его (актера) мастерство не будет все более отточенным (*цзин* [1])?»⁴⁴ Понимание процесса актерской работы, требующей «точности» и «истинности» (*жу чжэнь*) не только в воспроизведении движения и позы, т.е. имеющих формальные признаки, но и в произнесении-пропевании звука, формальных, т.е. визуальных признаков не имеющих, обретает онтологическую глубину при рассмотрении его с даосской точки зрения. Лао-цзы говорит о том, что продвижение к «истинности» (*чжэнь*) предполагает понимание единства явленного и неявленного миров и принадлежности того и другого к «тайному, сокровенному (*сюань*)». «Сокровеннейшее из сокровенного и есть ворота утонченно-сокровенного (*мяо*)»⁴⁵. *Мяо* — это одна из эстетических категорий, которую превосходит лишь категория «божественное» (*шэнь*) в оценке исполнения не только вокальной партии, сценического движения или танца, но и актерского искусства в целом. Все эти высоты мастерства открыты актеру с «пустым сердцем», т.е. актеру, достигшему психологического состояния, освободившего разум от всего постороннего и готового к восприятию постоянно-

го, пустотного знания, указывающего путь к утонченности-отточенности (*цзин* [1]) актерского мастерства, утонченности, которая и является выражением «истинности» (*чжэнь*). Таким образом, театральная теория не открывает особых путей достижения истинного и совершенного в искусстве актера. Это те же пути осознания мира и совершенствования личности, цель которых — постижение Дао. Поэтому и Хуан Фаньчо, повторяя слова, уже сказанные Конфуцием о каждом человеке, адресует их и актеру, который «однажды утром, постигнув сокровенное (*мяо*) Дао вечером может умирать со спокойным сердцем»⁴⁶.

Сюй синь — одна из главных категорий в трактате Хуан Фаньчо. Она не только дает направление совершенствованию актерского мастерства, но и определяет внутренний смысл всего театрального действия, смысл и предназначение театра. Название трактата — «Зеркало Просветленного духа (сердца) сознания» («Мин синь цзянь»). *Сюй* (Пустота) как одна из корневых категорий даосской доктрины вмещает в себя противоположности, которые не просто сосуществуют, но проникают друг в друга, «порождают» друг друга, как *инь* и *ян*. Так в черном присутствуют сполохи красного, «светлое-светлое рождается из темного-темного». Так бездна сакральной пустоты рождает просветленное сердце. Чань-буддизм, взяв на вооружение понятие *мин синь*, тщательно потрудился над углублением его смысла и его внедрением в медитативную практику, которая дает «упорядоченность», «сосредоточенность» сознания, подготовленного для восприятия знания следующего, более высокого уровня⁴⁷.

Вместе с «упорядоченностью сердца-сознания» от актера требовалась искренность: «Не рассматривай “Просветленный дух (сердце)” как нечто второстепенное. Если встретишь человека с неискренним сердцем, то не учи его — напрасно будешь тратить свой разум»⁴⁸. Как замечает В. В. Малявин, своеобразие китайской цивилизации отчетливо проявляется в особом акценте на «искренности, причем речь идет об искренности не столько самовыражения, сколько отношения человека к миру»⁴⁹. В конфуцианстве искренность — это основа всех вещей и суть связи человека с миром. Отсюда искренность актера определяется не только искренностью его чувств и переживаний, но и проникновением в суть вещей. Следовательно, актерская миссия состоит не только в том, чтобы обрисовать характер, но и выполнить

сверхзадачу — понять и показать место своего героя в триаде Небо — Земля — Человек. Не случайно уже со времени «Дракона, изваянного в сердце письмен» Лю Се понятие *цин-ли* стало важнейшим субъектом эстетической мысли Китая. Вошел этот термин и в театральную теорию, подтверждая нераздельность мысли-разума, просветленного разума и чувства, имея, конечно, в виду амбивалентность смыслов последнего.

Вместе с тем плавление *цин-ли* ведет к некой точке, содержащей результат, у актера — это рождение сценического образа. Театральная теория обозначает этот момент термином *хуа* (трансформация, метаморфоза). Впервые об этом сказано Пань Чжихэном (1536–1621)⁵⁰ в его трактате «Пение Феникса»: «Божественное (*шэнь*) можно увидеть в спектакле, когда актер проникается им и преображается (*хуа и*)!»⁵¹. «Превращение» (*хуа*) — фундаментальная категория даосского восприятия мира. Ранее она была выражена мифологемой творения самого мира: после протыкания семи отверстий на туловище Хаоса его постигла полная трансформация — он умер; далее произошло творение первых людей из глины, а там и «десяти тысяч вещей». А потом природный мир уже не мог остановить свободное «превращение всего во всё». У Чжуан-цзы все мировое движение «держится одним превращением». В него вовлечена и природная стихия и культура. Могли ли не войти в это русло театр и актер, когда и тот и другой есть зеркало, есть отклик окружающего мира? В. М. Алексеев, говоря о китайском актере, называет его сценический метод «преображением»⁵². Это звучит уже мягче, чем «превращение» или «трансформация», — понятия, которые подразумевают элемент внезапности, неожиданности, даже непредсказуемости, что может быть воспринято как нечто внешнее, не оправданное внутренней сутью образа. Это, конечно, не так.

Канон сценического образа (*ба син* — досл.: «восемь обликов»), несомненно, ставит акцент на внешнем рисунке (*син* [1] — форма, фигура, вид). Более того, канон «Зеркала...» рекомендует актеру в манере поведения их «четко разграничивать». Вместе с тем традиция учит: «Совершенное сердце не может быть скрытым внутри [человека]. Оно проявляется в образе его жизни и выражениях его лица». Это сказано Гуань-цзы. И у него же: «Когда сердце человека совершенно, совершенен и его облик»⁵³. Таким образом, канон учит прежде всего понимать зависимость внутренних совершенств или несовершенств человека от со-

стояния его сердца-разума. А это достигается прежде всего наблюдением за подвижным, а не статичным объектом. К этому присоединяется и теория портретной живописи. Знаменитый сунский поэт, художник и философ Су Ши утверждал, что «портретное искусство и физиогномика — одно и то же. Чтобы «схватить» характер человека, нужно неприметно, таясь среди других людей, всмотреться в него и запечатлеть его движения. Однако современные художники изображают человека в официальном головном уборе и одеянии, сидящим, уставив взгляд на что-нибудь; его лицо неподвижно, движения скованны. Как можно [в таком изображении] узреть характер?»⁵⁴ Более того, канон сценической игры требует от актера «поставить себя на место [другого] (*шэ шэнь чу ди*)», «вжиться в его чувства», «прикинуть их на себя», чтобы добиться внутреннего сходства с изображаемым лицом. Об этом как о непреложном законе сценического искусства говорят Ли Юй, Хуан Фаньчо и его современники Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн.

Таким образом, театр и театральная теория существуют между двух огней. С одной стороны, универсалии космического порядка диктуют каноны сценического образа и способы его выражения. С космических высот, на отдалении, возможно, человек кажется элементарнее, на уровне архетипа — как часть единого целого, и только. Возможно, это отвечает и устройству земного социума, направляемого государством с космическим мандатом власти. С другой стороны, земной космос не позволяет человеку прожить слишком долго в разреженной атмосфере далекого пространства. Человеку, как и его театру, нужны законные эстетические основания жить и дышать на земле, любясь ею, чтобы быть со своим зрителем здесь и сейчас.

Театральная теория соединяет игру небесного и человеческого и ставит перед актером двуединую задачу: следовать строгому рисунку сценического движения, соблюдать канон выражения эмоций, который, таким образом, становится способом «упорядочения вещей» (*гэ у*). Однако канон требует от актера вжиться в судьбу и обстоятельства своего персонажа и передать их так, как «будто реальные события перед глазами». Более того, театральная теория ждет от актера такой проникновенной игры, на которую способен человек, наделенный даром «сострадающего сердца», вызывающего ответную волну сопереживания, чтобы «исторгнуть слезы и радость» у зрителей.



Комната, где актеры готовятся к выходу на сцену (эпоха Цин)

Теоретики хорошо знали своего зрителя, который шел в театр, как на праздник, чтобы насладиться игрой актера, ведь только актер — человек и мастер своего дела способен наделить персонаж-архетип чертами живого человека, одного из тех, кто следил за его игрой из зрительного зала. Что говорить о китайском зрителе, если известный исследователь К. Гагеман, почти столетие тому назад видевший спектакли китайского театра, хотя и не оценивший целостности его эстетической позиции, писал: «Он (китайский театр. — С. С.) чужд психологии, ничем не стеснен и не имеет никакого отношения к закономерностям человеческого существования... И все-таки все, что показывается со сцены, чрезвычайно захватывает и кажется неслыханно правдивым и жизненным»⁵⁵. И еще: «Они играли сдержанно, но с такой чисто человеческой глубиной, целиком отдавая себя воображаемому образу... что я мог сравнить свое переживание только с тем, что я пережил в русском театре у Станиславского»⁵⁶.

Вместе с тем у любого вида игры, в том числе, конечно, и театральной, есть своя специфика, разрушать которую — значит разрушать собственно модель игры⁵⁷. Об этом сказал в начале прошлого века великий Т. Сальвини: «Актёр живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и слезы. И в этой двойственности жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство»⁵⁸. Эту эстетическую тонкость передает и китайский театральный афоризм: «В правде проглядывает обман, в обмане — правда»⁵⁹.

По существу, в китайской театральной культуре мы сталкиваемся с еще одним парадоксом: с одной стороны, художественный канон, который подчиняет себе актера и его сценическое мастерство, с другой — канон, требующий естественности и искренности актерской жизни на сцене, почти перевоплощения. Первое соответствует характеру и свойствам самого человека, который живет абсолютно открытый миру и формирует сверхличные качества «небесной природой». Его лицо соответствует архетипу, сложившемуся в национальной культурной традиции. Архетипу, но не маске, той, что рождена европейской культурной ситуацией начала прошлого столетия. В китайском архетипе мы не найдем проблемы подтекстов, двойничества, намеренного сокрытия лица за каменной маской, которые продиктованы психологическими ухищрениями европейской личности, ее трагическим разладом с окружающим миром⁶⁰. О маске в китайском театре мы можем говорить, лишь касаясь круга ролей, принадлежащих амплу «раскрашенных лиц» (*хуалянь*). В них алхимия цвета и рисунка вводит персонаж в мир особых героев, отмеченных знаками Неба, ратных или гражданских подвигов. Здесь маска — открытый художественный прием. Китайский сценический архетип формируется в согласии с Небом, а значит, без лукавства с самим собой, естественно и искренне, т.е. следует приему, еще не вполне обособившемуся от своих первоисточников, когда маска имела сакральное предназначение, участвуя в религиозном ритуале. А это значит, что и театральный канон вправе рассчитывать на индивидуальную реакцию человека и актера, который плачет и смеется, стремясь к достижению идеальной формы (*син* [1]) актерского мастерства, чтобы, достигнув ее, и превзойти ограничения маски и создать образ-символ (*сян*), в котором и кроются смыслы и глубина происходящего на глазах у зрителей, и получить их ответную реакцию.

В соблюдении и преодолении стереотипа, в стремлении кано́на решить двуединую задачу отражены полнота окружающего мира, желание не разъять, а соединить тьму вещей в динамическое целое. Это не упрощает самого человека, не сводит его к архетипу, но заставляет постоянно совершенствовать себя, сверять свою жизненную и художественную позицию.

Объять всю полноту мира — цель не из легких, которую поставило перед собой театральное искусство. Оно существует в пространстве национальной культурной традиции, которая видит мир, где «наличие и отсутствие порождают друг друга», где «высокие и низкие звуки образуют гармонию»⁶¹, т.е. мир, где все сосуществует во взаимозависимости и непрерывном движении, где главным признаком движения является метаморфоза, трансформация вещей и явлений. В театре моментом метаморфозы, мгновением трансформации становится художественный прием гротеска. Гротеск — это не удачная находка самого театра, а слепок даосского взгляда на мир, где человек может летать без крыльев, где в молчании слышны звуки, где «за беспредельным есть еще беспредельное». Стилиевой прием гротеска формировался в процессе космизации и сакрализации пустого сценического пространства, в которое вписаны сценическое движение и танец, подчиненные симметрии и упорядоченному символическому рисунку в процессе моделирования пространства-времени средствами музыки — универсального голоса Вселенной.

Парадигма бытия театра зиждилась на дихотомии двух неразрывных его начал: *ши* [1] (реальное, настоящее, заполненное) и *сюй* (пустота, нереальное, вымышленное). Об этих категориях метафизики и театральной эстетики, а по существу основных категориях всей китайской культуры, говорят теоретики на всем протяжении истории театра. Эти понятия стали уже известным афоризмом: «В правде проглядывает обман, а в обмане — правда», который ставит акцент на игровой природе сценического изображения. Все это и формировало эстетику гротеска, которой отвечала парадность и пышность сценического костюма, особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы, пронизывающие звуки фальцетного пения⁶², громкое звучание оркестра, поражающий своей фантазией орнамент и интенсивность цвета актерского грима, символика предметов бутафории и сценического жеста. Все это сочетал в своем синтетическом искусстве актер, вызывая эстетическое любование и восторжен-

ное поклонение зрителей. Вместе с тем очевидно, что гротеск как эстетическая норма театрального искусства входит в противоречие с законом гармонии, а следовательно, и с чувством меры, золотой середины, который преподает человеку музыкальный канон. Мифологический «Хуан-ди говорил, что следует избегать громкой музыки, яркого цвета, пышных одеяний, сильного запаха, острого блюда, больших помещений»⁶³. Умение ценить жизнь (*гуй шэн*) мудреца заключается в стремлении «не давать волю ушам, глазам, носу и устам»⁶⁴.

Гротеск раскрепощает театр, позволяя соединить законы Неба с яркими красками земной жизни. А в ней не мудреца, но обывателя влечет к себе народный праздник, в котором все преувеличено, где пестрота костюмов, громкая музыка и шум уличной толпы, где сильные запахи острых блюд — все, что несет с собой уличный балаган, в котором правит не возвышенное, а высота идущего на ходулях. Сочетая в гротеске далекое-высокое (*я*) и близкое-простонародное (*су*), театр формировал свою судьбу — любимого, рождающего восхищение и презираемого; изысканно-прекрасного, обосновавшегося во дворцах и богатых домах, и яркого, шумного и грубоватого, место которого на улицах и городских ярмарках. Так возникал парадоксальный мир театра, соединивший в себе Небо, Землю и Человека, на своем особом языке засвидетельствовавший полноту и Всеединство мира.



¹ Цит. по: Чжоу Ибай. Чжунго сицзюй ши чан пянь (Большая история китайского классического театра). Пекин, 1960. С. 6.

² См.: Чжунго сицзюй цзюйи цыдянь (Словарь терминов китайского театрального искусства). Шанхай, 1981. С. 6.

³ См.: Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979. С. 33.

⁴ См.: Ху Ши. Вэньсюэ цзиньхуа гуаньянь юй сицзюй гайлян (Концепция прогресса литературы и реформа театра). Синь циннянь. 1918. Т. V, № 4.

⁵ Там же.

⁶ Памяти Гротовского. — Ритуал, Театр, Перформанс. М., 1999. С. 52.

⁷ Там же.

⁸ См.: Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 26–48.

⁹ Ван Дэхуэй, Сюй Юаньчэн. Гуулу (Заинтересованно смотреть на перечень ошибок). — Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн. Т. 9. С. 38–39.

¹⁰ Лю Сян — потомок в пятом поколении вана княжества Чу, человек образованный для своего времени, разбиравшийся в астрономии, наделенный литературным даром, ведавший наряду с придворным историографом «всеми записями, благодаря чему оба приобрели славу начитанных и очень сведущих лиц...». *Сыма Цянь*. Исторические записки (Ши цзи). Пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина под общей редакцией Р. В. Вяткина. Вступ. ст. М. В. Крюкова. Т. 1. М., 1972. С. 81.

¹¹ Ван Дэхуэй, Сюй Юаньчэн. Гуулу. С. 39.

¹² См.: Ху Тяньчэн, Дуань Мин. Минцзянь цзили юй уши сицзюй (Народные обряды поклонения и обрядовый театр). Гуйян, 1999. С. 11–16.

¹³ Ван Дэхуэй, Сюй Юаньчэн. Гуулу. С. 39.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 58.

¹⁸ Е Чжанхай. История изучения китайского театра. (Чжунго сицзюй сюэ ши гао). Шанхай, 1986. С. 81–83.

¹⁹ Там же. С. 68.

²⁰ Вэй Лянфу. Цюй Люй (Метрические законы арий). — Чжунго тудянь сицзюй луньчжу цзичэн. Т. V. Пекин, 1982.

²¹ Ван Дэхуэй, Сюй Юаньчэн. Гуулу. С. 69.

²² Там же. С. 59.

²³ Подробнее см.: Серова С. А. «Зеркало...». С. 22, 63, 69, 95–99, 103–108, 111, 117, 121, 124–127, 128–130 131.

²⁴ Существует обширная литература, посвященная категории синь. Среди работ последнего времени: Китайская философия // Энциклопедический словарь. М., 1994; Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. М., 2002; О сознании. Из философского наследия Чжу Си. Пер. с кит. А. С. Мартынова, И. Т. Зограф. Вступ. ст. и коммент. А. С. Мартынова. Грамматический очерк И. Т. Зограф. М., 2002.

²⁵ У Синьлэй. Цзешао У Юнцзя чунпянь бэнь «Мин синь цзянь» (Познакомьтесь с «Зеркалом просветленного духа» в новой редакции У Юнцзя) // Сицзюй бао (Театр). Пекин, 1962, № 12. С. 43.

²⁶ См.: Eitel E. J. Feng-shui, or the Rudiments of Natural Science in China. Hongkong, 1873. С. 10–44; Groot J. J. The Religion System of China. Vol. III. [Б. г., б. м.]. С. 939–959.

²⁷ Разумовский К. И. Китайские трактаты о портрете. Л., 1971. С. 31.

²⁸ Серова С. А. «Зеркало...». С. 60.

²⁹ Цит. по: Шэн Юань, Юань Циси. Лю чао цин инь (Чистые звуки Шести династий). — Хуася шэнь мэй фэншань ши. Т. IV. С. 387.

- ³⁰ Там же. С. 388.
- ³¹ Там же.
- ³² См.: *Ци Жушань*. Гоцзюй ишу хуэйкао (Театральное искусство Китая). Тайбэй, 1962. С. 74–105.
- ³³ См.: *Ван Юэцинъ, Ху Сяохуэй*. Фуян шэнси Хуася шэнь мэй фэншань ши. С. 189–193.
- ³⁴ См.: *Ван Говэй*. Сицзюй пянь вэньцзи (Сборник статей о театре). Пекин, 1957. С. 4.
- ³⁵ См.: *Сычев Л. П., Сычев В. И.* Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М., 1975. С. 26.
- ³⁶ Подробнее см.: *Серова С. А.* «Зеркало...». С. 149–156.
- ³⁷ См.: *Ван Кэфань*. чжунго гудай утяо шихуа (История древнего танца Китая). Пекин, 1980. С. 1–52.
- ³⁸ *Рифтин Б. Л.* Из истории культурных связей Китая и Средней Азии. — Народы Азии и Африки. М., 1960, N 25. С. 119–132.
- ³⁹ Цит. по: *Е Чжанхай*. История изучения истории китайского театра (Чжунго сицзюй сюэ ши гао). Шанхай, 1986. С. 5.
- ⁴⁰ См.: *Маслов А. А.* Социально-исторические аспекты ушу и его роль в культурной традиции Китая. Автореф. докт. дис. М., 1955; Чэнь Чжэнлэй. Тайцзи цюань. Школа Чэнь. Пер. А. Н. Алиева. М., 1993.
- ⁴¹ См.: *Ци Жушань*. Гоцзюй ишу хуэйкао. С. 105–106.
- ⁴² Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая. Вступ. ст., пер. и коммент. Л. Д. Позднеевой. М., 1967. С. 197, 188–189. В переводе В. В. Малявина: «Смотри, как скрывается незримое, и слушай, как замирает беззвучное. Только в сокрытии незримого увидишь свет. Только в замирании беззвучного услышишь гармонию» (*В. В. Малявин*. Чжуан-цзы. М., 1985. С. 165–166).
- ⁴³ См. также: *Серова С. А.* Религиозный ритуал и китайский театр. М., 2012. С. 61–85.
- ⁴⁴ *Серова С. А.* «Зеркало...». С. 63.
- ⁴⁵ См.: Даодэцзин, чж. 1, 21.
- ⁴⁶ *Серова С. А.* «Зеркало...». С. 64.
- ⁴⁷ См.: *Абаев Н. В.* Соотношение теории и практики в чань-буддизме. М., 1978. С. 12–13.
- ⁴⁸ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя чунлянь бэнь. «Мин синь цзянь». — Сицзюй бао. Пекин, 1962, № 12. С. 43.
- ⁴⁹ См.: *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. С. 247; О категории «искренность» (чэн) см. также: *Мартынов А. С.* Конфуцианство и проблема сознания. — О сознании. Из философского наследия Чжу Си. М., 2002. С. 54–56.
- ⁵⁰ О Пань Чжихэне см.: *Серова С. А.* «Зеркало. С. 13.
- ⁵¹ *Лу Гун*. Пань Чжихэн — Миндай сицзюй бяоянь ишу пинлунцзя (Пань Чжихэн — теоретик актерского мастерства традиционного театра периода Мин). — Сицзюй бао. 1964, N 214. С. 30.

- ⁵² Алексеев В. М. Китайская народная картина. С. 108.
- ⁵³ Гуань-цзы. — Древнекитайская философия. Т. II. М., 1973. С. 33, 54.
- ⁵⁴ Цит. по: Слово из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Е. В. Завадской. М., 1969. С. 308.
- ⁵⁵ Гагеман К. Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 24–25, 29.
- ⁵⁶ Там же. С. 19–20.
- ⁵⁷ О моделях игры и игрового поведения см.: Лотман Ю. Структура художественного текста. Текст и система. — Об искусстве. СПб., 1998.
- ⁵⁸ Цит. по: Станиславский К. С. Из заметок о театральном искусстве. — Собрание сочинений. Т. V. М., 1958. С. 488.
- ⁵⁹ Лю Юэцзи. Сицзюй цзюэянь бай цзэ (Театральные пословицы). — Сицзюй бао. 1962, № 22. С. 58.
- ⁶⁰ Для иллюстрации сказанного по поводу масок европейца начала прошлого столетия, в связи с которыми Н. Бердяев заметил: «Пошатнулся образ человека...» (Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 182), приведем некоторые впечатления о знаковых фигурах Серебряного века. О Зинаиде Гиппиус, слывшей «настоящей декаденткой тех замечательных дней»: она «невывдуманная плоть от плоти эпохи; и самая искренность, даже играющая лживость, входили в подлинный облик конца века» (Волынский А. Л. Сильфида. Цит. по: Алешина А. С., Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. М., 2002. С. 67). «В те времена, в конце XIX века, не было принято так мазаться, как это после Первой мировой войны начали делать женщины всех классов во всех странах мира. А Зинаида румянилась и белилась густо, откровенно, как это делают актрисы для сцены. Это придавало ее лицу вид маски, подчеркивало ее выверты, ее искусственность» (Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего. Встречи с писателями. — Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 327).
- Об А. Блоке: «Мне часто приходилось читать, что лицо у Блока было неподвижное. Многим оно казалось окаменелым, похожим на маску» (Чуковский К. Александр Блок. — Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980. С. 248).
- О М. Кузьмине: «В нем тоже было что-то от маски, но никак нельзя было разобрать, где кончалась маска и где начиналось настоящее лицо» (Гофман И. Петербургские воспоминания. — Воспоминания о Серебряном веке. С. 373).
- И. Э. Грабарь о Н. Рерихе: «Рерих был для всех нас загадкой... Я даже не знаю сейчас и никогда не знал раньше, где кончается искренность Рериха, его подлинное *credo*, и где начинается поза маски, беззастенчивое притворство...» (Алешина А. С., Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. С. 223).

Впрочем, феномен маски и лица в европейской и китайской системах координат культуры — тема для более обстоятельного разговора.

⁶¹ См.: Даодэцзин, чж. 2.

⁶² Теперь наши музыковеды, используя новейшую технику записи и ее расшифровки, находят определение «фальцетное пение» не вполне адекватным. Ждем окончательного результата их усилий.

⁶³ Люйши чуньцю. М., 2001. С. 77, 56.

⁶⁴ Там же. С. 80.

ХРЕСТОМАТИЯ

(из трактатов разных эпох о театре)

От составителя

Предлагаемые переводы трактатов о театре (или фрагментов некоторых из них) базируются на десяти томном факсимильном издании Института театра и драмы Китая — «Собрании трактатов о классическом театре Китая» («Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн»). Его первая публикация состоялась в 1959, вторая — в 1982 г.

Из 47 трактатов, вошедших в это издание, лишь небольшая часть посвящена актерскому мастерству. Пластическое искусство актера длительное время оставалось предметом зрительского интереса пишущих о театре, предметом восхищения или неприятия игры исполнителей, и только. Большая часть текстов посвящена музыке. Музыкой интересовались не только профессионалы. О ней писали те, кто думал о смыслах национального бытия.

Поэтому изучение китайского театра органически вписано в общий процесс систематизации культурной модели, которая в свою очередь помещена в целостную картину мировоззренческих проблем и концепций. Поэтому мир театра не может быть представлен иначе как один из сообщающихся сосудов национальной культуры, как неотъемлемая часть ее развития. Уже не раз сказано о родстве музыки и поэтического слова — смысловой и эстетической ткани театра. Но гармония музыки и поэзии органично входила в эпистолярные формы официальных посланий и философских трактатов. В «Дао дэ цзине» Лао-цзы нередко прибегает к поэтической форме, что отмечено современными исследователями, которые называли его философский труд «поэмой», «поэтическим» изложением философских понятий. Для китайской традиции смешение этих жанров было делом настолько привычным, что форма официальных посланий занимала почетное место в разделе «би» — изящной словесности. Когда в театр со временем пришла плеяда талантливых драматургов, которые создали для него высокохудожественный репертуар, повлиявший затем на уровень сценического мастерства, повысился и интерес к искусству самого актера.

В силу этих причин в хрестоматию включены несколько небольших текстов, которые принадлежат не узким профессионалам, но тем, кто помещает театральную эстетику в общий поток культурных традиций. С большой благодарностью публикую предоставленный мне прозо-поэтический текст «Повеление Би» из классического произведения «Шан шу» («Чтимая книга») в переводе В. М. Майорова и Л. В. Стеженской. Авторство «Повеления Би» принадлежит, по-видимому, князю Би-гуну — 15-му сыну чжоуского Вэнь-вана¹, занимавшему пост Великого наставника, а позже — правителя местности Би.

Я сочла необходимым включить в этот раздел отрывки из некоторых «непрофильных» сочинений, где представлены главные аспекты философских концепций, относящихся к разным периодам истории, подтверждающих связь эстетических феноменов с мироустроительной деятельностью государства. Речь идет о главе «О музыке» Сюнь-цзы (IV–III вв. до н.э.) в переводах В. Ф. Феокистова².

К этому разделу примыкают главы о музыке в сочинении «Весны и осени господина Люя» («Люй ши чунь цю») ³, крупное явление китайской литературы, «трактат, воплотивший лучшие достижения» философской и политической мысли своего времени⁴. Это произведение, которое можно назвать и энциклопедией, где представлены все аспекты исходящего от «Великого круга», т.е. Неба, и «Великого квадрата», т.е. Земли.

Осевые проблемы театрального искусства, его теории, как и искусства вообще, связаны с понятием прекрасного — *мэй* (美), о котором уже достаточно сказано в исследованиях отечественных китаеведов⁵. На наш взгляд, остается почти нетронутой проблема религиозного ритуала как колыбели театрального искусства и как шкалы его эстетических норм (*пинь* 品) для произведений литературы, а позже для драм. Как говорят в Китае, «Каждый из них отдельная семья, но разделить их невозможно» (*Ду цы и цзя, бе у фэнь дянь*). Общей скрепой эстетических норм служила историко-культурная модель возврата к корням и истокам (*гуй гэнь, гуй юань*), что сообщало китайской эстетике национальное своеобразие, духовную глубину и устойчивость критериев.

Во всем многовековом потоке китайской культурной традиции религия и храм неизменно были для театра кладезем смыслов и способов их выражения. Более того, Храм стал патроном, регулирующим процесс существования театральных трупп в традиционном социуме, и в то же время покровителем актеров, да-

вая им приют при скитаниях по дорогам Поднебесной. Именно связи религиозного канона и театральной эстетики посвящена значительная часть этого раздела.

Китайский театр вошел в мир национальной культуры позже остальных видов художественного творчества, произрастая, как дитя, питающееся молоком их материнского тела. Театр насыщался соками музыки, поэзии и живописи, в свою очередь усвоившими и претворившими на практике классические образцы — от мифопоэтических представлений древности до философско-религиозной мудрости последующих поколений, выстраивая свои эстетические нормы на базе религии. Базовой системой художественного канона стал даосизм, вышедший из недр шаманского ритуала, его магической практики. Со временем даосизм превзошел свои истоки и, нацеленный на космизацию сакрального пространства, сложился в знаковую систему тройственного союза — природный мир, сакральные сферы и человек, — наделив последнего знанием восхождения к прекрасному.

Даосский путь достижения духовной цели располагался на девятом⁶ небе и был насыщен строго обусловленным религиозным действием. Каждой следующей ступени восхождения соответствовали слова молитвы, пение, движение и позы, которые должны быть выражены — *бяо* (表 — выражать, показывать, вскрывать, делать очевидным). Термин *бяо* вполне подошел и театральному зрелищу, утвердившись в театральном словаре и протянув нить между небом и театральной сценой, на которой играют, изображают, показывают. Речь идет о передаче смыслов, выраженных пением, символическим жестом, позой, поэтической метафорой, которыми, прежде чем восторгаться и наслаждаться неискушенному зрителю или профессионалу, следовало их знать и понимать.

Апофеозом космического парада в религиозном действе служит танец, рисующий грандиозную картину созидания, которая обозначена словом *янь* (演 — давать представление, ставить спектакль). Оно органично вошло в театральный словарь в виде бинорма *бяоянь* (表演), в котором *бяо* раскрывает смыслы, *янь* — оформляет их в зрелищную форму.

Спустившись к людям из глубины сакрального пространства, музыка властвовала над всеми видами художественного творчества. Ее родная сестра поэзия привлекала к себе внимание как образец звучащего слова. Великий Цюй Юань (340?–278 г. до н.э.), глубоко осознавая непреложность законов бытия — природной

смены циклов, жизни и смерти, цветения и увядания, точно так же понимал гармонизирующую роль танца, который выражает музыкальную гармонию в движении и ее неперменную связь с религиозным обрядом. Стихотворение поэта «Поклонение душе»⁷ сопровождается описанием ритмов барабана (символа Неба), пением и танцами кудесниц — обязательных участниц религиозного действа. Здесь зарождались и отрабатывались каноны актерского искусства.

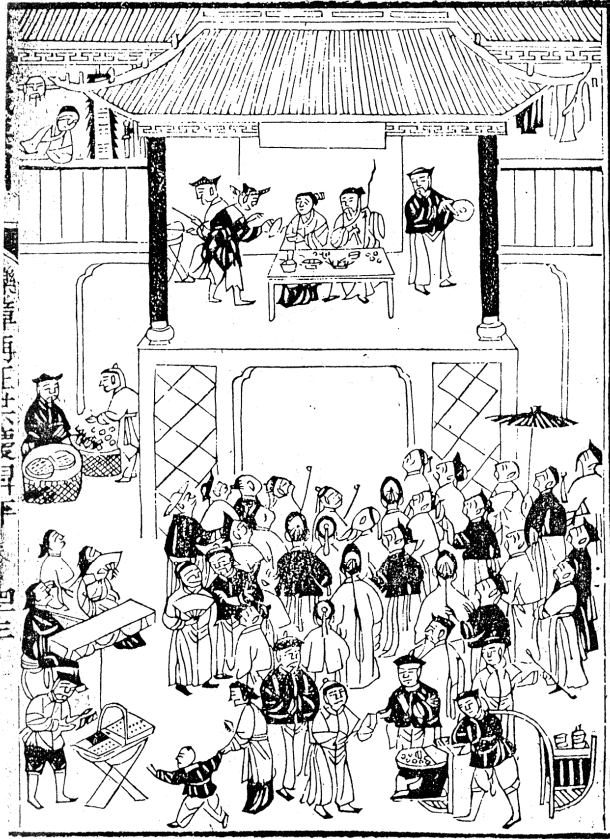
Через актера-человека, а не через письменный текст, который был недоступен неграмотному большинству, а со временем и через образную и красочную структуру театра поддерживалась обратная связь — театра и религиозного действа. Участниками этого союза были молящиеся в храме и зрители (те же молящиеся) в театре. Актеру, таким образом, выпадала роль популяризатора и учителя «самого театрального народа в мире» (мнение тех, кто хоть однажды соприкоснулся с атмосферой, царящей на китайских спектаклях, и видел отклик зрительного зала).

«Даосская энциклопедия» вполне обоснованно считает «драгоценной сокровищницей многоцветной даосской культуры» религию, где смыслы бытия открываются в религиозном ритуале и красоте театрального действа⁸.

Помимо «Даосской энциклопедии» весьма важным источником для данного раздела является исследование двух авторов — Ху Тяньчэна и Дуань Мина — сотрудников НИИ искусства г. Чунцина — крупного административного и культурного центра страны⁹.

Книга, о которой идет речь, посвящена ранним периодам народного религиозного культа, а также, в значительной своей части, более позднему даосскому и буддийскому религиозному ритуалу. Книга «Народный религиозный культ и обрядовый театр» («Минцзянь цзиси юй и ши сицзюй») — скорее всего, единственное произведение столь огромного объема (1434 страницы иероглифического текста, который в переводе на русский возрастает в 5 раз).

Авторы проделали колоссальную исследовательскую работу, в течение шести лет собрав огромный материал о местных религиозных культах и народных театрах провинции, а также данные нарративных источников. К раннему периоду шаманского ритуала и «но-театра» прикоснулся и автор этих строк (в 2012 г. вышла моя книга «Религиозный ритуал и китайский театр *но-си*»).



Театральное зрелище на сцене в храме (эпоха Цин)

Прежде чем приступить к написанию своего фолианта, китайские авторы опубликовали ряд промежуточных результатов своих исследований. Однако их итоговую работу удалось опубликовать не сразу, так как в 60–70 гг. она попала в зону «запретных тем» и была издана лишь в 1999 г.

Книга высоко оценена научной общественностью. В большом предисловии, написанном известным специалистом в этой области профессором Цюй Люи, исследование было определено как уникальное произведение и по своей научной глубине и по колоссальным затратам интеллектуальной энергии авторов.

Теперь нам предстоит сделать следующий шаг и перевести понятия и термины религиозного канона на язык театральной

эстетики, в которой запечатлены этико-эстетические каноны китайской онтологии. Прежде всего, речь идет о содержании *шэнь* как о динамической силе сакрального пространства, откуда исходит Дао, чтобы вдохнуть жизнь и одухотворить сущее. В «Дао Дэ цзине» сказано: «Шэнь горного потока темного ущелья не умирает. Это та тонкость, на которую никто не способен»¹⁰.

Мяо — это сокровенно тонкое и непостижимо чудесное, связанное с самой природой Тайны и всего живого подобно тому, как в утробе матери таится и зреет зародыш, чтобы на свет появился чудесный младенец на удивление и восхищение окружающим. *Шэнь* — это сама Тайна сокрытого, апофеоз сакрального действия, призванного приоткрыть тайны и могущество Дао. *Мяо* выполняло исключительно тонкую, полную изящества работу, демонстрируя единение «трех начал» (*сань цай*) — Неба — Земли — Человека и восьми «природных видов» (*ба цзин*)¹¹.

Изначально мироустройство заложено в потенции «восьми триграмм», связанных с Великим пределом (*Тай цзи*) — исходной точкой всех вещей и природных явлений. Поэтому *ба гуа* рождают 8 видов природных сил (небо, пар, огонь, гром, ветер, вода, гора, земля). Отсюда и появление «8 природных видов» (*ба цзин*), воплощающих все совершенство и несовершенство природного мира, таящее в себе радость жизни, успеха и угрозу смерти. Так зарождалась вселенская игра смыслов, сакральных и мирских, религиозных и театральных, соединяя их в едином контексте культуры.

Универсализм даосской культурной традиции обусловил трансляцию смысловой иерархии в эстетику без малейших изменений.

Основных категорий (*пинь*) было названо три:

шэнь — божественное, непостижимо прекрасное;

мяо — сокровенно утонченное, невероятно изящное, волшебное;

нэн — профессионально достойное, умелое.

Иероглиф *мяо* (妙) — это образ младенца, появившегося из утробы матери. Он заложил доминанту национальной культурной традиции «возврата к корню», которая, по существу, есть идея возврата к Дао. Даосский адепт стремится ощутить себя с Дао точно так же, как младенец комфортно ощущает себя в утробе матери. На этом построен механизм «зародышевого дыхания» в даосской алхимии. В актерской технике — еще и собственная «алхимия» тренинга и техники движения с включением ментального уровня сердца/разума.

Один из крупных теоретиков вокального искусства юаньский Янь-ань-чжи-ань в трактате «О пении» («Чан лунь») (1 том собрания трактатов) рассматривает степени овладения мастерством: «Есть те, кто любит петь, есть те, кто учится петь, есть те, кто умеет (*нэн*) петь». Последних он предостерегает от ошибок в главном, которое есть выражение смысла (*и*). Смысл — это шов, который пронизывает, связывает воедино исполнение музыкальной партии. Есть «те, кто пронзает шов острием, и тот распадается». Но есть те, «кто высветляет шов (*мин*) или затемняет его», есть те, кто укорачивает или удлиняет шов, тогда шов (т.е. смысл) теряется, прокисает в вине. Таким образом, *уменье* — это та степень мастерства, при которой следует думать о выражении *смысла*. Та тонкая грань, при переходе которой главное в искусстве будет утеряно.

Первые две категории нацеливали на достижение абсолютных духовных высот, а последняя, *нэн*, подразумевала неустанный труд в совершенствовании своего ремесла, который, однако, на практике не всегда увенчан абсолютной высотой (*Тай цзи*), что было присуще первым двум категориям. Категория *нэн* — продукт более позднего времени, пришедший из области изобразительного искусства, когда этико-онтологическая доминанта оценочных категорий смещалась в сторону личности и мастерства самого художника.

Сменялись века и тысячелетия, но традиционные эстетические нормы и категории сохранились в словаре последующих поколений. Они существуют и поныне, разве что корректируя свое смысловое наполнение сообразно времени и овевающих и бушующих ветров политики.

Путь священных *шэнь* и *мяо* от латентного пребывания к явному сопровождался религиозно-философским толкованием с большой осторожностью. Ибо то, что причастно Дао, о чем не раз предупреждали Чжуан-цзы и Конфуций, следует обойти молчанием («не говорят об этом»). Не говорят до той поры, пока не «спадут путы» (*цзе то* 解脫) и все тайное не станет явным, а окружающий мир не будет преображаться на глазах.

Все этапы манифестаций сакральных *мяо* и *шэнь* тщательно расписаны в религиозном ритуале: *шэнь* появляется через девятикратное вращение, которое отмечено знаками на Небе, на Земле и на человеке. Но *мяо* дает о себе знак уже на пятом витке вращения *шэнь*, свидетельствуя о том, что путы, стесняющие движение *шэнь*, спадают. Это служило и знаком, открывающим простор трансформации — манифестации самого Дао, причаст-

ного к тому, что уже есть, что еще будет преобразовано в непрестанном движении перемен.

Этот процесс обозначен словом *мин* (明 — солнце и луна, светлое, представленное на обозрение, свет и тьма, день и ночь, *инь* и *ян*, Земля и Небо), т.е. все, что в натурфилософии служит истоком животворящих сил природы и человека.

Когда *мяо* в своем движении достигает предела (*мяо цзин*) самовыражения, открывается сакральная истина (чжэнь 真), что вызывало восторг и эйфорию у собравшихся (*сяо яо* 逍遙 в своем словарном значении: бродить на досуге, странствовать для удовольствия, вольный, безмятежный)¹².

Патетика, духовный и душевный подъем, вызванный общением с природой, с неограниченным пространством, очевидно, не имеет национальных границ. В Китае он обусловлен даосским мировосприятием единения и погружения в природный космос до растворения в нем. В результате в Китае появилась не школа, а широкий слой творческой интеллигенции — те самые «праздные» (*цзянь* 间), в защиту которых в свое время выступил Тан Сяньцзу.

Традиционным рабочим местом пишущего китайца был кабинет — святая святых его творчества и жизненного уклада. Дорога в свободу и медитацию на природе пролежала через створки двери его кабинета или дома. Дверь (*мэнь* 门) — это и «семья, род; школа, учение», и «целый дом», но и «промежуточный этап». Ну а если через створки двери проглядывает солнце или луна (*цзянь* 间), то это уже метафора — целый космос — пространство и время бытия творческого человека, предоставляющие свободу, но и ограничивающие ее, давая лишь передышку, за которой неизбежно добровольное затворничество. Удаляясь в свою «Заставу без врат»¹³, он обретал свободу, ощущая, что «спадают пути»: когдаходишь в «чертоги чистого и свободного духа», все светлеет и проясняется (*мин*). Тогда эйфория сменяется возвышенной радостью (*лэ* 乐), которая фиксируется тем же иероглифом, что и музыка, имеющая, как известно, глубокие онтологические корни.

Религиозное сознание верующих, закрепленное театрализованным ритуалом богослужений, вышло за пределы храма и реализовало себя в народном песенном творчестве. Оно получило название «песни о Дао» (*Дао гэ*) или «устремленность к Дао» (*Дао цин*). Этот вид песенного творчества положил начало религиозному театральному действу в период Тан, когда разыгрывались целые сюжеты на религиозные темы: о восхождении

святых отшельников к Дао или об одном из этапов появления *шэнь* из темноты сакрального пространства. В определенный момент ритуала следовало построить плот из бамбука, украсить его цветами и направиться к тому месту, откуда должно появиться *шэнь*. При этом нельзя ошибиться, ибо первой обнаруживает себя «плохая *шэнь*», лишь затем появляется «хорошая», — ей-то и предназначен плот для пересечения водного пространства.

Сюжеты рассказывали о тех, кто достигает Дао и становится небожителем, и о действе, в котором следовал прием «охватить водоем», где сокрыта *шэнь*.

Темы религиозного ритуала получили большое распространение в народном сельском театре, но иногда к ним проявляли интерес и профессиональные театральные труппы. Религиозные сюжеты оставались популярными вплоть до нового времени.

Таким образом, красочный религиозный ритуал, демонстрирующий преобразование Тайного в Явное, различные виды интеллектуального творчества, народное искусство — все это пути познания, добывания истины (*чжэнь*), к которой восходят через просветление (*мин* 明), т.е. через родственное тому, что происходит в религиозном ритуале.

Истоки познавательного процесса уходят в обрядовую культуру шаманов, связанных с периодом мифопоэтических представлений о мире. В те отдаленные времена наблюдаемые явления природного мира и повседневной жизни людей превращали змей в летающих драконов, обожествляя их и наделяя силой покорителей стихий. Белый тигр, обитающий где-то в горных пещерах, становился божественным покровителем царства мертвых, участвуя в погребальном и поминальном обряде, который назывался «Дух света» (*мин шэнь* 明神). В те времена светлое духовное начало ассоциировалось со всем природным миром. Преемство ранних представлений сохранилось на долгие времена.

Лао-цзы глубоко погружается в процесс «просветления» (*мин*) божественных смыслов *шэнь* и *мяо*, уже перешедших на уровень Тайны сакрального пространства. Вместе с тем, он расширяет диапазон познавательного процесса, включая в него активную роль человека. Она формализуется в познавательном процессе *чжи* (知 знать, осознавать, мудрость), что в современной коннотации сопряжено с аналитической работой ума и вербальной интерпретацией познающего человека.

У Лао-цзы *чжи* соотносится с ожиданием просветления (*мин*) как дара за духовный подвиг самосовершенствования и познания истины (*чжэнь*), т.е. осевых смыслов бытия. Главный из них

постоянство (*чан* [1]) — метафизическая константа Вселенной, которая состоит в постоянной смене покоя — движения (*цзин-дун*). У Лао-цзы это сопряжено с понятием пластичности «подобно воде» (*сян шуй и ян*). Ненасильственная, без напряжения смена покоя и движения, как полагает и даосская религия, способствует достижению человеком совершенства, т.е. добродетельного, совершенного, прекрасного (*шань, вань, мэй*). В этой триаде совмещено нравственное, метафизическое и эстетическое, демонстрируя нам универсализм творческих потенций.

Но в даосской табели о смыслах Истина (*чжэнь*) открывается человеку прежде всего на пути его духовного самосовершенствования в процессе религиозного действия, когда трансформации Дао (*Дао хуа*) сопровождаются манифестацией *шэнь* и *мяо*.

Вторгаясь в тайны сокрытого и вовлекая небесную гармонию в земное мироустройство, поднебесная вырабатывала свою матрицу культурного кода, гласившего: «Гармония — это [самое] драгоценное, гармония — это прекрасное» («*Хэ вэй гуй, хэ вэй мэй*»). Естественно, форматирование как религиозных, так и культурных смыслов обусловлено порядком — правилом взаимодействия Неба и Земли. Даосское священство выработало свой канон этого взаимодействия. Его визуальным прообразом и основой стали голограммы (как утверждают, *дао-ши* — просвещённые высокого уровня — чаще всего монахи), скопированные и расшифрованные древними каллиграфами.

Эти рисунки на небе в виде столбцов ниспадающих линий так называемые голограммы стали выражением метафорических смыслов, сопровождающих религиозное действие, что потребовало выработки религиозного канона, который бы закреплял это взаимодействие. Канон нашел выражение в иероглифе *кэ* (科), смысл которого кроется в его графике (禾 *хэ* — хлеб, зерновые, хлебопашество; плюс 斗 — Большая Медведица). Он выражает классическую формулу гармонии Неба и Земли, что определяет и содержательную часть религиозного действия (*кэ ши* 科事).

Даосская энциклопедия укрепляет значение *кэ* понятием *и* (儀 — закон, ритуал, норма), который через взаимодействие человека с жертвенным бараном, углубляет канонический характер сакрального действия. Вместе с тем канон *кэ* регулирует смысл происходящего, придавая ему символическую форму выражения, но одновременно и указывая на его истоки.

Со временем термин *кэ* перешел в театр, где обозначал пантомиму, основанную на игровом и стилизованном принципе позы, жеста, движения. Шедевром китайского театрального искус-

ства считается пантомима «На перекрестке трех дорог» («Сань ча коу»). В ней нет привычного сюжета, проявляющегося событийную подоплеку происходящего на сцене, ее не надо объяснять зрителю, который хорошо знает прошлое своей страны. Народная память хранит историю знаменитой династии полководцев Ян, овеянную славой патриотической борьбы против нашествия врагов. К середине династии Мин (XV–XVI вв.) сюжеты о подвигах полководцев Ян прочно обосновались на театральных подмостках. Но все исторические перипетии сюжета к данной пантомиме не имеют прямого отношения.

На перекрестке трех дорог на постоялом дворе случай свел двух бойцов воюющих сторон. Каждый из них ощутил присутствие противника в общей комнате в полной темноте. Каждый старался обнаружить и уничтожить другого — в этом вся интрига. Однако именно пантомима открывает простор проявления пластического мастерства исполнителей, действующих в темноте, но, по существу, на освещенной сцене. Эффект игрового действия, построенного на каноне сценического мастерства, на смене движений и выразительных пауз — мимических стоп-кадров — никого не оставляет равнодушным. Эти приемы сопровождаются гулом одобрения зрительного зала.

Кэ в более зрелом театре — это уже канон театрального искусства и актерского мастерства. Смысл *кэ* расширяется с присоединением слова *цзе* (介 — горчичное зерно). Горчичное зерно — это та самая малая малость, из которой вырастает природный мир, а в сфере интеллектуального творчества — весь мир художественного мастерства. Так было зафиксировано в живописи (трактат «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»), а теперь — в театре. *Кэ цзе* — это и есть прививка энергией малого зернышка организма театральной игры, равного потенции горчичного зерна, точкой роста театрального искусства, соединившей игру с потенцией метафизической глубины триумвирата Неба — Земли — Человека.

Для театра, как и для любой сферы деятельности, существуют смыслы абсолютной ценности. Таковой является нравственная сила Дэ, нерасторжимо присутствующая в сакральном единении с Дао, но неравная ему по шкале сакральных смыслов. Поэтому даосы *поклоняются Дао* как началу, корню всего сущего, но высоко ценят Дэ, которое насыщает своей нравственной мощью замыслы Дао о сущем¹⁴.

В театре аналогом Дэ, как правило, служит понятие *шань*. Каллиграфия *шань* (善 — жертвенный баран — звук — рот)

указывает на ритуальное жертвоприношение, сопровождаемое звуками молитвы, как правило читаемой нараспев. Напомним, что в своем словарном значении «звук» — это тайное, затемненное место, но и «ритм» тоже. Значение *шань* — прекрасный, благой, добрый; добросердечный, от души; добродетельный, добро, делать добро; приводить в порядок; умелый, искусный, знающий. А что, если продолжить «игру», к которой нас провоцирует каллиграфия *шань*, где один из элементов — «звук»? Тогда *暗* (*ань* — в темноте, вслепую), *暗含* (*аньхань* — скрытый смысл), *暗场* (*аньчан* — действие за сценой, событие, о котором зритель узнает только из диалога или монолога), *暗转* (*ань чжуань* — смена декораций на затемненной сцене). Так линейка смыслов элементов иероглифа *шань* ведет нас от ритуального действия к театральной игре, что придает последней высоту нравственного чувства. И, хотя понятие *шань* не входит в номинацию оценочных категорий, без него театральная эстетика утратила бы свою духовную высоту.

Безусловно, для театрального организма Дэ остается наивысшим критерием нравственной высоты и служит нравственным стержнем пьес, а также регулирует нравственный климат актерской труппы (актер не должен выпячивать себя во время выступления, заслоняя других исполнителей; на сцене и за кулисами должен царить дух взаимной помощи и доброжелательства)¹⁵. В этом случае Дэ вполне созвучно так называемому «деонтологическому» *шань*, имеющему земное, более прагматическое измерение. В старые времена в Китае пользовались популярностью провинциальные истории о добродетельных людях (*Шань шу*), которые и служили основой многих театральных сюжетов.

Актер выходит на сцену не только для того, чтобы сорвать аплодисменты за свое техническое мастерство — успех рождается при встрече зрителя с тем образом, в котором проступают черты живой человеческой натуры, который дойдет до глубины души или оставит равнодушным.

Итак, образ (*сян 象*). Он имеет глубокое измерение, укорененное в представлениях об окружающем мире, в религиозных и общекультурных традициях. Образ — это мир того, что лежит за пределами человеческой жизни, ее земного измерения. Сам термин связан с ниспадающими линиями голограмм — прародителей китайской каллиграфии, а значит, и стартовой площадкой эстетических смысловых норм будущего образа. Их масштаб и глубина наполнения в искусстве требовали особого подхода. Он был найден — символический способ исчерпания смыслов.

Первый и основной закон живописного искусства, сформулированный Се Хэ (479–542 гг.) гласил: «Одухотворенный ритм живого движения» («Ци юнь шэн дун»). В нем очевидны две доминантные позиции китайской культуры — движение и его ритмическая, музыкальная организация. В театре — это прежде всего структурирование облика — образа (костюм, грим, аксессуары; *син сян* 形象 — изображение), в котором от исполнителя требовался лишь внешний рисунок образа. Таких исполнителей в период Хань называли «человек в образе» (*сян жэнь* 象人). Их выступления предназначались для светских ритуалов, церемоний, банкетов при ханьском дворе. Появляясь перед собравшимися в масках и одеяниях птиц и животных, они демонстрировали, скорее облик, нежели образ своего «героя», накапливая начальный опыт будущего лицедейства. Но и тогда это было не пустым развлекательством, — их облик всегда был насыщен смыслами ритуального действия, ведущего к смыслам сакральных сфер.

Со временем центральной фигурой на сцене все больше становится сам человек, а следовательно, и актер, воплощающий его образ. В изобразительном искусстве Хуан Сюфу пишет свой трактат «Четыре класса» («Сы гэ», 1006 г.), где расширяет трехступенчатую формулу категорий. Появляется категория «Воспарившие» (*и* 逸). Речь шла о полноте образа, создаваемого кистью художника, свободного от каких-либо образцов, воплощающего собственные идеи, которые и есть выражение его сердца, а также творческой личности. Понятие *и* в чань-буддизме служило образом нирваны, поэтому воспарившие идеи художника приходили к нему благодаря безличному вселенскому началу.

Театр не воспользовался терминологией теоретиков живописного искусства, но вполне очевидно, что сам актер не состоялся бы вне традиционного образа жизни и общения с окружающими, чтобы проникнуться необходимостью духовного самосовершенствования. Актерскому мастерству начинают обучаться в раннем возрасте. Ежедневная муштра и оторванность от дома — это нелегкий труд, предоставляющий условия не для полета духа подростка, а для простого выживания. Настоящее творчество начинается при встрече со зрителем, а затем уже продолжается осознанно с работы над образом. Последнее пришло в театр не сразу.

В период Чунь — Цю (Весны — Осени) зрелищные представления, как правило, балаганные, давали бродячие шуты и лицедеи, а другие актеры развлекали богатых и знатных в их до-

мах. История сохранила имя одного артиста — Юмэна — за его дар лицедейства. Состоя при дворе правителя, он принимал участие в придворных интригах и мог позволить себе изображать любого, даже из близких родственников повелителя, подражая их голосу и манерам, до наших дней дошло выражение «одевание Юмэна», намекавшее на его талант имитации этого актера. Но история не сохранила его имя среди основоположников высокого актерского мастерства, вероятно, потому что он не передавал полноты образа изображаемых персонажей. Осознание необходимости выражения чувства приходит с развитием драматургии. Она ставит рамки и диктует условия встречи актера-человека с человеком зрительного зала. Живая нить, протянутая между ними — это непосредственное чувство (*цин*).

Категория чувства занимает особое место среди других оценочных категорий актерского мастерства. Глубокое осознание этого феномена в театре приходит со временем с пониманием места и роли индивидуальности в духовной и общественной жизни Китая уже в XVI веке. В театре ее выражением стало творчество драматурга, теоретика и мыслителя Тан Сяньцзу и его сподвижников, о которых достаточно сказано в этой работе.

С началом правления маньчжурской династии на первое место возвращается конфуцианство, влияние которого пошатнулось в предшествующее столетие. Маньчжуры стремились укрепить свое господство, а конфуцианство в Китае всегда служило скрепой государственных устоев. Соответственно выстраивалась жесткая линия в отношении тех, кто позволял себе вольности, кто не вписывался в контекст политической доктрины. Категория «воспаривших» ушла из жизни творческих людей и из критериев их творчества, уступив место уже устоявшимся категориям древности. В театральной эстетике это было время повторения пройденного. Но это не означает, что оно было потрачено впустую. Бурное развитие местных и региональных театральных жанров закончилось созданием общенациональной Пекинской музыкальной драмы (*Цзин цзюй*). Требовалась унификация и шлифовка речевого и певческого мастерства, создание общенациональных стандартов, понятных по всей стране. Это нашло отражение и в театральных трактатах того времени, классическим примером которых явилось «Зеркало». Хуан Фаньчо. Конечно, его труд не был кардинальным открытием в теории исполнительского искусства, но привел известное в строгую сис-

тему, тем самым создал программу и тренинг для начинающего актера. Для него, а быть может, и для многих исполнителей было открытием включение в трактат сюжетов ранней театральной истории, как напоминание о ранних театральных истоках и непосредственной предтече пекинской музыкальной драмы — жанра *куньцзюй*. «Зеркало» не было лишено и солидного философского подтекста, в котором даосские и буддийские категории обрели эстетическое наполнение.

Школа воспитания актера-виртуоза, передача мастерства от наставника — выдающегося исполнителя — своему ученику дала поразительные результаты. На театральных подмостках засверкало имя юного Мэй Ланьфана. Наступило время театра XX века.

Новая эпоха, новые веяния начались для Китая, получившего возможность взглянуть в мир широко раскрытыми глазами. Китайская молодежь потянулась за пределы страны для получения образования. Центральной фигурой этого периода стал Ху Ши (1891–1962) — философ, литературовед, историк литературы, получивший гуманитарное образование в США, доктор философских наук Колумбийского университета. По возвращении на родину — профессор Пекинского университета. Он и встал в центре движения за новую культуру. Новый открывшийся мир знаний, воззрений, идей и художественных впечатлений поражал воображение молодых, влившихся в движение обновления. Традиционный театр стал камнем преткновения на этом пути. Все казалось в нем обветшалым, далеким от реальной жизни, утратившим возможность отвечать на актуальные вопросы времени. Центральным печатным органом стал журнал «Новая молодежь» («Синь циннянь»), где на эту тему публиковались статьи¹⁶. Одни предлагали соединить традиционный театр с драматическим, другие — категорически отказаться от архаических приемов актерского мастерства, что было равнозначно уничтожению самого традиционного театра.

Бурные потоки информации, обсуждения и критики не могли не затронуть театрального сообщества. После первых гастрольных поездок в Шанхай (1914 г.), куда ранее других доходили сведения из внешнего мира, молодой Мэй Ланьфан понял для себя, что не хочет «замыкаться в рамках старого театра» и будет «искать новые пути развития», не останавливаясь перед тем, «ждет ли его успех или поражение»¹⁷. Первым его шагом было введение в спектакли некоторых современных техниче-

ских новинок. Его опыты постановки новых пьес в традиционных костюмах и новых пьес — в современных знаменовали пробу сил на избранном пути, демонстрацию творческих возможностей традиционного театра на современном этапе.

Но главным и решающим в судьбе театра и самого актера стал ряд пьес, созданных и сыгранных самим Мэй Ланьфэном. Одна из них — пьеса «Линь Дайюй хоронит цветы» на сюжет романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня. Роман, написанный в середине XVIII в., одни называли любовным, другие считали психологическим и даже бытописательским. Скорее всего, это было произведение широкого охвата проблем с использованием автором исторических и нарративных материалов, что делало произведение важным историческим свидетельством эпохи. Сюжетную канву романа пронизывала любовная история. Автор разлучает своих героев и уводит из мира, где рушатся идеалы добра и искреннего чувства, в тихую обитель даосского монастыря.

Плывут, колыхаются лепестки
И бьются о полог узорный.
Цветы, вы увяли, цветы, ваш исчез аромат.
Кто вас пожалеет, безмолвных?
Сметаю метелочкой я
Останки погибших цветов...
...Увядшую прелесть я скрою землею,
Милые мне лепестки.
Минет вас горькая чаша скитанья,
Что мне суждена в удел!

Как традиционна в словах героини тема связи природы и судьбы человека. Более того, эта тема общечеловеческого звучания, на все времена и для всех живущих на земле.

Авторы пьесы еще и еще усиливают мотив трагической любви, разбивающейся о вековые традиции и сословные предрассудки:

Если вместе нам быть не судьба,
Зачем я встретила с ним?
Если он предназначен другой —
Любовь моя не нужна.
Бесполезна моя тоска,
Моих вздохов печальный дым.

Недоступен он мне, как луна,
Что застыла на темной воде,
Или в зеркале контур цветка...¹⁸

Шанхайская публика была взбудоражена новыми явлениями в театральном искусстве, хотя нашлись и завистники и желающие снизить зрительский успех язвительными намеками. Шанхайский успех Мэй Ланьфана побудил многих актеров создать свои варианты сюжетов на тему романа. Так было положено начало усилиям влить свежую кровь в старые мехи и доказать необходимость и жизнестойкость традиции.

На пике движения за новую культуру в 1920 г. состоялись гастроли Мэй Ланьфана в Японии, которые закрепили его успех и у себя на родине. Китайская пьеса 20-х годов была полна восторженных статей и оценок: его талант «совершенный и божественный» (*цзин шэнь* 精神); каждое его движение «прекрасно» (*мэй* 美); его речь «полна трепетного движения, каждое слово — это тройное вращение, движение мелодии вверх-вниз исключительно тонко и изящно (*мяо* 妙), не говоря уже о танце. Все это истинно (*чжэнь* 真) и достигает высоты божественного (*шэнь* 神). Что и как делает актер, пронизано добродетелью (*шань*); то, как он выражает «горечь разлуки и радость встреч и есть сама истина (*чжэнь*)»». Спустя многие годы, когда Мэй Ланьфану было уже под 60 лет, он с легкостью исполнял труднейшие приемы актерской техники. Один из зрителей, знаток и поклонник игры Мэя, заметил: «...как великолепно владеет Мэй руками и как превосходно он проделал “лянь сянь” (поза “светлый лик”). Его игру можно сравнить с настенной росписью в Дуньхуанских пещерах и с резьбой на камне в пещерах Юньгана»¹⁹.

Но главное, на чем авторы обращают внимание — это «глубина переживания и выражение чувства (*цин*)»²⁰.

Вот тот лицедей, которого можно назвать поистине «Воспавившим». Страна встречала своего театрального гения. Мы же зафиксируем, что несмотря на усилия радикалов-западников основательно перетрясти основы культурной традиции, традиционный театр устоял и обрел перспективы на будущее. Ведь не зря именно Мэй Ланьфаном замечено, что «постепенное развитие является единственно верным путем в искусстве», а также, что «совершенствование не имеет границ»²¹.

В те же все еще смутные для театра годы Мэй Ланьфан поднимает патриотическую тему. В 1917 г. он перерабатывает и

ставит известный по историческим источникам сюжет о защите китайских земель от нашествия тюрков, в котором упоминается и имя героини. Деревенская девушка Му-лань, оставив родительский кров, переодевшись в мужское платье, становится воительницей, а потом и полководцем, сражаясь более 12 лет с врагами родины. По окончании войны за ее боевые заслуги ей предлагают высокие должности, на что она отвечает решительным отказом: ведь она сражалась за родину, а не за должности. Она возвращается в свою родную деревню к заждавшимся старикам-родителям.

Благородство и воинская отвага — качества, всегда почитаемые китайской традицией. Театр же получил и еще один заряд жизнестойкости в борьбе за право существовать в искусстве. Мэй Ланьфан в роли Му-лань внес неоценимый вклад и в актерское мастерство. Строгое правило деления на амплуа с соответствующим ему набором выразительных средств было отчасти поколеблено: героиня-воин преодолела рамки своего амплуа и вторглась в принадлежащую мужским ролям технику боевых искусств, которую блестяще продемонстрировал исполнитель главной роли. Это означало расширение рамок оценочных категорий, отныне распространявшееся и на женские роли.

В 1930 г. — гастроль в Америке и огромный успех Мэй Ланьфана в традиционном репертуаре.

В 1935 г. — гастроль в Москве, где Мэя ждал горячий прием. Это была уже мировая слава.

В Москве он оказался в кругу тех, кто обладал театральным опытом Серебряного века. Имена К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, В. И. Немировича-Данченко, С. М. Эйзенштейна, общение с ними и посещение театров оставили глубокий след в творчестве Мэй Ланьфана. В его размышлениях о театральном искусстве появились новые темы: о сценическом реализме, требующем смысловой мотивировки каждого действия, позы; о «перевоплощении», предполагающем полное погружение в образ героя...

Но вместе с ростом мировой славы этого большого актера оживились и прежние дискуссии о репертуаре театра — с поправкой на время. Появился новый термин в китайском театральном лексиконе — «символизм» (*сянчжэн чжун* 象征主义). Заговорили о том, что в отличие от эстетики символизма китайский театр «поощрял все доброе и отрицал все злое». Вновь был поднят вопрос о необходимости старого театра. В прессе снова

противостояли две концепции: одна — о классовом характере искусства, другая — о национальных традициях и эстетических достоинствах национального театра.

Впереди маячил новый этап, определивший трагическую судьбу традиционного театра и всего, что с ним связано, в период «культурной революции». Но это — тема для другого исследования.



¹ См. Читая книга («Шан шу») — «Шан шу цзин». Подготовка древних трактатов, перевод, прим. и предисл. В. М. Майорова; послесл. В. М. Майорова и Л. В. Стеженской. М., 2014. С. 57.

² Феоктистов В. Ф. Философские трактаты Сюнь-цзы. М., 2005. С. 267–272.

³ Весны и осени господина Люя («Люй ши чунь цю»). Перевод Ткаченко Г. А. М., 2001.

⁴ Переломов Л. С. Конфуцианство и легизм в политической истории Китая. М., 1981. С. 173.

⁵ См.: Лисевич И. С. Литературная мысль Китая: на рубеже древности и средних веков. М., 1979; Алексеев В. М. Сыкун Ту. Категория поэтических произведений (ши пинь) / Китайская литература. М., 1978; Виноградова Е. В. О шести законах китайской живописи. М., 1962. № 8.

⁶ 9 — сакральное число, выражающее всю полноту тварного мира. Следующее за ним 10 — это выход за пределы видимого в тайны сокрытого пространства.

⁷ Поклонение душе (перевод А. Гитовича // Цюй Юань. Стихи. М., 1956):

Согласно древним обрядам	Весной цветут орхидеи,
Мы бьем во все барабаны.	Осенью — хризантемы.
Кудесницы пляшут пляски,	Так и обряды наши
Сменяя одна другую.	Тянутся непрерывно.

⁸ См.: Даосская энциклопедия (в тысячах вопросов о даосской культуре Китая) — «Дао цзяо тувэнь бай кэ». — Чжунго Даоцзя вэньхуа байкэ 1000 вэнь. Пекин, 2008.

⁹ В Чунцине, на берегу озера, на уступах высокой горы расположился выставочный комплекс. На одной из площадок — старинный театр, сохранившийся с прежних времен. В нем демонстрируют традиционное пение и старинные танцы. Мне посчастливилось побывать на этом спектакле и вдохнуть аромат старины глубокой, услышать музыку классического театра и пение, восхититься пластикой актерского искусства...

¹⁰ Комментарий к тексту Лао-цзы (чж. 6) современного исследователя проф. Жэнь Цзюя в его «Новой интерпретации Лао-цзы» («Лао-цзы синь тань») из Маваньдуя. Шанхай, 1982. С. 72.

¹¹ Там же.

¹² В китайской медицине существует лекарство под тем же названием, исцеляющее от состояния отчаяния и страха. В современной философской терминологии *сяо яо чжун* означает перипатетизм (греч.). Перипатетики — это прогуливающиеся на природе. По преданию, Аристотель преподавал ученикам философию во время прогулок. Ученики и последователи организовали перипатетическую школу, ставшую центром античной науки.

¹³ «Застава без врат» — это классическое произведение чань-буддизма XIII в., построенное на вопросах учителя своему ученику, представляемому на путь просветления. На более раннем этапе развития чань-буддизма устный диалог упразднял обращение к тексту и письменному знаку, поскольку результат полагался на молчание или даже на физическое воздействие учителя на своего ученика. Со временем спонтанный процесс обучения подошел к необходимости осмысления. Тогда и стал в чаньской традиции возрождаться интерес к письменному слову, а значит, появилась необходимость снять запреты. «Застава без врат» — это и есть метафора снятия запретов (какая же застава нараспашку, без ворот?!). Произведение в жанре *гунъань* (яп. *коан*) состояло из 49 историй, которые сопровождались комментариями. Правда, сам *гунъань* иногда звучал парадоксально и в вопросах учителя, и в ответах ученика.

¹⁴ См.: Даосская энциклопедия. С. 118.

¹⁵ См.: Театральный словарь. С. 57.

¹⁶ См.: С. А. Серова. Пекинская музыкальная драма. М., 1970. С. 70–96.

¹⁷ См.: Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 277.

¹⁸ Там же. С. 312–314.

¹⁹ Там же. С. 110.

²⁰ Цит. по Сборнику статей, посвященному памяти Мэй Ланьфана («Мэй Ланьфан цзинянь цзи»). Пекин, 2013. С. 6–34.

²¹ Там же. С. 306.

Из «Шан-шу» («Шу цзин») 52–0*:

Повеление Би**

畢命

(Перевод В. М. Майорова)

(8) В правленье ценно постоянство, а речь почетна сутью. Диковин не люби, а понемногу привыкай к порядкам шанцев. Достоинством считай умение убеждать словами, чтобы внушение твое осталось неизбытым. Попомни, князь, [об этом]!

(9) Мы слышали такое: «Немногие семейства, что жалованьем в поколениях [пробавлялись], умеют подчиниться ритуалу». [Когда] разнузданность чрез добродетель преступает, [то значит это] не что иное, как оставление пути Небес. Привычка пошлая не обходится без прикрас уж тьму веков одна и та же.

(10) [Так] эти иньские мужи в любимчиках ходили [очень] долго. Себе заслуги приписав, долг уничтожили в себе и напустили вид, что, мол, они других прекрасней. Надменной гордостью преувеличенно полны, пришли [они] к бесславному концу. Хотя себя [они] попридержали, но в рамки [их] поставить будет трудно.

(11) [Когда] владеющий богатством способен к наученью, [ему] за то [дается] долголетье. Быть добродетельным и [верным] долгу — на этом заповедь великая стоит. [А коль] у древности не поучиться, то от кого научишься [тогда]?!

* Чтимая книга: Древнекитайские тексты и перевод «Шан-шу» («Шу цзин») и «Малого предисловия» («Шу сюй») / Подгот. древнекит. текстов и ил., пер., прим. и предисл. В. М. Майорова; послесл. В. М. Майорова и Л. В. Стеженской. М., 2014. С. 503.

** Повеление чиновнику, наделенному широкими полномочиями и обладающему глубокими знаниями, к беспрекословному исполнению.

(8)

政貴有恆。
辭尚體要。
不惟好異。
商俗靡靡。
利口惟賢。
餘風未殄。
公其念哉。

(9)

我聞曰。
世祿之家。
鮮克由禮。
以蕩陵德。
實悖天道。
敝化奢麗。
萬世同流。

(10)

茲殷庶士。
席寵惟舊。
怙侈滅義。
服美于人。
驕淫矜侔。
將由惡終。
雖收放心。
閑之惟艱。

(11)

資富能訓。
惟以永年。
德惟義。
時乃大訓。
不由古訓。
于何其訓。

Трактат Сюнь-цзы «О музыке»

Нельзя сказать, что судьба музыки на протяжении всей истории страны складывалась бесконфликтно, в полном согласии философских школ и политических течений. Сюнь-цзы (IV–II вв. до н.э.), завершавший классический период развития конфуцианства, его яростный защитник, полемически возражал не менее известному философу Мо Ди (Мо-цзы, IV–III вв. до н.э.) — выходцу из малоимущих слоев населения, отразившему в своем учении интересы городской бедноты. Выступая против аристократии, он обличал ее расточительный образ жизни:

«Ваны и гуны (титуты правителей царств в Древнем Китае. — В. Ф.) занимаются только тем, что расходуют богатства из казны на создание дорогих музыкальных инструментов. Средства же казна получает не из доходов от водных промыслов и от пользования земельными угодьями, а путем большого обложения населения податями»¹.

Мо-цзы решительно выступил против учения о *ли* — обрядах и правилах поведения — детища Конфуция, с которыми была связана и музыка. Сюнь-цзы в ответ пишет свое сочинение.

Сюнь-цзы

О музыке (Юэ лунь)²

(Перевод В. Ф. Феоктистова)

Музыка — [источник] радости, а радость свойственна чувствам человека. Человек не может [жить] без радости; когда же он радуется — это непременно находит свое выражение в его голосе и проявляется в его поступках. Сущность человека, его голос

¹ В. Ф. Феоктистов. Философские трактаты Сюнь-цзы. М., 2005. С. 58.

² Там же. С. 267–272.

и поступки, изменения в чувствах — все это полностью [проявляется] в музыке! Поэтому человек не может [обходиться] без музыки, музыка же не может не иметь [соответствующего] выражения. Если не направлять это выражение [музыки] — возникает беспорядок. *Ваны*-предки питали отвращение к беспорядку в музыке, поэтому они направляли ее, создавая гимны и оды. Благодаря этому звуки музыки смогли доставлять радость и перестали быть непристойными; линия мелодии, количество звуков, их окраска и ритм — все это стало трогать людей и вызывать у них хорошие мысли, исчезла возможность появления порочных настроений. Таков путь *ванов*-предков в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Ну что с ним поделаешь!

Когда [хорошая] музыка [звучит] в храме предков и ее одинаково внимательно слушают и правители и их министры — это неизбежно приводит к согласию и взаимному уважению. Когда [хорошая] музыка [звучит] на женской половине дома и ее одинаково внимательно слушают и отец, и сын, и младший, и старший брат — это неизбежно приводит к родственному согласию. Когда [хорошая] музыка звучит в *сяне*, *ли*, *цзу* или *чжане*³ и ее одинаково внимательно слушают и старые и молодые — это неизбежно приводит к согласию и послушанию. Поэтому в музыке необходимо находить гармонию и с ее помощью определять согласие [звуков]; согласуя инструмент со звуками, украшать ритм, согласуя ритм [инструментов], добиваться красоты [их звучания]. Музыка должна приводить в порядок все изменения. Таков путь *ванов*-предков в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Ну что с ним поделаешь!

Поэтому, когда слушаешь звуки гимнов и од, твои стремления приобретают широту; когда [в танце] держишь в руках щит и меч и овладеваешь поворотами головы и движениями корпуса — твой облик становится мужественным. Когда [в танце] находишься на своем месте и согласуешь [движения] с ритмом — выравниваются ряды, а движения танца получают необходимую точность. Поэтому за пределами страны музыка служит целям военных карательных походов, внутри страны — целям сплочения и согласия. Когда музыка служит целям военных походов — это неизбежно приводит к повиновению; когда музыка служит целям сплочения и согласия — это неизбежно приво-

³ Сян, ли, цзу или чжан — административные единицы в Древнем Китае.

дит к послушанию. Музыка — источник великого единения в Поднебесной, основа гармонии!

Таков путь *ванов-предков* в создании музыки. А Мо-цзы выступает против этого! Ну что с ним поделаешь!

Для *ванов-предков* музыка была средством выражения радости, армия и секира — средством выражения гнева. В радости и гневе *ваны-предки* всегда добивались соответствия! Поэтому радость приносила в Поднебесную согласие, гнев — устрашал непокорных. Путь *ванов-предков* — это высшая точка правильного соблюдения ритуала и любви к хорошей музыке! А Мо-цзы выступает против этого! Поэтому я говорю: в вопросе [выбора] пути Мо-цзы походит [и] на слепого, который [не в состоянии отличить] белое от черного, [и] на глухого, который [не в состоянии отличить] чистый звук от фальшивого, и напоминает собой человека, стремящегося попасть в Чу⁴, но идущего на север.

Музыка, звуки глубоко проникают в [сознание] человека, быстро изменяют его; поэтому *ваны-предки* предусмотрительно делали музыку красивой. Когда музыка гармонична и спокойна — в народе царит согласие и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царит единство и порядок. Когда народ пребывает в согласии и единстве, армия сильна, стены крепки и враг не смеет подступить [к Поднебесной]. И весь народ тогда спокойно живет на своем месте, доволен родиной и своими правителями. В результате слава [Поднебесной] гремит, [ее] величие сияет, а народы всех четырех морей желают видеть [ее монарха] своим правителем. Таковы начала деятельности [совершенного] *вана*.

Когда музыка пуста и порочна — народ распушен и ленив, дик и [достоин] презрения. Когда народ распушен и ленив — возникают беспорядки; когда народ дик и [достоин] презрения — возникают споры. Если же возникают беспорядки и споры — слабеет армия, становятся хрупкими стены и враг угрожает [Поднебесной]. В этом случае народ не живет спокойно на своем месте, недоволен родиной и своими правителями. Поэтому, если отбросить ритуал и [хорошую] музыку, возникнут порочные звуки, а вслед за этим и возможность быть покоренными и опозоренными. Поэтому *ваны-предки* ценили ритуал и хорошую музыку и презирали непристойную музыку. В разделе обязанностей чиновников⁵ [я] говорил: совершенствовать зако-

⁴ Чу — древнее царство на юге Китая.

⁵ Имеется в виду трактат «Правление вана».

ны и приказы, исследовать песню за песней, запретить непристойную музыку и, следуя времени, совершенствовать ее, благодаря чему вульгарная и порочная музыка варваров не сможет внести беспорядок в хорошую музыку, — таковы [задачи] деятельности великого наставника.

Мо-цзы говорит: «Музыка — это то, что отрицают мудрые *ваны* и утверждают конфуцианцы. В этом и состоит ошибка конфуцианцев». Совершенный человек придерживается иной точки зрения: музыка — источник радости мудрых людей, она способна вызывать в народе хорошие мысли, она глубоко проникает в его [сознание] и легко изменяет нравы и обычаи. Поэтому *ваны*-предки руководили народом с помощью ритуала и музыки и народ пребывал в мире и согласии.

Когда любовь и ненависть народа не находят своего [правильного] выражения в радости и гневе — возникает беспорядок. *Ваны*-предки питали отвращение к беспорядку, поэтому они совершенствовали свои поступки, исправляли музыку, и в Поднебесной царило послушание. Поэтому [вид] траурной одежды, звуки плача — все это заставляет страдать разум человека. Латы и шлем, пение в [военном] строю — все это делает разум человека мужественным. Соблазнительный вид, [вульгарная] музыка [царств] Чжэн и Вэй делают мысли человека распушенными. Пояс, ритуальная одежда, иньская шапка, исполнение танца *шао* и музыки ⁶ — все это делает мысли человека мужественными. Поэтому совершенный человек не слушает непристойную музыку, не смотрит на распушенных женщин, не произносит неприличных слов — во всем этом он [проявляет] большую осторожность.

Когда порочные звуки трогают человека — рождается стремление идти наперекор; когда это стремление находит свое воплощение — возникают беспорядки. Когда же людей трогают хорошие звуки — рождается стремление к послушанию; когда это стремление находит свое воплощение, возникает порядок. Пение и его результаты соответствуют друг другу: пение порождает [либо] хорошее, [либо] плохое. Поэтому совершенный человек осторожен в том, [какую музыку] отбросить и [какую] — принять.

Совершенный человек [игрой на] гонге и барабане направляет [свои] стремления, [игрой на] лютне — доставляет радость [своему] сердцу; [в танце] он действует, [держа в руках] щит и

⁶ Музыка У — мелодия, создателем которой, согласно китайской традиции, считается чжоуский правитель XI в. до н.э. У-ван.

секиру, он украшает [себя] перьями и коровьими хвостами, аккомпанирует [танцующим] на каменном гонге и свирели. Поэтому [сердце] его ясно, как небо, его [стремления] широки, как земля, его наклоны и повороты корпуса похожи на четыре времени года⁷. Отсюда видно, что, когда находит распространение [хорошая] музыка, стремления [людей] чисты, когда совершенствуется ритуал — добродетель торжествует, слух [людей] становится чутким, а зрение — острым, их нрав приходит в спокойное состояние, легко изменяются привычки и обычаи, в Поднебесной царит мир, прекрасное и хорошее, взаимно развиваясь, доставляют [людям] радость. Поэтому [я] говорю: музыка — источник радости. Но совершенный человек радуется, когда он достигает правильного пути, ничтожный же человек радуется, когда он добивается [исполнения] всех своих желаний. Когда правильный путь ограничивает желания, это приводит к радости и не вызывает беспорядка; когда же, стремясь к осуществлению своих желаний, забывают о правильном пути, это приводит к несчастьям и не доставляет [людям] радости. Поэтому музыка направляет [человека] в радости; металлические, каменные, струнные и бамбуковые [музыкальные инструменты] направляют [человека] в добродетели. Когда распространяется [хорошая] музыка, народ стремится [встать] на правильный путь. Отсюда видно, что музыка — это высшее средство совершенствования людей! А Мо-цзы выступает против музыки!

Музыка — это то, чему нужно следовать и что нельзя изменять, ритуал — это то, что нужно соблюдать и что нельзя изменять. Музыка соединяет одинаковое, ритуал разъединяет отличное. Единство музыки и ритуала [неизбежно] входит в сознание людей. Глубоко исследовать сущность [вещей] и по мере возможности изменять [их] — такова роль музыки! Поощрять честность и отметать ложь — такова сущность ритуала. А Мо-цзы выступает против этого! Потому он и понес наказание. Просвещенные монархи уже умерли, и некому было исправить [его взгляды]. Когда глупец берется изучать [их], он лишь вредит себе! Совершенный человек понимает [значение] музыки — это и составляет его добродетель. Когда творят произвол и порочат хорошее — это значит, что совершенного человека не слушают. Как все это печально! [Совершенный человек] не может добить-

⁷ Имеется в виду, что они так же точны и четки, как смена времен года.

ся успеха! Хотя его ученики и усердно изучают [музыку], они все равно ничего не могут достигнуть.

Признаки хорошей музыки [таковы]: громко звучит барабан, мощно [льются] звуки колокола, резко прерываемые ударами в каменный гонг, строго и [вместе с тем] мягко звучит свирель, безудержно льются [трели] флейты, широко звучит окарина, весело — гусли, нежно и мягко — лютня; пение совершенно по своей чистоте, танцы походят на законы природы; барабан — господин музыки! Поэтому барабан [можно] сравнить с небом, колокол — с землей, каменный гонг — с водой, свирель и флейту — со звездами, солнцем и луной, барабанчик, *било*, *фугэ* и палочки — с вещами. Как познать смысл танцев? Отвечаю: [танцующий] сам себя не видит и не слышит, тем не менее его наклоны головы и корпуса, движения вперед или назад, темп танца — все это строго определено, он добивается полного ритмического соответствия наклонов головы со звуками колокола и барабана и не допускает движений, которые не согласуются [с этим ритмом]. Это — результат правильного следования в танце желаниям всех танцующих!

Когда я вижу [соблюдение ритуала] при угощении в округе, я знаю, что и путь государя в воспитании [людей] легок. Хозяин лично приглашает лишь [главного] гостя и его сопровождающих, все же остальные, [мелкие] гости приходят вместе с ним сами. Когда [приглашенные] доходят до ворот [дома хозяина], тот поклоном приветствует [главного] гостя и его сопровождающих, а все остальные гости входят [в ворота] без приветствия хозяина. В этом — различие в церемониале между знатными и презируемыми [людьми]. [Приглашая гостя в дом, хозяин] отвечает ему три поклона — так они доходят до порога. После трехкратного взаимного приглашения войти в дом первым гость переступает порог. Хозяин поклоном благодарит его за посещение и подносит вино, которое гость выпивает за здоровье хозяина. Таково полное соблюдение правил вежливости; не все они распространяются на сопровождающих. Что же касается остальных гостей, то, войдя в дом, они принимают вино, капают его на пол⁸ и выпивают стоя, не предлагая тоста за здоровье хозяина, после чего удаляются. Таково различие в церемониале между благородными и низкими [людьми]! [Затем] в дом входит

⁸ «Войдя в дом, капать вином на пол» — древний обычай, своего рода жертвоприношение Небу.

[музыкальный] распорядитель [с певцами], [которые] исполняют три песни. Хозяин преподносит им [вино]. Во двор входят [музыканты со] свирелями и исполняют [перед домом] три номера. Хозяин также преподносит им вино. Затем следуют еще три номера, где певцы и музыканты сменяют друг друга. Наконец, певцы и музыканты трижды выступают все вместе. Музыкальный распорядитель объявляет об окончании концерта и уходит. Двое мелких служащих [хозяина] преподносят [гостю и его сопровождающим] кубки [с вином], и только тогда в свои права вступает распорядитель приема.

Вот что значит провести прием тепло, радостно и пристойно. Гость пьет за здоровье хозяина, хозяин — за здоровье сопровождающих гостя, сопровождающие — за здоровье мелких гостей, молодые и старые [располагаются] согласно возрасту, на последнем месте — слуги хозяина. Вот что значит проявить на приеме почтительность к старшим и в то же время не забыть никого! Те, кто раньше ушел, сняв обувь, входят в дом, садятся, и им без счета подносят кубки с вином. Согласно правилам, приемы не должны мешать делам — ни утром, ни вечером. Когда гость уходит, хозяин с поклоном провожает его — правила приличия соблюдаются до конца! Вот что значит провести прием спокойно и не вызвать беспорядка. Различать знатных и презируемых, благородных и низких, [проявлять] теплоту, радость и не быть распушенным, почитать старших и [в то же время] не забывать никого — всего этого достаточно для самоисправления и спокойствия в государстве. Когда во всех государствах спокойно, мир царит и в Поднебесной. Поэтому я говорю: когда я вижу [соблюдение ритуала] при угощении в округе, я знаю, что и путь государя в воспитании [людей] легок.

Признаки эпохи смуты и беспорядка: [люди] носят роскошные одежды, мужчины прихорашиваются, как женщины, нравы распушенны; [люди] стремятся [лишь] к наживе, их действия беспорядочны, а звуки и музыка — непристойны; люди не соблюдают правил приличия и стремятся лишь к внешней красоте; в поддержании своего существования они не соблюдают порядка; при похоронах [близких] допускают непочтительность и проявляют скупость; люди презируют ритуал и чувство долга и ценят лишь чрезмерную смелость; когда они бедны, они грабят [других], когда богаты — притесняют. В эпоху мира и порядка все обстоит как раз наоборот!

**Из «Люйши чуньцю»
(«Весны и осени господина Люя»)***

**Книга пятая. Глава первая.
Вторая луна лета/Чжунси-цзи**

(Перевод Г. А. Ткаченко)

...**В**скармливают сильных и ловких.
В этой луне следует повеление главному капельмейстеру привести в порядок большие барабаны, малые барабаны и литавры, отладить *цини*, гусли, флейты и свирели, приступить к обучению упражнениям со щитом и бердышом, копьем и плюмажем, а также настроить большие и малые свирели, окарины и флейты *чи*, исправить колокола, литофоны, погремушки и трещотки.

Следует повеление чинам возносить молитвы за народ и приносить жертвы горам, потокам и всем источникам. Приносятся великая жертва с молением о дожде перед *ди*, сопровождаемая торжественной музыкой...

Великая музыка (Да юэ)

Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал — *инь* и *ян*. *Инь* и *ян* изменяются и преобразуются, одно стремится вверх, другое опускается вниз. Объединяясь, образуют тела. Кипят и бурлят. Разделившись, воссоединяются вновь; воссоединившись, вновь разделяются.

Таково постоянство небес. Небо и земля, как телега и колесо. Когда колесо совершает оборот, все начинается с той же точки. За всяким пределом лежит возвращение. Нет ничего, что не было бы обусловлено.

* Философское наследие. Т. 132. М., 2001.

Солнце, луна и звезды движутся то быстрее, то медленнее. Солнце и луна движутся всяк по-своему, но свершают каждый свой путь неукоснительно.

Четыре времени года набирают силу поочередно. Погода стоит то жаркая, то холодная, дни бывают то короткими, то длинными, тела то податливыми, то твердыми. Все сущее появляется от великого единого, свершает превращения с *инь* и *ян*. Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму, обретая конечную форму, они занимают собой определенное пространство, а у всякого пространства — определенный тон. Тон рождается из согласия, согласие — из упорядоченности. На этом основывались при установлении музыки первые цари.

Когда мир пребывает в великом покое, все существа в умиротворении, все изменяется согласно высшему, тогда музыка достигает завершенности. Музыка, достигшая завершенности, имеет последствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка достигает законченности. Музыка, обретшая законченность, — искусство, проистекающее из уравновешенности. Уравновешенность проистекает из справедливости, справедливость — из знания *дао*. Посему лишь с человеком, постигшим *дао*, имеет смысл рассуждать о музыке.

В гибнущих государствах, у исчезающих народов не то чтобы совсем не бывало музыки, но музыка их нерадостна. Смеются и пьяные, поют и осужденные, издают воинственные клики и безумные. И музыка века, погрязшего в смуте, наподобие этого. Когда ни правитель, ни подданный не знают своего места, когда отец и сын забывают о своем долге друг перед другом, а мужчины и женщины забывают о приличиях, когда стонет и вздыхает народ, это едва ли можно счесть музыкой.

Ибо музыка есть следствие гармонического союза неба и земли и стремления к слиянию *инь* и *ян*.

Небо дает жизнь человеку и, если он празден, наделяет его любострастием. Если бы человек не обрел его, он не искал бы ему удовлетворения. От неба же человек наделен злобой. Если бы он не обрел ее, он не ходил бы кривыми путями. Итак, человек наделен любострастием и злобой от неба и ничего не в состоянии к этому добавить, ничего не способен в этом изменить.

Средь ученых мужей нашего века есть такие, кто отрицает музыку. Как же они могли дойти до этого?

Великой музыке внимают правитель и подданный, отец и сын, стар и млад с радостью и восторгом. Радость и восторг рождены уравновешенностью, уравновешенность рождена *дао*. *Дао* же таково, что, смотря на него, его не заметишь, прислушиваясь к нему, его не услышишь, касаясь его, не ощутишь. Тот же, кто способен созерцать невидимое, слышать неслышное, ощущать бестелесное, близок к познанию *дао*.

Дао — это то, что настолько крошечно, что даже не имеет формы, не имеет названия. Чтобы как-то назвать, его зовут великим единым. Единое повелевает, двойственное ему следует. Мудрецы древности покидали двойственность, устремляясь к единому, и посему они способны были познать природу всего сущего.

Посему тот, кто способен сделать правление единым, несет радость правителям и подданным, приводит к согласию далеких и близких, умиротворяет черноголовых, соединяет семьи. И тот, кто способен подчинять себя единому, избегает напасти, проживает свой век, сохраняет в целости свое тело. Способный же следовать единому в управлении государством, устраняет порочных, привлекает разумных, свершает великие преобразования. Способный по примеру единого править миром упорядочивает приход холода и жара, измеряет срок ветру и дождям.

Посему мудрец знает лишь единое. Ибо, кто знает единое, просвещен; кто знаком лишь с двойственностью — безумен.

Трактат Цуй Линциня «Цзяофан цзи» («Записки палаты Цзяофан»)

Трактат «Цзяофан цзи», открывающий первый том «Собрания трактатов...», принадлежит кисти танского автора Цуй Линциня. О самом авторе сохранилось мало сведений. Известно, что в начале эпохи Тан (XIII–X вв.) он служил мелким чиновником по ведомству охраны городских храмов. В последующих переизданиях его сочинения стояла подпись, удостоверяющая его невысокий статус. Тем не менее, он был осведомлен или даже воочию наблюдал устройство внутреннего распорядка и быта придворных певчих и актрис, что, конечно, было доступно немногим, и поэтому тем более интересно для нас его подробное описание начальных шагов профессионального театра Китая.

Известно, что в период пребывания Цуй Линциня в столице жители стали свидетелями пугающего своей необъяснимостью небесного знамения, после которого начались волнения. От беспорядков Цуй переехал в Цзянань — правобережье Янцзы, где и завершил в 762 г. свои «Записки...». Известно, что Цуй Линцинь написал еще несколько сочинений, в частности, комментариев к цзянаньским одам (*юэфу*). Но они до нас не дошли.

Палата Цзяофан, входящая в название трактата, была создана при дворе императором Сюань-цзуном в 714 г. В круг ее обязанностей входил сбор народных песен и танцев, подготовка певцов, танцоров, музыкантов, организация придворных выступлений и театральных зрелищ. Палата имела департаменты в некоторых крупных городах, причем в ее функции входило также наблюдение за исполнением различных обрядов. В период Мин (XIV–XVII вв.) палата сменила свое название на Цзяофан сы, а при Цинах она была упразднена. Несмотря на то, что Цзяофан была частью административной системы императорской власти, она была связана и с тем, что происходило за стеной Запретного города. Палата была собирателем, хранителем и, конечно, управителем творческого богатства, стекающегося в столицу, а также в другие места танского государства. В массовых религиозных обрядах, обрядо-

вых празднествах, в которых зарождались игровые и театральные формы, Палата несла и охранительные миссии, — она сберегала то, что могло со временем раствориться в реальном потоке жизни.

Профессиональный театр в Китае берет начало с организации обучения девочек и мальчиков музыке, пению и танцам в императорском саду, где росли грушевые деревья. Отсюда театр получил еще одно название — «Грушевый сад» («Ли юань»). Как говорит молва, «Грушевый сад» возник по приказу императора, который и сам был большим любителем театра, но еще и стремился угодить своей любимой наложнице Ян Гуйфэй.

Период Тан был отмечен бурным расцветом искусств, поэзии и прозы, чему способствовало развитие ремесел, различного рода хозяйственной деятельности, а также торговых связей внутри страны и за ее пределами. Последнему сопутствовало расширение культурных контактов, обогативших звуковую палитру и расширивших инструментальный ряд китайского музыкального и исполнительского искусства.

Все это побудило к написанию первых сочинений, заложивших основы теории традиционного театра Китая.

Судьба главного сочинения Цуй Линциня не проста. Текст трактата, включенный в «Антологию письменных памятников от древности до наших дней» («Гу цзинь шо хай»), собравшую сочинения авторов разных периодов вплоть до эпохи Мин, был опубликован гораздо позже, чем написан, и вызвал живую, причем негативную, реакцию как знатоков, так и зрителей. Автору ставили в упрек то, что, судя по его сочинению, складывается представление о палате Цзяофан как о покровительнице исключительно так называемых певичек (певчие, они же — девицы легкого поведения) и актрис, что бросает тень на нравственные устои дворцовой жизни и развлечения двора. Однако позже были обнаружены части рукописи, не попавшие в первое издание, которые помогли рассеять сомнения и смягчить оценки. Все же в последующих переизданиях (1544, 1625, 1726, 1782, 1821 гг.) сочинения Цуй Линциня эти фрагменты его трактата то выпадали, то восстанавливались. Тем не менее сочинение представлено в солидных антологиях Китая — «Полном собрании Четырех крупных хранилищ» («Сы ку цюань шу»), что соответствовало четырем разделам традиционной китайской библиотеки, в «Собрании книг» («Тупу цзичэн») и др. Настоящее «Собрание...», как утверждают его издатели, — наиболее полное.

Трактат содержит главным образом названия произведений, которые входили в репертуар певичек, бывших под патронатом «Палаты...».

Цуй Линцинь
«Цзяофан цзи»

(Перевод С. А. Серовой)

Цзяофан двух столиц

В Западной столице¹ правая² Цзяофан располагалась в квартале Сверкающего жилища (*Гуан чжай фан*), а левая — в квартале Добродетельного правления (*Жэнь чжэн фан*)³. Исполнительниц правой части отличало превосходное пение, в левой были искусны в танцах, поэтому они упражнялись вместе⁴.

Обе палаты Цзяофан в Восточной столице⁵ находились в квартале Пресветлого долга (*Минги фан*), только правая Цзяофан располагалась в южной части, а левая — в северной. Юг квартала, расположенный в восточной части парка, находился за Западными воротами. Между двумя частями находилось озеро, которое в просторечии называлось «Лунная заводь», поскольку по виду напоминало опрокинутую луну.

Певички, обитавшие в «Палатах весны, дарящей радость», относились к «людям внутренних покоев» (служанки, певички — *нэй жэнь*), известных как «те, кто идет перед главой дома». Их семьи были причислены к Цзяофан и их называли «семьей людей внутренних покоев». В последние месяцы каждого из четырех сезонов⁶ им давали рис. Им предоставляли жилище, удостаивали вниманием без всяких различий. Поначалу этим пользовались 10 семей, их так и называли — *ши цзя* (十家)⁷. Потом особая милость распространялась и на последующие поколения. Однако по высочайшему повелению был создан департамент, который предоставлял привилегии только десяти семьям (очевидно, только ближайшим родственникам девиц внутренних покоев).

2 и 16 числа каждого месяца матери этих девиц могли встретиться со своими дочерьми. Если не было матери, могла прийти старшая сестра. Если не было и ее, то на свидание приходила тетка, но всегда лишь один человек. Если у певички никого из семьи не осталось, то рядом с ней находился кто-то из палаты Цзяофан. В день рождения на свидание дозволялось прийти троим — матери, старшей сестре и тетке...

Если число прибывших на выступление на нижний ярус башни из «Палаты весны, дарящей радость» было недостаточно, то их дополняли те, кого называют «музыка, достигающая облаков»⁸. Это название принадлежало «дворцовым служанкам» (*гун жэнь*) весьма низкого происхождения, среди них были как красивые, так и безобразные внешне. Поэтому говорили: люди внутренних покоев — это рыба-меч, чего не скажешь о дворцовых служанках. Из девиц, внешне привлекательных, набирали людей внутренних покоев и обучали их игре на лютне (*пинпа*), трехструнном музыкальном инструменте (*сань сянь*), на арфе (*кунхоу*). Их называли «играющие на музыкальных инструментах».

Перед началом представления (*си*)⁹ человек, отвечающий за очередность [выступлений], оглашает название *цюй* [музыкально-вокальный дивертисмент]. Там, где сверху [названия] поставлена тушью точка, означает, что [пение] сопровождает танец, отсутствие точки означает отсутствие танца. Это называется «ставить точку» (*цзинь дянь*).

В день представления чиновник Палаты требовал от певичек, которым предстояло выходить в танце, по несколько раз повторить «Область И чжоу»¹⁰ и «Пятое небо» («У тянь»). За остальные номера ответственность ложилась на *нэйжэнь*. Танцы, сопровождавшие пение: «Танец с опущенными рукавами из шелка» («Чуй шоу ло»), «Музыка возвращающейся волны» (может быть также метафорой «возвращающегося эха») («Хуэй бо юэ»), «Лань Линьван», «Пение иволги весной» («Чун ин чжуань»), «Канал, [принадлежащий] половине общины» («Бань шэ цюй»)¹¹, «Циновка, взятая в долг» («Цзе си»), «Ворон, рыдающий в ночи» («У е ти») — все эти танцы назывались «мягкими, нежными» (*жуань у*). «Высокий холм на далекой родине» («Е ляо»), «Ветви кудрании» («Чжэ чжи»), «Желтая кабарга» («Хуан чжан»), «Рубить лес» («Фу линь»), «Остров на реке Вэйхэ» («Да вэй чжоу»), «Дхарма» («Дамо») — все эти танцы назывались «энергичными, воинственными» (*цзянь у*).

Все, кто участвовал в представлении, удостоиваются быть приглашенными во внутренние покои на угощение, по поводу чего говорили: «Сегодня девицы не должны петь, но одаривают старших, а также женщин обоих заведений. Так заведено, что певички внутренних покоев и поющие обоих заведений поочередно, сменяя друг друга выходят на сцену для выступления. Об этом весьма одобрительно отзывался Хуан Фанчо»¹².

* * *

Основной корпус трактата составляют названия песен и танцевальных дивертисментов (всего около ста) без каких-либо авторских пояснений. Очевидно, и без того их содержание было хорошо знакомо зрителям императорского двора и вне его.

Мы приводим многие из них с целью познакомить читателя с обширным перечнем музыкальных номеров, которые легли в основу репертуара будущего театра и определили его сценическую форму.

1. Музыка сонма небожителей. — *Чжун сянь юэ*
2. Божество Эр-лан. — *Эр-лан шэнь*
3. Музыка Поднебесной. — *Тянься юэ*
4. Плыть по яшмовому пруду. — *Фань юй чи*. («яшмовый» значит «прекрасный»)
5. Ветка ивы. — *Яньлю чжи*
6. Смотреть, любуясь на Цзяннань. — *Ван Цзяннань*
7. Очень белая звезда. — *Тай Бай син* (Бай син — Венера)
8. Весна в Башне феникса. — *Фэн лоу чунь*
9. Военная доблесть пленительной девицы. — *Умэй нян*
10. Свисающие ветви ивы. — *Дао-чуй лю*
11. Среди опьяняющих цветов. — *Цзуй хуа цзянь*
12. Луна, заполнившая весь садик (внутренний двор). — *Футин юэ*
13. Фея с горы Ушань. — *Ушань нюй*¹³
14. Музыка тысячи осеней. — *Цянь цю юэ*
15. Весна, греющаяся под солнцем. — *Фу ян чунь*
16. Размышлять под светильником. — *Дэн ся цзянь*
17. Радость возвращения в столицу. — *Хуань цзин лэ*
18. Молодая девушка, как гибкая ива. — *Лю цин нян*
19. Любоваться цветами сливы. — *Ван мэйхуа*
20. Вспоминая родные горы. — *Нянь цзя шань*
21. Варить баранью голову. — *Чжу ян тоу*
22. Деревня хмельных размышлений (мечтаний). — *Цзуй сыцунь*
23. Возвращаться на родину издалека / Долгий путь возвращения на родину. — *Гуй го яо*
24. Проводы на войну / Посылать одежду для военного похода. — *Сун чжэн и*
25. Облако над горой Ушань / Облако над горой шаманов. — *Ушань и дуань юнь*¹⁴

26. Радость при встрече. — *Сян цзянь хуань*
27. Приносить в жертву преданное сердце. — *Сянь чжун синь*
28. Песня с кружением и притопыванием. — *Ляо та гэ*
29. Ветка, на которой переминает лапами сорока — предвестница счастья. — *Цюэ та гэ*
30. Брахман, любующийся луной. — *Ван юэ поломань*
31. Звуки пения льющейся воды. — *Чань шуй инь*
32. Волнение притихшего ветра. — *Дин фэн бо*
33. Пещера ароматной травы. — *Фан цао дун*
34. Куча дремлющего песка. — *Во ша дуи*
35. Грущу, любуясь дикой сливой. — *Ван мэи чоу*
36. Крепа единения сердец. — *Тун синь цзе*
37. Небесные пределы. — *Тай вань сян*
38. Поклон новой луне. — *Бай синь юэ*
39. Радоваться вечным временам десяти тысячелетию. — *Вань нянь хуань*
40. Ученый-конфуцианец¹⁵ едет на аудиенцию к золотым воротам. — *Жу ши е цзин мэнь*
41. Прогулка в весеннем саду. — *Ю чунь вань*
42. Разлука нестерпимо тяжела. — *Ли бе нань*
43. Осенние чувства в саду. — *Гань тин цю*
44. Музыка золотого колокола. — *Хуан чжун юэ*
45. Страстные чувства глубоки. — *Лянь цин эн*
46. Бодхисаттва некитайский. — *Пуса мань*
47. Человек прекрасных душевных качеств, пребывающий в спокойствии. — *Юй мэи жэнь*
48. Танец-подметание города рынка. — *Сао ши у*
49. А вот в сердце обида. — *Цян синь юань*
50. Храм зал, полный цветов. — *Мань тан хуа*
51. Много /тех, кто может/ растрогать добротой состраданием. — *Гань эн до*
52. Пьяный барин. — *Цзуй гун цзы*
53. Лань Лин-ван¹⁶
54. Песня о рыбе. — *Юй гэ цзы*
55. Ветка бамбука. — *Чжу чжи цзы*
56. Пески камни / Пустыня из песка и камней. — *Ша цин цзы*
57. Красивая девушка. — *Хун нян цзы*
58. Выстраивать боевой порядок. — *По чжэнь цзы*
59. Песня отшельника, обитающего в пещере. — *Тун сян гэ*
60. Музыка, обращенная к небу. — *Чжу тянь юэ*
61. Странствия в весеннем сне. — *Юй чунь мэнь*

62. Пьяный бородач грабитель. — *Цзю цюань цзы*
63. Музыка великого спокойствия благоденствия. — *Тай пин юэ*
64. Гласные смешанного ряда. — *Чжун юнь*
65. Семена горного хлопка. — *Шань гуа цзы*
66. Дух, впавший в заблуждение. — *Ми шэнь цзы*
67. Лев. — *Шицзы*¹⁷
68. Музыка великих светил о солнце и луне. — *Да мин юэ*
69. Тысячи осеней. — *Цянь цю цзы*
70. Женский головной убор. — *Нюй гуань цзы*
71. Горный турач. — *Шань чжэгу*
72. Печали дворцовых служанок фрейлин. — *Гун жэнь юань*
73. Идеальная женщина (исполняющая все желания). — *Жу*

и нян

74. Двигаться, вглядываясь в даль. — *Ван юань син*
75. Ветра — потоки¹⁸. — *Фэн люй цзы*
76. Сердечные тайны / Тайные мечты. — *Синь ши цзы*
77. Департамент семи звезд. — *Ци син гуань*¹⁹
78. Император вернулся в столицу. — *Ду гуй цзин*
79. Думаю о друге. — *Си ю жэнь*
80. Золотые монеты. — *Цзин цянь цзы*
81. *Да люй*²⁰ *цзы*
82. Групповое ритмическое притопывание. — *Ду та цзы*²¹
83. Музыка тысячи месяцев. — *Цянь юэ юэ*
84. Развлечения осенью. — *Вань чжун цю*
85. Ветка кудрании. — *Чжэ чжи*
86. Великое сокровище. — *Да бао*²²
87. Тетива сломанного лука. — *Дуань гун сянь*
88. Музыка государства Гуйцы²³. — *Гуйцы юэ*
89. Стил танца весной. — *У чунь фэн*
90. Вращать клевцом. — *Хуэй гэ цзы*
91. Сын, появившийся на свет путем превращения²⁴. — *Хуа*

шэн цзы

92. Музыка тысячи осеней. — *Цянь цю юэ*
93. Бурдюк, полный хмельного напитка вина. — *Цзуй хунь то*
94. Навстречу весеннему ветру. — *Ин чунь фэн*
95. Золотой мотылек / Золотая бабочка. — *Цзинь э цзы*²⁵
96. Наряд из радужных перьев. — *Ни си юй и*²⁶
97. Божество с головой барана. — *Ян тоу шэнь*
98. Старшая сестра. — *Да цзе*
99. Танец с притопыванием «Золотой лотос». — *Та цзин лян*
100. Большое лицо. — *Да мянь*²⁷



¹ *Западная столица*. Очевидно, речь идет о Чанъяни, которая была столицей Танского государства (618–984 гг.). Город Чанъянь стал столицей в 316 г. еще прежней империи Цзинь (317–420 гг.), когда после нападения кочевых племен пал Лоян — прежняя столица цзиньского государства. Чанъянь расположена западнее Лояна, отсюда и название — Западная столица.

² *Правая — левая*: по китайской традиции «правое», соответствовавшее *инь*, — это второстепенное, уступающее «левому», т.е. соответствующему *ян*.

³ *Квартал Добродетельного правления*. Согласно «Новым запискам о двух столицах» («Лян цзин синь цзи»), а также «Описанию Чанъяни» сунского времени («Чанъянь чжи») такого квартала в Западной столице не было, а был квартал Правления на долгие времена (*Янь чжэн фан*).

⁴ Певички и танцоры тренировались вместе, поскольку танец сопровождал пение.

⁵ *Восточная столица*: имеется ввиду Лоян.

⁶ Последние месяцы каждого из четырех сезонов — это 3-й, 6-ой, 9-й, 12-й месяцы по лунному календарю.

⁷ Очевидно, это был некий знак уважения, поскольку устойчивое выражение «десять школ» (*ши цзя*), в котором иероглифы полностью совпадают, обозначало 10 философских школ в древнем Китае, пользующихся всеобщим почтением.

⁸ «Музыка, достигающая облаков», или «Музыка Шао» — название музыкального произведения, автором которого, согласно легенде, был мифический император Шунь, правивший в 2255–2205 гг. до н.э.

⁹ *Си* — зрелище, позже устойчивое — театр.

¹⁰ *Чжоу* — в исторической географии — остров на реке. Согласно легендам, территория Китая после всемирного потопа разделялась на девять островов, в дальнейшем — областей (*чжоу*).

Река И — сокращение Ишуй (река в провинции Хэнань).

¹¹ *Шэ* может означать и «место для жертвоприношений», а также «алтарь земляной», м.б., недостроенный. Тогда возможен перевод «канал рядом с земляным алтарем».

¹² Хуан Фанчо, даты его жизни неизвестны. Был актером при дворе танского императора Сюань-цзуна, непревзойденным исполнителем *цаньцзюнь си* («игры о цаньцзюне»). Известен своим остроумием, пользуясь покровительством императора, мог себе позволить шутки в его адрес. Во время мятежа Ан Лушаня он не покинул столицу вслед за двором, а предложил выступить перед мятежником и его окружением. После подавления восстания и возвращения Сюань-цзуна в столицу он, однако, не понес наказания. В преклонные годы покинул столицу, был похоронен в Куншане. Позже его имя вошло в историю театра как одна из знаковых фигур зарождающегося искусства лицедея.

¹³ Ушань: место с беседкой (храмом), где князь Чу пережил во сне любовную встречу с феей горы Ушань, превращавшейся утром в облако, вечером — в дождь.

¹⁴ Возможно, снова имеется в виду фея, во сне встречавшаяся с князем Чу.

¹⁵ Ученый-конфуцианец — должность в приказе министерства обрядов при династии Цин.

¹⁶ Это пьеса о Лань Лин-ване, князе с лицом прекрасной и нежной красавицы. Отправляясь в поход, он решил надеть устрашающую маску, чтобы навести ужас на своих врагов. Это один из первых опытов драматического действия с элементами актерской игры без акцента на песенном или танцевальном сопровождении.

¹⁷ В буддизме — лев среди людей, т.е. Будда.

¹⁸ Свободных нравов; талантливый; не связанный канонами.

¹⁹ Семь звезд: Северный ковш — Большая медведица, созвездие южного сектора неба.

²⁰ Да люй. 1) Название первой женской ступени хроматического звукоряда, примерно соответствует ре-диез в европейской номенклатуре. 2) Большой храмовый колокол (дин. Чжоу).

²¹ Танец раннего периода танцевального искусства.

²² Может быть, речь идет о чести и славе; о буддийском учении; в буддизме о бодхисаттве.

²³ Историческое государство Куча на территории Синьцзяна, династия Хань.

²⁴ В буддизме — появиться из ничего.

²⁵ Э чаще всего встречается в написании имен: Чанъэ — миф. богиня; Хэньэ, Суэ — богиня.

²⁶ Это придворная сюита эпохи Тан. Исполняется на торжественных и религиозных церемониях. Изначально называлась «Сюита (цуй) брахмана». При Сюань-цзуне в нее вошли пение, сценические движения, и в результате родилось новое название — сюита «Наряд из радужных перьев». Непревзойденным исполнителем этого произведения был Хуан Фаньчо (даты жизни неизвестны), актер при дворе Сюань-цзюна. Костюмы необычайно красочны, подражали изображениям прекрасных небожителей. Танский поэт Бо Цзюй запечатлел это действо в своем стихотворении. Сюита состоит из трех частей.

1-я часть исключительно инструментальная, без танцев и пения.

2-я часть включает пение и танец.

3-я часть — апогей действия, напряженный ритм и звучание сливаются в мощных звуках струнных и ударных инструментов, в финале мелодия замедляется и сопровождается лишь танцами.

Из-за волнений в столицах это действо было почти утрачено, но после их умирения было восстановлено придворным музыкантом Цао Шэном. При Южных Сунах работа над музыкальной частью продолжилась, в результате чего и родилось зрелище, до сих пор поражающее тонким вкусом и великолепием костюмов.

²⁷ См. коммент. к № 53.

«Собрание Синей Башни» («Цин лоу цзи») Ся Тинчжи

Второй том «Собрания трактатов...» открывается сочинением Ся Тинчжи «Собрание Синей Башни» («Цин лоу цзи»). Даты жизни автора приблизительны: на титульном листе значится, что произведение принадлежит юаньскому автору Ся Тинчжи; в предисловии говорится об уроженце провинции Цзянсу, авторе периода Юань — Мин. Известно, что он получил хорошее образование, был уважаем в кругу литераторов, ценивших его за соби́рание народных песен и статьи о жанре *юэфу**. Этот жанр Лю Се в своем знаменитом «Резном драконе поэтической мысли» определил как музыкально-поэтическую форму, в которой голоса звучат долго, а ладовый строй расплывчат. Но именно этот жанр дал название «Музыкальной палате» (Юэ фу), а после и вместо нее «Палате Цзяофан», где готовили певичек для придворных представлений, для сопровождения танцев и участия в храмовых ритуалах. Таким образом *юэфу* заложили основу певческой и игровой культуры будущего театра.

Несколько слов о названии трактата. «Синяя башня» имеет не одну коннотацию. Это метафора означает жилище знатного лица, а также и место юной затворницы, запертой в родительском доме до замужества. В период Хань это и публичный дом — место, где обитательницы-певички — своего рода затворницы, а по существу изгой общества, красотой и талантом которых, тем не менее, восхищаются зрители — аристократы и простолюдины.

* *Юэфу* — музыкально-поэтическая форма, которую отличали ритмическая организация, свободная рифма, насыщенная тропами. В дальнейшем получила большое развитие. См. В. Ф. Сорокин. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979.

Время написания трактата Ся Тинчжи — это период развитой драматургии, следовательно, достаточно высокого уровня актерского мастерства. Главной литературной формой юаньской драмы стала «смешанная пьеса» (*цзацзюй*). Она начиналась с фарсовых представлений, которые со временем усложнялись, совершенствовались, превратились в четкую четырехчастную драму, касавшуюся широкого круга тем и различных персонажей. Это и определило структуру актерских амплуа и суб-амплуа.

Отличительная черта трактата Ся Тинчжи — поименная оценка исполнительского мастерства актера, что позволяет увидеть в авторе одновременно и любителя и глубокого знатока театра: он знает актеров по именам и восхищается их игрой, но оценивает каждого по традиционной *scala* эстетических категорий. Через персоналии автор рисует не только полную картину театрального репертуара, но и представляет читателю разнообразие талантов, причастных театральному зрелищу. Среди них Лян Юаньсю, который поет и танцует, остроумно шутит, сочиняет стихи и красиво пишет иероглифы. Последнее особенно важно, поскольку каллиграфия и каллиграфы традиционно окружены почитанием.

Певица Чжу Ляньсю. Ее имя в переводе означает «Занавес с изображением цветка, сотканного из жемчуга» (по традиции это — ее сценическое имя). Ее амплуа — «женщина в пестрых одеждах» (*хуадань*), исполнительница ролей второго плана (служанка, наперсница госпожи). В *цзацзюй* она делает первые шаги, но делает их достойно. Так что ее исполнение называют тонким и изящным (*мяо*). Особой похвалы заслуживают вокальные партии, в которых мелодия льется, как будто «светлый жемчуг перекачивается в море, или как при свете луны веет чистый ветер, сметая всю мирскую суету, и незамутненные чувства охватывают (сердце. — С. С.)», «отныне ее будут называть “жемчужной девой”».

Нашлось и место для Цао Эсю — красавицы (о чем свидетельствует второй иероглиф ее имени). Таких, как она, называют певичками — публичными женщинами. Она поет на банкетах, приглашенные дают ей разные обидные прозвища, самое из них мягкое — «голова чертенка, который не знает границ приличия (*ли*)». Но она умна, в ней скрыто множество талантов.

Или еще об одной актрисе по имени Чжао Чжэньчжэнь, имя которой звучит как колокольчик. Она выступает в жанре *чжусу-*

гунцзяо*. Ее исполнение автор называет прекрасным и добродетельным (*шань*). Он добавляет и собственные впечатления об ее игре: «Как будто у вас перед глазами парчовый узор опадающей в дымке листвы плакучей ивы, или как грубая кора дерева, опадая, яшмой окутывает (вашу. — С. С.) лодку».

О некоторых автор вспоминает с грустью. Тетушка Лю. В период Сун она пела вместе со своим мужем. Их совместное выступление было тонким и изящным (*мяо*), возвышаясь до божественного (*шэнь пинь*). «Где и какой человек наследует их мастерство?»

И еще одна *хуадань* Тяньжань — Сю (Сю — природный талисман) по имени Гаоши. Она божественно изящна, ее роли *хуадань* выше всех похвал, они стоят оценки тонких и изящных (*мяо*).

Юй Ляньэр — поет и танцует, ее шутки тонки и изящны (*мяо*). Ее исполнение в пьесах прекрасно (*шань*).

Тянь ян сю (Талант, увенчанный украшением на боевом щите) по имени Ван. Она исполняет роли в *цзацзюй*, и, хотя ножки ее маленькие, шаг ее твердый.

В тексте трактата представлен еще ряд имен, которые мало что добавляют к сказанному.

Что касается оценочных категорий, — их используют две — «тонкие, изящные» (*мяо*) и «божественные» (*шэнь*). В разряд оценочных категорий возведено понятие *шань*, которое включает в себя весь круг своих значений: мастерский, прекрасный, и, конечно, добродетельный.

Заметим, что автор расставляет свои оценки в основном исполнению музыкальных партий. Там же, где речь идет об актерском движении, оценок нет вообще. Таким образом, эстетические категории по традиции оставляют приоритет за звуком и музыкой.

* *Чжугунцзяо* — это сказ в музыкальном сопровождении, в котором меняются ладотональности. Жанр сложился еще до рождения *цзацзюй*, но впоследствии повторял их содержание, фактически сосуществуя на сцене с ними в исполнении тех же актеров.

Трактат «Зеркало Просветленного духа/сердца» Хуан Фанчо

История создания, перевод, исследование

Конец XVIII столетия — важная веха в истории китайского театра. Этот период ознаменован рождением нового театрального жанра — пекинской музыкальной драмы, которой предстояло в дальнейшем стать общенациональной формой китайского традиционного театра. В пекинской музыкальной драме слились многочисленные потоки местных театральных жанров, среди которых особое место принадлежит *куньцзюй*. Жанр *куньцзюй* стал вершиной предшествующего развития театрального искусства, с которой просматривались очертания грядущего театра. И будущее подтвердило историческую миссию *куньцзюй*: пекинская музыкальная драма сохранила черты блистательной актерской школы *куньцзюй*, репертуар, а в XX столетии благодаря творчеству Мэй Ланьфана, великого «чародея Грушевого сада», способствовала возрождению былой славы *куньцзюй*.

В конце XVIII в. Хуан Фанчо создает свой обобщающий труд по теории актерского мастерства и сценического искусства *куньцзюй* — «Зеркало Просветленного духа».

Театр и актерское мастерство мужали постепенно. Театральное искусство VIII–XIII вв. еще не знало синтетического актера, владеющего в равной степени танцем, искусством пения и слова, мимической игрой и акробатическим мастерством. Драматургия еще и не ставила перед актером таких задач. Поэтому теория отдавала предпочтение вокальному, музыкальному и танцевальному искусству актера, высокий уровень развития которых, очевидно, соответствовал важной социально-этической роли музыки в официальной идеологии страны. Эта тенденция сохранилась и в дальнейшем, в результате чего многие виды актерского и сценического искусства так и остались достоянием уст-

ной театральной традиции. Ее выразителем и хранителем было учительство — передача секретов мастерства от учителя, актера старшего поколения, новичку, которого отдавали или продавали родственники в театральную труппу с малых лет. Наставники, наблюдая за своими подопечными, определяли, кто из учеников подходит для того или иного амплуа. Сцена, театр и театральная теория воспроизводили сложную и тщательно изученную реальную структуру общества, с тем чтобы актер владел своей маской свободно и точно.

В период Юань (XIII–XIV вв.) рождается зрелая форма драматургии и театрального спектакля. Мастерство актера становится синтетическим, что не замедлили отметить современники. Ся Тинчжи (ок. 1316 — ок. 1369) — композитор и знаток литературы театра своего времени — в эссе о поэтах, драматургах, музыкантах и актерах оставил немало точных наблюдений и замечаний об их профессиональном мастерстве, и это был еще один шаг к созданию теории драматургии и исполнительского искусства. В его эссе среди прекрасных (*мэй*), или умелых (*нэн*), или тонких (*мяо*) исполнителей арий, песен, танцев встречаются актеры, сочетающие все эти таланты и при этом искусно играющие драматические пассажи своих ролей¹.

Первым известным нам теоретическим сочинением, посвященным одному виду актерского мастерства, был небольшой, но очень емкий трактат Янь-ань-чжи-аня (конец XIII — первая треть XIV в.) «Чан лунь» («О пении»)². Автор делил вокальное искусство на две школы — мужественную, героическую (*сюн*) и женственную, изящную (*янь*), сохранившиеся и в дальнейшем, давал представление о правильной артикуляции звука, о характере мелодий и т.д.

В период Мин (XIV–XVII вв.), особенно начиная с XVI столетия, теория театра получает значительное развитие. Театр привлекал к себе все больше внимания историков, литераторов, знатоков музыкального и исполнительского искусства. Из 48 сочинений, опубликованных в антологии 1959 г., 7 относятся к VIII–XIV вв. и 17 — к периоду Мин. Причем в антологию по разным причинам не вошли по крайней мере два известных теперь трактата — «Луаньсяо сяопинь» («Пение феникса») Пань Чжихэна (1536–1621) и «Лунь цюй саньмэй юй» («О достижении *саньмэй* в арии») Ван Шичжэня (1526–1590).

Оживление торговых связей между различными районами страны, слияние смежных провинций в единые комплексы при-

вели к усилению миграции театральных групп. Особенно тех, которые пользовались успехом, входили в моду. Их старались заполучить то в одном, то в другом месте — на клановых и цеховых празднествах, в домах торговцев и интеллектуалов. Это давало импульс рождению театрального жанра, отвечающего вкусам жителей не только одной какой-либо округи или района, но и тех выходцев из различных местностей, кто подолгу проживал в торговых и ремесленных центрах. Таким образом, в XVI в. возникли предпосылки для создания общенациональной формы театра. Этой формой, как известно, стала пекинская музыкальная драма, путь к которой пролегал через *куньцуй* — один из южных локальных театральных жанров, поднявшийся в XVII столетии до высоты общенационального искусства.

Родиной *куньцян*, или куньшаньских мелодий, которые дали имя новому театральному жанру, было местечко Куньшань провинции Цзянсу, где они звучали на сельских праздниках в исполнении певцов и музыкантов. Мелодии *куньцян* принадлежали южной музыкальной ветви, отличавшейся мягкостью и лиричностью звучания, которое оттеняло сопровождение духовых музыкальных инструментов. Мелодии получили известность уже с начала минского времени. Слава об их красоте достигла императорского дворца, однако исполнение пока не выходило за пределы провинции Цзянсу.

Источники сообщают, что в середине XVI в., примерно в период правления императоров Ши-цзуна (Цзя-цзина) (1522–1566) и Му-цзуна (Лун-цина) (1567–1572) стало популярным имя певца и музыканта Вэй Ляньфу — уроженца провинции Цзянсу³. Начало его карьеры связано с исполнением северных мелодий, которое, однако, не принесло ему широкого успеха. Тогда его внимание привлекли протяжные и нежные мелодии Юга с их более сложным, нежели на Севере, узором мелодий и большей свободой музыкальной формы — куньшаньские мелодии. Старааясь овладеть присущей им вокальной техникой исполнения, Вэй Ляньфу обращался за помощью и советом к своим друзьям — знатокам музыкального и исполнительского искусства. Особую роль в его творчестве сыграл Го Юньши, прекрасно разбиравшийся в законах музыкальной гармонии южной школы, — без его советов Вэй Ляньфу не выходил ни на одно из своих выступлений. Сподвижником Вэй Ляньфу в реформе куньшаньских мелодий стал его зять Чжан Етан — известный исполнитель северной драмы. Им обоим принадлежала идея расширения

состава оркестра, в котором они духовые инструменты дополнили струнными и ударными, привычными для оркестра северной драмы. Кроме того, Вэй Ляньфу использовал и некоторые элементы северной музыкальной и вокальной школы, в результате чего родились новые куньшаньские мелодии. Вэй Ляньфу был признан их родоначальником и теоретиком.

Вэй Ляньфу представлял камерное, «чистое пение» (*цзинчан*). Оно состояло в исполнении «разрозненных арий» (*саньцзюй*), в которых мелодия не прерывается речью и не сопровождается сценическим движением. По этой причине камерное пение на профессиональном языке исполнителей называлось также «сидячее пение» (*цзо чан*) или «холодная скамья» (*лэн баньдэн*)⁴. Внимание исполнителя и слушателя было сосредоточено на музыкальных особенностях арии и ее литературном тексте. В основе *саньцзюй* лежали завершенные музыкальные отрывки, относящиеся к одному циклу (*саньтао*), мелодии которого были написаны в одной ладотональности. Исполнялись также и песни (*сяолин*), основанные на более свободных по форме местных народных мелодиях.

Вэй Ляньфу оставил после себя сочинение «Цюй люй» («Метрические законы арий»), в котором изложил теорию «чистого пения» *куньцян*, в дальнейшем ставшую вокальной теорией театра *куньцзюй*. Сочинение дошло до нас в нескольких вариантах, что свидетельствовало об участии в его написании и редактировании нескольких авторов помимо самого Вэй Ляньфу, возможно, еще при его жизни⁵.

Одно из основных требований к исполнительскому мастерству заключалось в чистоте звучания мелодии, что достигалось строгим соблюдением ее ладотональности. Чистота звука зависела и от тонального произношения иероглифа, в котором следовало различать отдельно взятый иероглиф и иероглиф в различных его сочетаниях. Соблюдение правил артикуляции слова представляло большую техническую трудность и требовало от актера постоянной тренировки. Рассказывая о своей работе над пьесой куньшаньского жанра «Прерванный сон», Мэй Ланьфан вспоминал: «В словах “*фэн пян*” („дыхание ветра“) ... первое слово поется в первом, а второе в четвертом тоне. Поэтому если мелодия исполняется в манере, принятой на Севере, то при правильном пении слова “*фэн*” плохо получается “*пян*”. Если петь в манере, принятой на Юге, то при правильном пении “*пян*” не получается “*фэн*”»⁶. Поэтому чистоты и красоты звучания доби-

вались лишь подлинные виртуозы исполнительского искусства, каковыми признавали Вэй Лянфу и в наше время — Мэй Лань-фана.

Мелодии *куньцян* отличали особые законы построения, в основе которых лежало правило *баньянь*, т. е. наличие определенного числа пауз (*янь*) в ритмически организованном (*бань*) музыкальном отрывке⁷. Излюбленным ритмом самого Вэй Лянфу был *мо дяо*, или *шуймо дяо* («мотив водяной мельницы»), при котором мелодия струилась нежно и причудливо, словно вращаясь по кругу, как вода, приводящая в движение жернова мельницы. Медленное и плавное течение мелодий *куньцян* предъявляло специфические требования и к произнесению слогов. Чтобы попасть в такт, исполнитель должен был растягивать каждый звук, отмечая начальный звук слога (*цзы тоу*), середину (*цзы фу*) и окончание (*цзы вэй*). Фактически выходило слитное произнесение трех слогов, соответствовавшее протяженности куньшаньских мелодий.

Вэй Лянфу раскрыл исполнителю и другие секреты вокальной техники *куньцян*, в которой одним из важных элементов было дыхание. В правильном дыхании таились свобода и легкость, считавшиеся признаком подлинного мастерства.

Высокое исполнительское мастерство Вэй Лянфу принесло популярность *куньцян* как одному из жанров музыкального и вокального искусства. Рождение театрального жанра *куньцзюй* было связано с творчеством музыканта и драматурга Лян Чэнь-юя, известного также под именем Лян Болуна (1509?–1581?), — горячего поклонника и последователя Вэй Лянфу. Лян Болуну удалось объединить вокруг себя группу певцов и музыкантов, способствовавших росту популярности *куньцян*. Лян Болун решил также испробовать свои силы на поприще драматургии. Первая пьеса не принесла ему известности. Успех пришел после постановки им пьесы *чуаньци* «Хуань ша цзи» («Женщина, моющая шелк»; первое ее название «У Юэ чунь-цю» — «Весны и осени царств У и Юэ»), рассказывающей о красавице Си Ши. Пьеса состояла из 45 актов и была написана изысканным литературным слогом со многими цитатами из классической танской поэзии, за что автор получил прозвище Цы цзя (Мастер цы). Один из современников Лян Болуна, драматург Сюй Янчу, назвал его стиль таким гладким, словно он был «без костей и сухожилий»⁸. Изящный литературный стиль очертил и круг читателей нового жанра, в который могла войти лишь образо-

ванная часть публики — зрители-эрудиты. Музыка к драме Лян Болуна была составлена из арий, предназначенных для камерного исполнения. Поэтому первые представления его драмы были встречены недоумением актеров, которые терялись, встречая непонятные выражения, и насмешками части зрителей, которых забавляли заминки в процессе игры. Некто Ту Вэйчжэнь — посредственный драматург, не прославившийся ни в литературе, ни в театре, любил рассказывать историю о том, как Лян Болун на банкете в Цинфу в его честь попросил актеров исполнить его новую пьесу. Встречая непонятный литературный оборот, актеры приходили в замешательство, что весьма развеселило публику. А сам рассказчик назвал вслух его пьесу «мерзкими речами». Лян едва удержался от резкого ответа и, отведав угощения, быстро удалился, отказавшись присутствовать на следующий день⁹. По этой причине некоторые из современников считали, что главный успех пьесы в дальнейшем пришел к ней из-за мелодий *куньцян*, уже полюбившихся публике. Сам Лян Болун, не лишенный честолюбия, остро переживал первые неудачи. В *цы*, открывавших пьесу, он представлял себя как печального и одинокого человека, заслуги которого не оценены его современниками. Однако это не вполне соответствовало действительности: многим драматургам того времени весьма импонировало изящество его литературного стиля, который положил начало театру *куньшаньской* школы (*куньшань пай*). Театральная теория сразу же признала в новом жанре изысканный, аристократический театр (*ябу*), отличая его от просто-народных, смешанных жанров (*луаньтань*).

Новые веяния общественной и литературной жизни XVI–XVII вв. способствовали бурному развитию повести, романа и драмы. В драматургию *куньцзюй* пришла когорта талантливых литераторов и драматургов, принесших славу новому театру. В конце XVI столетия в драматургии *куньцзюй* наметились два направления, связанные с именами известных драматургов того времени Тан Сяньцзу (1550–1616) и Шэнь Цзина (1553–1610).

Интерес драматургии и литературы XVI–XVII столетий к человеку, эмоциональным и интеллектуальным сторонам жизни повлек за собой внимание театральной теории к актеру — носителю человеческого начала в театре. Появляется первый трактат, посвященный мастерству актера — «Пение феникса». Его автором стал Пань Чжихэн — друг Тан Сяньцзу, человек, хорошо знавший многих известных драматургов своего времени.

Помимо занятий литературой Пань Чжихэн проявлял большой интерес к театру. В 1585–1586 гг. в Нанкине он жил в гостинице — пристанище многих актеров и актрис. С некоторыми из них он подружился, принимал близко к сердцу их творческие и повседневные радости и неудачи. Пань Чжихэн бывал во многих городах Севера и Юга страны, но, несомненно, знакомство с театром и театральной жизнью городов Янчжоу и Сучжоу — центрами куньшаньской драмы — сыграло важную роль в создании его сочинения.

Пань Чжихэн осознал высокую воспитательную миссию актера, который, «погружаясь в порочный мир» окружающей его действительности, преображался на сцене и обращался к зрителям с «речами о высоких устремлениях»¹⁰. По традиции автор трактата отдавал предпочтение вокальному искусству актера. Однако развитие драматургии и эволюция сценического искусства привели Пань Чжихэна к мысли о важности всех компонентов актерского мастерства. Главная цель сценического искусства, как утверждал Пань Чжихэн, — выражение правды жизни далекого прошлого и настоящего в одухотворенной игре актера¹¹.

В начале XVII в. театр *куньцзюй* достиг расцвета. Его популярность вышла далеко за пределы родной провинции и распространилась сначала на Юге, а затем на Севере страны. Пекинцы охотно встречали у себя актеров куньшаньского театра, которые должны были приспосабливать жанр к вкусам местных зрителей, воспитанных на северном типе музыкальной драмы. Во второй половине XVII столетия новая маньчжурская династия сделала *куньцзюй* придворным театром. В тот период определились две ветви куньшаньского театра — северная (*бэй кунь*) и южная (*нань кунь*) — между которыми, однако, не было четкого разграничения. По существу, *куньцзюй* стал первым опытом создания общенационального театра¹².

С развитием театрального жанра *куньцзюй*, когда камерный стиль исполнения приспосабливался к требованиям театрального искусства, были внесены немалые изменения в вокальную технику, разработанную Вэй Лянфу. Изменился сам характер исполнения протяжных, замедленных арий с особой артикуляцией слогов: арии стали исполняться в более живом темпе, позволяя координировать пение, слово и сценическое движение. Искусство «чистого», камерного пения отошло на второй план, и в XVIII–XIX вв. его исполнителей и почитателей осталось со-

всем немного. Актерское мастерство получило широкий простор для совершенствования и принимало все более отточенную и канонизированную форму.

Расцвет нового театрального жанра совпал с периодом маньчжурского завоевания страны — сначала северных районов, а затем постепенного продвижения на Юг Китая — родины *куньцзюй*. Театр стал свидетелем национального сопротивления, трагической борьбы населения Янчжоу под руководством Ши Кэфа, национального унижения и бессилия перед чужеземным нашествием¹³. Образованные слои китайского общества — главные зрители и почитатели *куньцзюй* — остро и глубоко переживали происходившее вокруг. В первые годы цинской династии образованные представители Юга упорно отказывались ехать в Пекин на сдачу государственных экзаменов. В драматургии *куньцзюй* усилились мотивы социального и национального протеста против притеснений маньчжурского двора. Наиболее отчетливо они прозвучали в творчестве драматурга Ли Юя (второе имя Ли Черная яшма; его годы жизни примерно 1591–1671). Им было создано много пьес, из которых сохранилось 32. Среди них наиболее известной была драма «Цин чжун пу» («История чистоты и верности») о пяти патриотах, погибших в борьбе против несправедливости. Ее сюжет продолжала вторая пьеса — «Вань минь ань» («Умиротворение народа»), посвященная борьбе народа против непосильных налогов. Центром описываемых событий был избран город Сучжоу, известный своими антиманьчжурскими выступлениями. Идеи протеста звучали и в произведениях сучжоуских драматургов Чжу Цзочао, Цзы Лянцина и ряда других.

Сюжеты борьбы и протеста, обращенные к более широким демократическим зрительским кругам, побуждали драматургов избегать слишком изысканного литературного стиля *куньцзюй*. Популярности пьес немало способствовали и батальные эпизоды, вносящие в представление элемент народного площадного искусства, — столетие спустя они стали одной из примечательных особенностей пекинской музыкальной драмы. И все же строгие музыкальные и поэтические каноны *куньцзюй* не позволяли авторам пьес отказаться в своих произведениях от высокого стиля.

В середине XVII столетия *куньцзюй* начал уступать свои позиции простонародным иянским напевам. Они представляли собой различные типы местных мелодий: *юэпин цян* провинции

Цзянси, *сыпин цян* и *цинпин цян* провинции Аньхой и другие, обладавшие более свободной музыкальной формой, которая позволяла приспосабливать их к вкусам широкого народного зрителя. Характерная особенность *иянцян* заключалась в четком ритме мелодий, которые задавали напряженный темп развитию сюжета и стремительность батальным мизансценам. В отличие от спектаклей *куньцуй* иянский театр будоражил зрителя, держал его в постоянном напряжении, не требуя от него специальной литературной подготовки. Однако для успешной конкуренции с *куньцуй* иянскому театру недоставало драматургии. Иянские актеры стали обращаться к пьесам *куньцуй*, приспосабливая их к музыкальным особенностям своего жанра. Существенной переделке подверглись и тексты, и это породило множество вариантов одного и того же произведения. Это привело к еще более четкому разграничению между теми, кто понимал и ценил *куньцуй*, и широкой публикой, посещавшей спектакли иянского театра.

Эти тенденции театрального искусства не остались незамеченными теорией театра и драмы. Не ослабляя внимания к искусству актера, китайские авторы более пристально всматривались в его связи со зрительным залом, стараясь понять секрет растущей популярности иянского театра.

Одним из значительных теоретиков драмы и сценического искусства этого времени был Ли Юй (1611–1679 или 1680 г.) по прозвищу Ли Бамбуковая Шляпа от дождя и Старец в бамбуковой шляпе от дождя, полученному им в преклонные годы. Уроженец провинции Чжэцзян, он многие годы провел в Нанкине, а затем в Пекине, наблюдая развитие театра в северной и южной столицах Китая. Его перу принадлежат несколько повестей, 10 драм *чуаньци*, ряд теоретических сочинений. Среди них «Сяньцин оуцзи» («Случайные заметки праздного») явилось заметным событием в истории и теории театра¹⁴.

В этом произведении Ли Юй привлек внимание к проблемам, стоявшим перед театром его времени, — о взаимосвязи пьесы и зрителя, актера и зрителя, сценического воплощения спектакля. «Пьесы *чуаньци* нельзя сравнивать с литературными сочинениями, — писал он. — Литературное произведение создается для чтения образованных людей, поэтому не удивительно, что оно обладает глубиной; драма создается для того, чтобы ее смотрели и образованные и необразованные люди, более того, чтобы ее смотрели необразованные женщины вместе с детьми,

поэтому в ней ценится безыскусность и не ценится глубина»¹⁵. По убеждению Ли Юя, безыскусность не служит признаком отсутствия таланта у драматурга, она необходима постольку, поскольку его творчество обращено к широкому зрителю, а не к узкому кругу поклонников искусства.

Таким образом, театральная теория решала эту дилемму в пользу демократической тенденции развития драматургии. Ее позиции во многом упрочило творчество Пу Сунлина (1640–1715) — талантливого создателя известных рассказов, собранных в книге «Ляо-чжай чжи и» («Повести из мира чудес Ляо-чжая» в переводе В. И. Алексеева), автора нескольких драматических произведений, ныне не сохранившихся, автора множества небольших песен, созданных на основе популярных мелодий северных провинций Китая.

В конце XVII — начале XVIII столетия *куньцзюй* окончательно превратился в представления для избранной публики, что помешало ему в конце концов стать действительно общенациональным театром. Репутацию *куньцзюй* как элитарного театра поддерживали два драматурга конца XVII — начала XVIII столетия: Хун Шэн и Кун Шанжэнь, писавший под псевдонимом Дун Тан (1648–1718); его второе имя — Цзи Чжун.

В основу драмы Хун Шэна «Чаншэн дянь» («Дворец вечной жизни») была положена поэма Бо Цзюйи «Песнь о вечной тоске», повествовавшая о любви красавицы Ян Гуйфэй к танскому императору Мин-хуану. Драматург создал свое произведение, соблюдая все каноны *куньшаньского* жанра, позволив актеру слить воедино слово, мелодию и сценическое движение. Хун Шэн говорил о себе, что он, уступая в литературном мастерстве линьчуаньцу, т.е. Тан Сяньцзу, превосходит его в искусстве рифмической и музыкальной аранжировки текста¹⁶. Высокий эмоциональный накал его произведения, смена различных чувств и настроения героев, тонкая и многообразная мелодическая канва спектакля требовали от актера эмоциональной и психологической глубины раскрытия образа, виртуозного вокального и игрового мастерства, совершенного владения всеми приемами сценических выразительных средств.

В драме Кун Шанжэня «Таохуа шань» («Веер с цветами персика») рассказывается о трагических событиях эпохи Мин и завоевании маньчжурами южного Китая, о борьбе группировок, о разложении и предательстве крупных сановников, которые привели к падению династии Мин, о борьбе патриотов, отдав-

ших жизнь за национальную независимость. Пьеса была написана автором на рубеже XVII–XVIII столетий, когда маньчжурская династия уже прочно утвердилась на китайском троне, поэтому антиправительственный смысл произведения драматург постарался затушевать изящным литературным стилем *куньцзюй*. Маньчжурский двор, возможно, предпочитая не заметить подтекста, выразил желание увидеть ее в репертуаре придворного театра. Однако при дворе играли лишь два акта пьесы — «Восшествие на престол императора» и «Выбор певичек», где антиманьчжурская позиция автора была наименее отчетливо выражена¹⁷. При дворе была поставлена и пьеса Хун Шэна «Дворец долголетия».

Пьеса Кун Шанжэня имела для актера и актерского мастерства особенное значение. Певец и рассказчик — два образа представителей творческой, актерской среды, выведенные в драме, несли в себе идейную позицию автора и его произведения. Создавая их художественную биографию и утверждая в актере личностное начало, драматург отстаивал человеческое достоинство, активную творческую и просветительскую миссию актера — выразителя прогрессивных идеалов своего времени.

Яркая вспышка шедевров Хун Шэна и Кун Шанжэня отметила закат драматургии *куньцзюй*, после которого не появилось уже ни одного выдающегося произведения. В XVIII столетии популярность *куньцзюй* пошла на убыль, уменьшилось число трупп — исполнителей этого жанра. И все же престиж *куньцзюй* среди определенного круга зрителей продолжал быть довольно высоким.

В середине и конце XVIII столетия главными центрами *куньцзюй* стали города Янчжоу и Пекин. Янчжоу — крупный, экономически процветающий город страны был средоточием богатых и влиятельных торговых фамилий. Законодатели экономической и культурной жизни Янчжоу и прилегающих окрестностей продолжали сложившуюся традицию покровительства искусству театра, музыки, поощряя строительство храмов и украшение города садами и парками. Влиятельные купцы старались изо всех сил перещеголять друг друга, демонстрируя свою причастность к интеллектуальной элите общества. На средства влиятельного торговца солью Цзян Чуна была создана одна из популярных в городе трупп *куньцзюй* «Дэ инь» («Звуки добродетели») ¹⁸. В 1773 г. на одном из ее спектаклей присутствовал известный литератор Юань Мэй (1716–1798), большой поклонник

театра и актеров. Он был восхищен игрою исполнителей, об одном из которых создал поэму¹⁹.

Успеху *куньцуй* в Пекине, как несколько позже успеху янчжоуских трупп *эрхуан* и *сили*, положивших начало пекинской музыкальной драме, в немалой степени способствовали неоднократные поездки императора на Юг. По пути он останавливался на некоторое время в Янчжоу, где его пребывание скрашивали популярные актеры города. Аньхойские актеры, в том числе и самые юные, не раз получали приглашение для выступлений в Пекине. Девятилетний Ян Фалин стал среди столичных актеров популярным исполнителем *куньцуй*, а позже основателем труппы «Цзифан». По рассказам Ян Моуцзяна — человека разносторонних интересов, любителя и знатока театра, — труппа «Цзифан» пользовалась большой популярностью среди интеллигенции, которая ждала с нетерпением афиш о предстоящих спектаклях. На них собиралось не менее тысячи человек, которые слушали пьесу с огромным вниманием при полной тишине зала²⁰.

Атмосфера благоговейного внимания зрителей *куньцуй* резко менялась на спектаклях других театральных жанров. Там зрительный зал жил своей шумной, суетливой жизнью, словно ничем не связанной с происходящим на сцене, и затихал лишь, когда наступала кульминация действия или при появлении на сцене актерской знаменитости. Выступая перед избранной публикой, ценившей и понимавшей литературные и мелодические тонкости спектакля, актеры *куньцуй* не могли допустить, как это случалось при рождении куньшаньского жанра, бессмысленного заучивания текста или погрешности в вокальной и актерской технике. *Куньцуй* формировал актера образованного, который читал и понимал классику. Среди актеров *куньцуй* были поэты, драматурги, люди, хорошо знавшие историю и теорию театра. Очевидно, именно благодаря актеру, которому предстояло сказать последнее слово в развитии жанра, *куньцуй* стал эталоном актерского мастерства и сценического искусства. Его авторитет как школы актерского мастерства, воспитанного на драматургии высоких литературных достоинств, все более укреплялся по мере роста популярности простонародных жанров традиционного театра. Наставники юных актеров, антрепренеры трупп отправлялись в Сучжоу и Янчжоу — центры *куньцуй*, где вербовали мальчиков 13–14 лет для обучения их пьесам нового жанра.

Пекинская музыкальная драма, история которой берет начало в театральной жизни Янчжоу, была тесно связана с теат-

ром *куньюй*. Из «Сы да хуэй бань» («Четырех больших трупп аньхуэйской школы»), положивших начало новому жанру, две — «Хэ чунь» («Весна согласия») и «Сы си» («Четыре радости») — отдавали предпочтение «пьесам куньшаньского жанра». Современники отмечали, что звучание *цуюйцзы* (куньшаньских пьес) в исполнении актеров этих трупп было великолепным²¹.

Таким образом, в конце XVIII в. назрела необходимость подвести итог тому, что накопила история актерского мастерства *куньюй*. Эта потребность в обобщающем труде по технике актерского и сценического искусства нашла свое воплощение в сочинении Хуан Фаньчо «Зеркало Просветленного духа».

История «Зеркала Просветленного духа/сердца»

История создания трактата «Зеркало Просветленного духа» — длительная и сложная. В издательском предисловии к нему 1982 г. сообщается, что автор сочинения — почтенный актер Хуан Фаньчо, который жил в годы правления императоров Гао-цзуна (Цянь-луна) и Жэнь-цзуна (Цзя-цина), т. е. между 1736–1821 гг. В этом же предисловии говорится, что в процессе работы автор не раз обращался за помощью и советами к своему другу, некоему господину Сюй-юаню. После его исправлений рукопись получила название «Ли юань юань» («Истоки Грушевого сада»), которая при жизни автора так и не увидела свет. После смерти Хуан Фаньчо один из его близких учеников Гун Жуйфэн, приехал навестить своего учителя и, не застав его в живых, обратился к родственникам с расспросами о сочинении. Он был весьма огорчен, увидев рукопись попорченной во многих местах. Однако, желая довести дело своего учителя до конца, Гун Жуйфэн и Юй Вэйчэнь — еще один ученик Хуан Фаньчо — взяли на себя восстановление полного текста.

О Гун Жуйфэне и Юй Вэйчэне известно не многое. Оба были столичными актерами, пользовались успехом у публики. Прежде чем появиться в столице, Гун Жуйфэн объехал многие города Юга страны: Юй Вэйчэнь прибыл в столицу из Янчжоу, где с успехом играл в одной из частных трупп роли амплуа *фумо*. Юй Вэйчэнь происходил из Сучжоу и был известен как весьма образованный человек, читал канонические книги, хорошо разбирался в музыкальной теории²².

Из двух соавторов, очевидно, Гун Жуйфэн был ближе всего к автору оригинала: в детстве он жил в его доме, считал своим моральным долгом навещать своего учителя, а после его смерти хранил у себя рукопись «Зеркала». Надо думать, что ученик бережно отнесся не только к памяти учителя, но и к тексту его сочинения, в которое он, по его словам, внес «исправления и дополнения» из того, что «знал сам». Вряд ли его исправления и дополнения кардинально изменили текст оригинала. Скорее всего, Гун постарался восстановить прежний текст настолько, насколько позволяла это его память: он не раз читал «Зеркало», которое Хуан Фаньчо считал настольной книгой актера.

По просьбе Гун Жуйфэна и Юй Вэйчэня новым соавтором «Зеркала» стал Цю-цюань, которому принадлежит одно из предисловий к книге. Вероятно, редактura Цю-цюаня также не коснулась существа книги, так как, по его утверждению, он внес «поправки и дополнения в места, которые пострадали [при хранении] и где были пропуски, проверил и обосновал свое толкование тех фраз, которые содержали ошибки». Предисловие Цю-цюаня было написано в 1829 г., после чего книга еще почти столетие лежала в рукописи.

Дальнейшую судьбу рукописи описывает Мэн-тао последний редактор сочинения. В 1857 г. он встретился с пожилым актером Чжэнь Хуэйфаном, который искал покупателя на рукопись «Истоки Грушевого сада». Она досталась ему от Лу Шэнкуя — известного актера труппы «Три праздника» — одной из «Четырех трупп аньхуэйской школы». Мэн-тао купил у него эту рукопись, в которой недоставало нескольких страниц текста. Однако ему посчастливилось отыскать недостающие страницы, после чего в текст вновь были внесены некоторые поправки и уточнения. В 1917 г. рукопись, наконец, была напечатана. Она вышла как приложение к двум изданиям — «Ли юань да цюань» («Полному собранию сочинений о Грушевом саду») и пьесе «Лао Лан тао фэн» («Почтенный Лан просит пожалования от императора»). Обе публикации послужили основой для современного издания сочинения в десяти томнике 1959 г. «Чжунго гудянь сицуй луньчжу цзичэн» («Собрание трактатов о китайской классической драме») На этом история «Зеркала» не окончилась.

В начале 50-х годов XX века китайский искусствовед У Синьлэй нашел еще один рукописный вариант сочинения. Его автор У Юнцзя по прозвищу Гу-тин, родом из Сучжоу, в молодости был актером, а в почтенном возрасте стал воспитателем юных

исполнителей. Так же, как и Хуан Фаньчо, он «постоянно обращал их внимание на текст сочинения», считая его главным практическим пособием. Рукописный вариант У Юнцзя хранился затем у актера Ду Шуаншоу, который в 1874 г. по указанию цинского двора организовал в Пекине придворную труппу *куньцзюй* «Цюань фу куньцян бань» («Всеобщее счастье»). На обложке этого варианта было помечено, что осенью первого года правления императора Му-цзуна (Тун-чжи), т. е. 1862 г., эта рукопись была приложена к пьесам куньшаньского жанра под общим заголовком «46 пьес традиционной музыкальной драмы», в результате чего ее долгое время принимали за текст одной из пьес. У Синьлэй, занимавшийся изучением различных вариантов пьес куньшаньского жанра, внимательно просмотрел весь сборник и обнаружил среди них текст «Зеркала»²³.

В варианте У Юнцзя встречается упоминание об актерах Юй Вэйчэне и Гун Жуйфэне и о том огромном успехе, которым они пользовались у публики. От У Юнцзя мы узнаем, что Гун Жуйфэн был исполнителем нескольких женских амплуа — *сяодань*, *чжэндань* и *лаодань*. Автор упоминает и о варианте «Истоков Грушевого сада», над которым работали оба актера, завершив его в 1829 г.²⁴ Следовательно, сам У Юнцзя работал над текстом позже, имея перед собой текст «Зеркала», который, очевидно, существовал тогда в нескольких рукописных экземплярах. (Думаю, Мэн-тао ошибался, утверждая, что сочинение до своей публикации хранилось в единственном экземпляре.) Зная расширенный вариант «Истоков Грушевого сада», У Юнцзя тем не менее сосредоточил свое внимание именно на «Зеркале», в котором был главный смысл всего сочинения. У Юнцзя расширил вступительную часть, дополнил оригинал толкованием канона сценического образа. Вариант У Юнцзя представляет собою несомненный интерес не только как факт истории текста. Более пространное толкование У Юнцзя некоторых основополагающих категорий сочинения, таких как *мин синь* (Просветленный дух), *цин* (чувство) и других, делают его важным дополнением к работе над оригиналом.

Сложная история «Зеркала» породила противоречивые суждения об авторстве этого сочинения. В десяти томном издании «Собрания трактатов» автором сочинения назван Хуан Фаньчо, но к нему добавлены «и другие авторы цинского времени». Кажется, антология имеет больше оснований считать авторами Гун Жуйфэна и Юй Вэйчэня, так как публикует наиболее пол-

ный вариант под названием «Истоки Грушевого сада», в работе над которым помимо учеников Хуана принимали участие многие редакторы. В 1960 г. в журнале «Сицзюй бао» (№ 23–24), а затем в отдельном издании «Сицзюй янь чан луньчжу цзиши» («Комментарии к текстам об актерском искусстве традиционного театра») 1962 г. один из наиболее авторитетных современных китайских историков театра Чжоу Ибай избрал для публикации и комментария рукописный вариант текста под названием «Зеркало Просветленного духа». Этот вариант в основном совпадает по тексту с соответствующим разделом «Истоков Грушевого сада» за исключением отдельных деталей. В частности, в публикации Чжоу Ибая в разделе «Баошань цзи» («Собрание драгоценной горы») говорится о шести правилах актерского мастерства против восьми, о которых идет речь в «Истоках Грушевого сада». Расхождение здесь мнимое, ибо в варианте Чжоу Ибая два правила не учитываются как обобщающие сказанное ранее. Повторяя известную нам версию создания сочинения, Чжоу Ибай называет его авторами Гун Жуйфэна и Юй Вэйчэня, тем самым вступая в противоречие с десяти томным изданием 1959 г. Чжоу Ибай считает авторами учеников, которые получили текст после первой редакции его Сюй-юанем, т. е. тогда, когда сочинение уже называлось «Истоками Грушевого сада», но сохраняет название первого оригинала. Антология публикует полный вариант сочинения, но называет автором его Хуан Фаньчо. Противоречие так и осталось неразрешенным по сей день.

В основу перевода и исследований, предпринятых автором настоящей работы, положен наиболее полный вариант, предложенный десяти томной антологией. Не вызывает сомнения и авторство Хуан Фаньчо: несмотря на причастность к работе над текстом многих лиц, особенно его учеников Гун Жуйфэна и Юй Вэйчэня, все же именно ему принадлежит идея создания произведения и воплощение ее. Тем более, что все, кто был в дальнейшем причастен к работе над трактатом, подчеркивали свой пиетет по отношению к автору оригинала. Основопологающая часть варианта «Истоков Грушевого сада» — его раздел «Зеркало Просветленного духа», который совпадает с названием первого текста, созданного Хуан Фаньчо. Это — самая большая по объему и оригинальная часть сочинения, в которой замысел всего произведения и идея автора ощущаются наиболее отчетливо. Это дает нам основание сохранить «Зеркало Просветленного духа» названием всего сочи-

нения, оставив «Истоки Грушевого сада» вторым его наименованием.

О самом Хуан Фаньчо сведений крайне мало. Известно, что он родился в местах к югу от реки Янцзы, т. е. в районах, где возник и процветал театр *куньцзюй*. Здесь он начал учиться грамоте, почувствовал «аромат книги», но вынужден был прервать занятия вследствие бедственного положения семьи. Мальчик был отдан в актеры и, овладев актерским ремеслом, добился больших успехов и известности. Тем не менее источники конца XVIII — начала XIX в. не сообщают никаких дополнительных сведений об актере по имени Хуан Фаньчо. Это дает основание Чжоу Ибаю высказать предположение, что это имя было псевдонимом, который он взял в память об известном лицедее танского времени Хуан Фаньчо²⁵. Подлинное же имя его так и осталось неизвестным.

Точная дата написания оригинала сочинения также неизвестна. Когда Цю-цюань описывал свою встречу в Пекине в 1829 г. с Гун Жуйфэном, прошло немало лет после смерти учителя: за эти годы Гун объехал южные провинции, возмужал, приобрел солидный актерский опыт, приехал в Пекин и добился славы столичного актера. Он рос и воспитывался в доме учителя, что, вероятно, могло быть не позднее начала XIX столетия. «Зеркало» к тому времени было уже написано. Когда Гун заехал навестить своего учителя и, не застав его в живых, отыскал его сочинение у родных, оно оказалось изъеденным книжными червями. Наверное, не менее десятка лет должно было пройти, чтобы рукопись пришла в столь плачевное состояние. Вряд ли сам автор допустил бы небрежность в ее хранении. К тому же среди всех последующих редакторов сочинения лишь Сюй-юань был другом и советчиком автора. Сюй-юань, согласно его краткому предисловию к сочинению, получил степень *цзюйжэнь* в 1753 г. Вероятно, они были с Хуан Фаньчо почти ровесники. К концу столетия оба были в почтенном возрасте, но еще полными сил и энергии для сотрудничества.

Многое теперь уже безвозвратно утеряно в истории сочинения и его автора. Но есть сам труд «Зеркало Просветленного духа», единственный на протяжении двух столетий театральной истории, который позволяет судить о личности его автора и об искусстве актера вообще. Первые шаги в создании теории актерского мастерства сделаны в XVI в. Пань Чжихэном. Хуан Фаньчо застал куньшаньский театр в кульминации развития, в момент наивысшей зрелости его актерского и сценического искусства.

Главная заслуга Хуан Фаньчо состояла в создании канона сценического образа, в особом внимании к эмоциональной природе творческого процесса актера. Ценность его сочинения для истории и теории традиционного театра превосходит довольно скромный объем этого труда. Его значение вышло за рамки своего времени и театрального жанра, которому он был посвящен. Его читало и на нем училось не одно поколение мастеров *кунъюй* и пекинской музыкальной драмы. Актеры передавали переписанный от руки текст, бережно храня имя его автора и имена всех тех, кто был причастен к работе над трактатом. Уже в 60-е годы XX в. «Зеркало» вновь привлекло внимание актеров и искусствоведов. Комментарий Чжоу Ибая предназначался для практического применения установок «Зеркала» в подготовке современного актера. Предполагалось, что трактат найдет применение и в теории сценического искусства, к созданию которой в 50-е годы приступила группа научных сотрудников КНР.

Отечественная и зарубежная синология пока не оценила трактат Хуан Фаньчо по достоинству. Его историография исчерпывается всего несколькими названиями. Автору неизвестен ни один полный перевод этого сочинения на европейские языки. В советской синологии первый перевод двух его небольших фрагментов без упоминания имени автора и первоисточника встречается в статье Б. А. Васильева «Китайский театр», изданной в 1928 г. в Ленинграде в сборнике «Восточный театр». Автор дает перевод «четырех эмоциональных состояний» (*сы чжуан*) и «восьми обликов» (*ба син*), составляющих канон сценического образа, сформулированного Хуан Фаньчо. Библиография, приведенная Б. А. Васильевым в конце статьи, к сожалению, не называет источника этого перевода. В издании 1940 г. «Китай. История, экономика, культура» К. И. Разумовский второй раз обращается к этому фрагменту, и дает его более подробный, хотя и не полный перевод²⁶. Однако и в этом случае библиография раздела не раскрывает источник перевода. Советский исследователь не упоминает ни автора, ни его сочинения.

Название «Зеркало Просветленного духа» впервые в европейском китаеведении появляется на страницах статьи чешской исследовательницы Даны Калвдовой²⁷. Трактат не служит исключительным предметом внимания автора и привлечен им для иллюстрации особенностей мастерства восточного актера.

В КНР к работе над «Зеркалом» обратились лишь два упомянутых нами автора — Чжоу Ибай и У Синьлэй. Их публика-

ции текста вариантов сочинения и комментариев помогли мне в переводе и истолковании наиболее важных эстетических категорий трактата, в понимании общих закономерностей актерского искусства.

«Зеркало Просветленного духа» — небольшое по размерам сочинение. По мысли автора, оно предназначалось начинающему актеру, которому следовало сообщить необходимые сведения по истории и теории актерского искусства. Сочинение должно было помочь в воспитании мастера своего дела, глубоко любящего свой труд. Основные теоретические категории текста состоят из терминов, встречающихся в актерской практике. Тем не менее большая часть их связана с эстетическими и философскими понятиями, благодаря чему театр и актерское мастерство служат зеркалом общей картины мира. Однако автор не старался перегружать актера пространным толкованием философских и эстетических понятий. Его текст отличают простота и лаконичность выражения мысли.

О переводе названия «Зеркало Просветленного духа/сердца»

Название сочинения Хуан Фаньчо «Зеркало Просветленного духа» («Мин синь цзянь») совпадает с заголовком основного раздела, в котором содержится зерно театральной теории автора — канон сценического образа. Тем самым Хуан Фаньчо дает понять, что название — не просто удачно выбранный литературный образ, как это часто бывало в сочинениях китайских авторов, — оно имеет для него концептуальное значение. В кратком послесловии Хуан Фаньчо специально привлекает к этому внимание: «Как называется книга? Ее название — “Зеркало Просветленного духа/сердца”. Надо проникнуть в ее суть и не делать из нее праздное чтение». Автор без оговорок заменяет название «Истоки Грушевого сада», полученное книгой впоследствии, ее первоначальным заглавием, в котором скрыт философский смысл его труда.

«Зеркало...» было опубликовано лишь в 1907 г., когда традиционный театр переживал трудный период своей истории. Тем важнее была его публикация, послужившая пособием для начинающего актера. По существу, «Зеркало...» явилось завершающим этапом развития эстетики китайского традиционного театра.



Зеркало обычно круглой формы — миниатюрная копия вселенной и образ ее гармоничного начала — эстетический идеал человека

Синь — одна из важнейших категорий китайской философии, которая в конце концов образует общую даосско-чаньскую модель, отмеченную своеобразием каждой из ее составляющих. *Синь* — сердце — это психика, отвечающая за эмоциональную сферу человека. Но сердце — это и сознание, сердцевина его познавательного процесса. *Синь* — нераздельная оппозиция и гармония витальных и духовных процессов человека, без которых невозможно ни чувственное восприятие окружающего мира, ни его ментальное осознание, ни самореализация в нем. Чтобы быть понятым в актерской аудитории, У Юнцзя в сжатой и доступной форме излагает смыслы всеобщей модели, относящиеся уже и к актеру: «Его (названия. — С. С.) основной смысл заключен в двух словах: “использовать сердце” — *юн синь*. Не используя сердце разве можно достичь просветления — *мин*? Не достигнув просветления сердца *мин синь*, что же можно увидеть в зеркале? [В этом случае] в зеркале можно увидеть внешний облик — *син* [1]. Обращаясь же к духу, можно увидеть (*осознать*. — С. С.) принцип — *ли*. Обращаясь к [действию] сердца как к зеркалу, надо

стремиться к еще большему просветлению. Тогда во всех перипетиях жизни свободно (*естественно*. — С. С.) достигнешь Дао»²⁸. И еще раз У Юнцзя обращается к этой теме, завершая свою работу: «Слово “сердце” очень важно в пяти видах [актерского мастерства]: [исполнении] арии, [сценической] речи, интонации голоса, [эмоциональных] состояниях, [сценическом] движении и позах... Сердце (*дух*. — С. С.) открывает путь и сердце его завершает, зеркало [все] начинает и зеркало [все] заканчивает»²⁹.

Адресуя свой текст актеру, У Юнцзя имеет в виду не только его исполнительское искусство. Проблема духовного мира актера-человека волнует его не меньше, чем вопросы профессионального мастерства. В центре рассуждений У Юнцзя — понятие «синь», тогда как Хуан Фаньчо специально не акцентирует на этом внимание, хотя в тексте своего сочинения он около 30 раз обращается к категории «синь», что, вероятно, по его мнению, само собой снимает необходимость дополнительных комментариев. Оба автора раскрывают различные аспекты и уровни понимания категории «синь».

Один из известных чаньских поэтов и проповедников IX в. Хуан Бо (дата рождения неизвестна, год смерти датируется по-разному: 848, 849, 850, 855) в своем сочинении «Хуан Бо чуань синь фа яо» («Хуан Бо передает содержание *синь фа**») полагает главным в расшифровке *синь* момент интуитивного постижения предмета, которое лежит в пределах интеллектуальной, духовной деятельности человека. Человек стремится войти, проникнуть внутрь объекта, мысленно слиться с тем, что логически невыразимо и неподвластно аналитическим свойствам человеческого разума. Постигание предмета происходит от внезапного озарения, открывающего путь к состоянию просветления.

Хуан Бо различает два уровня *синь*: *дух*, *сердце*, или *малый дух*, *малое сердце* (*mind*, или *lesser mind*)** и *Дух*, *Сердце*, или *Великий дух* (*Mind*, или *Greater mind*), *Просветленный дух*, *Просветленное сердце* (*мин синь*). *Малый дух* связан с эмпирической деятельностью человека. *Сердце* аккумулирует информацию, поступающую от органов зрения, слуха, обоняния и осязания, и дает человеку представление о вещи через восприятие

* *Синь фа* — «дхарма духа» — свойство духа адекватно запечатлеть окружающий мир.

** В англоязычных исследованиях сложилась традиция перевода *синь* словом *mind*, которое не имеет эквивалента в русском языке. Отечественные исследователи переводят *синь* как «дух», «сердце», «разум».

ее вкуса, запаха, цвета, звука и объема. Таким образом, дух, сердце определяет интеллектуальные потенции человека, которые он реализует в процессе познания. В плане сценического мастерства ментальные способности человека-актера позволяют ему в своем искусстве передать индивидуальное видение и чувствование того, что он изображает.

Дух, или Великий дух, можно представить себе в сравнении с малым духом, который есть часть первого. Малый, индивидуальный дух ведет к постижению Мирового Духа путем внезапного озарения истиной: «Когда внезапная вспышка мысли сверкнет в твоём разуме и ты убедишься в этом в сновидении или предаваясь иллюзии, ты можешь прийти в то состояние, которого достиг Будда в прошлом»³⁰. Состояние озарения, внезапности постижения истины — неперемнное условие просветленности Духа, постижения трансцендентной тайны вещей. По существу, Великий дух, Дух и есть Просветленный дух (*мин синь*). Он представляет собой не механическое сложение ряда конкретных сущностей, а некое нерасчлененное единство мира. Он сравним с камнем или деревом внутри и с пустотой снаружи, хотя и лишен определений внутри и вне, подобно тому, как гордость лишена определений «сладкая» или «горькая».

Поясняя свою мысль о единстве мира, Хуан Бо обращается к традиционным аналогам — понятиям, появившимся в Китае задолго до проникновения сюда буддизма. Дерево и камень — это символы абсолютной простоты пустотного единства мира. В искусстве это эстетический знак совершенного мастерства. Таким образом, возникает понимание полного единения мира природы и мира искусства, в пространстве которых эстетические нормы имеют абсолютное значение.

В отличие от Просветленного духа, обладающего свойством пустоты, малый дух сравнивается Хуан Бо с солнцем, освещающим землю. Вместе с тем горы и реки со всем, что имеет форму и не имеет таковой, берут начало в Мировом духе. Спрашивать, может ли кто-нибудь обнаружить Дух в объекте, все равно что смотреть на лицо человека в зеркало: все, что видно, есть отражение. Все, что является человеку — ничто, реален лишь сам Дух. Дух совершенно прозрачен и пуст, он — не что иное, как тьма³¹. Согласно буддийской доктрине, на уровне Просветленного духа человек, озаренный светом истины, осознает бренность суеты жизни, для него становятся безразличны категории добра и зла, жизни и смерти.

Вместе с тем Великий и малый дух нераздельны как части единого целого; соединившего чувственный опыт и интуитивное экзистивное постижение предмета. Ибо, согласно буддийской философии, человек не отделяет себя от природы, от окружающих его предметов. Познать предмет, не слившись с ним, нельзя. Каждый отдельный предмет ценен сам по себе, так как содержит свойства единого целого. Вот почему человек, постигнув эмпирическим разумом неповторимость единичного, может путем просветления проникнуть в тайны единого, тайны великой Пустоты. Поэтому буддизм указывает конкретный путь к просветлению, в основе которого лежат семь начал, семь элементов познания, составляющих идеал каждого человека: бодрствующий ум, мудрость, энергия, радость, искренность, самоуглубленность и хладнокровие³².

На нераздельности малого и Великого духа зиждется плодотворное использование сердца в практической деятельности людей. У Юнцзя подчеркивает практическое, не спекулятивное предназначение сердца: «Его основной смысл заключен в двух словах: “использовать дух”. Не используя дух, разве можно достичь просветления?» Автор оригинала Хуан Фаньчо, определяя человеческую и профессиональную миссию, тоже призывает сердце нести слово истины людям, отвращая их от зла и наставляя добру. Призывает, идя по стопам Будды, слить воедино мысль, слово и деяние.

Таковы основные атрибуты понятия Духа, или Просветленного духа, которое использует Хуан Фаньчо в заглавии своего сочинения. Современный комментатор текста Чжоу Ибай ограничивает себя толкованием *мин синь* как внутренней, эмоциональной природы актерского творчества³³. Очевидно, практические цели его работы избавили исследователя от необходимости рассмотрения корней этого термина.

Весьма существенно для понимания философской ориентации трактата Хуан Фаньчо понятие *сюй синь* («пустое сердце»), тесно связанное с категорией *мин синь* («Просветленное сердце»). Еще до перевода и распространения основных буддийских текстов в Китае идея пустоты как одного из главных свойств просветленного сердца была разработана даосской философией Лао-цзы и Чжуан-цзы (ок. 369–286 гг. до н. э.). В «Даодэцзине» Лао-цзы характеризует пустоту как «максимум сосредоточенного достижения» человеческого духа. Возвращение в пустоту, покой есть идеал человеческого познания. И там же: «Пустота, покой, покой — преснота,

безмолвие бездны, нуль деяния: [все это] — мир неба, земли и апогей Дао — Дэ»³⁴. «Покой есть просветленность, просветленность есть пустота, пустота есть недеяние», — говорит Чжуан-цзы³⁵. Таким образом, пустота — необходимое условие познания, она же — конечная цель его, поэтому человек, стремящийся к знанию, должен очистить, опустошить свое сердце, «разбить свое знание», чтобы накопленное прежде не мешало дальнейшему приятию вещей. Он должен забыть ранее познанное, чтобы запомнить новое, ибо знание, как утверждает Сюнь-цзы, есть процесс запоминания, оно есть образ вещей, хранящийся в пустом сердце³⁶. Идея — близкая к буддийской категории *синь фа*.

Категория *сюй синь* — одна из основных в оригинале Хуан Фаньчо. Многократное обращение к актеру сопровождается требованием *сюй синь* — опустошить, очистить свое сердце, чтобы быть готовым к изучению актерского мастерства. В стихотворении Бо Цзюйи сказано, что для того, кто наделен свойством пустоты ущелья, нет ничего такого, чего бы он не воспринял³⁷. В третьем варианте «Зеркала» автор идет к этой же мысли от противоположного: «Сосредоточь весь разум на “Зеркале Просветленного духа”. Не рассматривай “Просветленный дух” как нечто второстепенное. Если встретишь человека с неискренним сердцем, то не учи его — напрасно будешь тратить разум, напрасно ворочать языком до сухости во рту»³⁸. Важно заметить, что согласно чаньской доктрине состояние пустого, просветленного сердца не было следствием неуправляемых психофизических процессов в сознании человека. Напротив, оно достигалось путем разностороннего психотренинга, дающего «упорядоченность», «сосредоточенность» сознания, подготовленного к восприятию необходимых знаний³⁹, что, очевидно, имело большое значение и в методах подготовки китайского актера.

В XV в. у итальянских гуманистов также существовало понятие «пустоты» как «незаполненности души», готовой к восприятию знаний. Но там это понятие означало иное — «душевный покой», «высвобожденность души» от мелочей и суеты, мешающих наполнить ее ученостью и знанием⁴⁰.

Зеркало — третий элемент, входящий в название трактата Хуан Фаньчо. В традиционной системе символики зеркало часто ассоциируется с понятием древнего зеркала (*гу цзин*) или магического зеркала (*шэнь цзин*), о которых китайская и европейская литература сообщает как о талисмানে против зла и наваждений, подстерегающих человека⁴¹. В театре волшебные свойст-

ва зеркала позволяют использовать его как прием сценической условности, который переносит героев от реальности к вымыслу, от сна к яви. В известном отрывке «Прогулка по саду» из пьесы Тан Сяньцзу «Пионовая беседка» на сцене появлялся дух сна с зеркалами в руках (изображением зеркал служили два свернутых куска шелка), которые он направлял на девушку и юношу и переносил их в мир сна, где они встретились и полюбили друг друга. Это свойство отображать реальность (первые зеркала стали изготавливать в инь-шанское время, т.е. в XII–XI вв. до н. э.) издревле объяснялось представлением о зеркале как о миниатюрной копии вселенной, копии, обладавшей, согласно космологическим представлениям того времени, всеми присущими вселенной свойствами⁴². Эта концепция утверждается в первых упоминаниях о зеркалах в древних письменных памятниках — «Ицзине», «Шуцзине» и «Цзочжуани»⁴³, а затем в более поздних исторических сочинениях и произведениях литературы.

В новелле автора танской эпохи Ван Ду «Древнее зеркало» рассказывается о магических свойствах зеркала, причастного к сокровенной тайне (*мяо*) в дуальном единстве *инь* — женского, темного, пассивного начала и *ян* — мужского, светлого, активного⁴⁴.

Соприкасаясь с тайной *инь* — *ян*, зеркало попадает в сферу Дао — абсолюта и играет существенную роль в решении проблем онтологии и эстетики. В трактате Хуан Фаньчо понятие «сокровенное Дао» (*мяо* Дао) встречается как критерий высокого мастерства актера. Посредником между актером и Дао выступает зеркало, перед которым тренируется актер и которое таким образом совмещает в себе утилитарную, магическую и эстетическую функции.

Магическое око зеркала играет существенную роль в даоско-буддийской философии личности. Согласно даосскому идеалу личности, который у Чжуан-цзы олицетворяет в себе просвещенный мудрец (*шэн жэнь*), истинный человек подчиняется естественному течению событий. Пребывая в недеянии (*увэй*), покое и возвращая себя в изначальную пустоту, он обнаруживает свой истинный лик. Спокойная и неподвижная поверхность зеркала, как и застывшая зеркальная гладь воды, уподобляется природе истинного человека, способного просветленным духом постичь скрытую от эмпирического ума суть вещей. Понятие незамутненного, светлого зеркала (*мин цзин*) отождествляется Чжуан-цзы со спокойным, простым, а потому просветленным ду-

хом: «Дух мудреца спокоен, он служит зеркалом неба и земли, зеркалом тьмы вещей»⁴⁵. «Кто умеет находиться под небесным сводом и обитать на земле, у кого сердце чисто, как зеркало, тот видит [все] сквозь великий свет [солнца и луны]» — вторит Гуань-цзы⁴⁶.

Влияние идей и образной структуры философии Чжуан-цзы на дальнейшее развитие поэтического и литературного творчества Китая весьма значительно. Например, многие строки поэта Сыкун Ту читаются как парафраза на тему цитаты из Чжуан-цзы:

В сквозной омут влита весна.
Древнее зеркало — отражение духовности.

В. М. Алексеев, анализируя этот отрывок, соглашается с китайским комментатором текста: «“Отражает дух” значит: его сосредоточенный блеск отражает человека, и экстракт души весь виден». «По-моему, — замечает В. М. Алексеев, — здесь изображается идея высшей духовной чистоты под видом выплавки такого металла, поверхность которого отражает более чем грубое зеркало: отражает даже личность»⁴⁷. Наделенность зеркала свойством пустоты связана с представлением о ней как об идеальном вместилище интеллектуальной активности человеческого духа, что отличает понятие пустоты в европейской традиции. Его иллюстрацией могут служить слова А. Блока в символической драме «Балаганчик»: «Очи ее отражают зеркальную пустоту» или «Пустота в глазах ее!»⁴⁸, — что выглядит бессмысленным с точки зрения китайской философской традиции. Л. Андреев — один из тех немногих, если не единственный, кто непреднамеренно высказал суждение о зеркале, весьма близкое к его толкованию китайской философией: «...зеркало есть вторая отраженная жизнь. Это будет мертво? Нет, ибо не мертво и не живо то, что отражается в зеркале: это — вторая жизнь, загадочное бытие, подобно бытию призрака или галлюцинации»⁴⁹. «Магическое зеркало», связанное с потаенной жизнью человека, — двойник его души — один из повторяющихся мотивов в поэзии А. А. Ахматовой начала XX века. Это непростое совпадение определенных мотивов в творчестве разных авторов, и не только темы «зеркала», но соприкосновение глубинного, философского их подтекста побудило представителей русского искусства, литературы и театра обратить взоры к Востоку. В ду-

хе китайской эстетики и под ее влиянием трактует «пустоту» и Б. Брехт. Не случайным кажется и название книги современного режиссера Питера Брука «Пустое пространство». Даосская идея тождества отражающей поверхности зеркала и Просветленного духа человека нашла продолжение в буддийской философии школы чань. В знаменитой гате шестого патриарха южной школы чань Хуэй-нэна (VIII в.) сказано:

Просветленность [духа] изначально лишена дерева.
Она, как светлое зеркало, — не является опорой.
Дух наш не есть древо Бодхи,
А тело — подставка светлого зеркала,
Светлое зеркало изначально чисто...⁵⁰

При общих мотивах в стихах Чжуан-цзы и Хуэй-нэна все же нельзя не заметить и то, в чем они расходятся. Мудрец у Чжуан-цзы погружен в мир неба и земли, он окружен тьмой вещей. Его спокойный, пустой дух открыт для всей вселенной, он — зеркало вселенной, духовный камертон природы.

Даосско-буддийская философия бытия предложила свой словарь и понятийный аппарат песенно-поэтическому творчеству Китая. Она окрасила в тона элегической грусти многие произведения песенного искусства, исполнявшиеся в ранних театральных представлениях: «Сердце волн успокоилось, [оно] отражает человека, подобно зеркалу, недостает лишь тени того, кто был год назад», — поется в одной из арий танского времени⁵¹.

Философская мысль сунского (960–1279) и минского (1368–1644) времени достигла своего развития в неоконфуцианстве, представлявшем собою конфуцианство, на которое наслаивались идеи буддизма и даосизма. Чжоу Дуньи (1017–1073), мыслитель сунского времени, в своей теории познания считал, что разум, дух, подобно светлому зеркалу, служит инструментом интуитивного знания вещей⁵². Ван Янмин (1472–1529), выдающийся философ минского Китая, как и Чжоу Дуньи, признавал наивысшей формой интуитивное знание, которое дает адекватное отражение предмета⁵³.

Концепция интуитивного постижения мира посредством разума, уподобленного гладкой и спокойной поверхности светлого зеркала, вошла в образную ткань многих произведений художественной прозы и драматургии XVII–XVIII вв. «Так получается, что я сам подобен пустой лодке, мой дух все равно что светлое зеркало, и тень моя движется следом за очертаниями тела» —

этот отрывок из пьесы *чуаньци* включен цинским автором Цзяо Сюнем (1763–1820) в хрестоматию наиболее популярных текстов в истории театра⁵⁴. К неизвестным строкам Хуэй-нэна обращаются герои романа «Сон в красном тереме» в часы интеллектуального досуга, что также служит иллюстрацией широкой популярности буддийской классики среди современников автора нашего трактата. Как известно, те же философские категории служат камертоном и для сочинения Хуан Фаньчо.

Во взаимосвязи зеркала и личности человека-творца существенную роль играет философско-эстетическое содержание категории тени как отражения человека в зеркале⁵⁵. Хуан Фаньчо обращается к категории тени (*ин*) с утилитарных позиций: актер должен шлифовать свое мастерство перед зеркалом, приглядываясь к своей тени — *ин*, отражению в нем, чтобы найти и устранить недостатки в актерской технике. Автор не касается философского содержания категории тени, как, впрочем, не делает этого и в отношении других философских понятий, встречающихся в его сочинении. Он подходит к ним как к практическому инструменту художественного творчества, не принижая этим значение философии, а лишь обнаруживая ее тесную связь с жизнью. Тем не менее, говоря об отражении актера в зеркале, Хуан Фаньчо имеет в виду не только отражение телесной формы. Иначе трудно было бы объяснить название его сочинения, которое подразумевает отражение глубинного интеллектуального и эмоционального облика актера. Подтверждение этому мы находим в третьем варианте У Юнцзя: «...Не достигнув Просветления, что же можно увидеть в зеркале? [В этом случае] в зеркале можно увидеть внешний облик, обращаясь же к духу, можно увидеть Принцип — *ли*».

Принцип — *ли*, введенный У Юнцзя в систему интеллектуальных, духовных ценностей сценического искусства, усиливает этический смысл театральной теории. Со времени сунского неоконфуцианства, особенно философии Чжу Си (1130–1200), понятие *ли* становится одной из главных философско-этических категорий в произведениях сунских и минских мыслителей. Раскрывая дуалистическую природу явлений, содержащих добро и зло, правое и неправое, Чжу Си и его последователи стремились к определению норм поведения человека, морального кодекса его деяний. Ван Янмин в своем сочинении «Да сюэ зэнь» («Вопросы великого учения») утверждает, что правильный и добрый путь человеческих деяний — есть принцип — *ли*, кото-

рый должен быть познан человеком, чтобы сделать окружающий мир правильным и добрым. Достижение *ли* как абсолютного идеала связано с деятельностью человеческого разума — *синь*, с напряжением его интеллектуальных потенций. *Ли* не может быть вне разума человека, в котором он отражается, как в зеркале⁵⁶. Вполне очевидно, что У Юнцзя трактует эти категории в духе идей неоконфуцианства.

Философия цинского времени не вышла за пределы открытий, сделанных сунским и минским неоуонфуцианством. Они лишь придали им черты большей ортодоксальности, стремясь очистить конфуцианство от наслоений буддизма и даосизма. Цинские философы Янь Юань (1635–1704) и Ли Гун (1659–1746) видели главной задачей своего времени возрождение ханьского конфуцианства и конкретное, практическое истолкование традиционных категорий, — *лю дэ* («шесть добродетелей»), *лю и* («шесть видов искусства»), *лю син* («шесть моделей поведения»), почерпнутых из классических сочинений древности. Один из наиболее известных мыслителей цинского времени, Дай Чжэнь (1723–1777), считал необходимым вернуться к философии досунского периода, когда, по его мнению, существовала четкая грань между учениями Конфуция и Мэн-цзы (прибл. 371–289 гг. до н. э.), с одной стороны, и Лао-цзы и Будды — с другой. Наиболее существенным ему казалось возрождение учения Мэн-цзы, у которого проблемы онтологии и этики осмыслились как единое целое.

Однако стремление расчленить, изолировать друг от друга различные философские направления в театральной теории продолжения не имело, как, впрочем, не отразилось и на взглядах некоторых представителей китайской литературы и искусства того времени. Это отчетливо звучит в словах известного литератора XVIII в. Юань Мэя о его готовности «воспринять истину, откуда бы она ни исходила, независимо от того, связана [она] со всеми взглядами или только с конфуцианством или буддизмом»⁵⁷. Исследователи подтверждают, что Юань Мэй не слыл убежденным последователем буддизма, но образы и философские понятия буддизма естественно вплетались в художественную ткань его произведений. Хуан Фаньчо, как и автор третьего варианта У Юнцзя, казалось бы, предопределив названием своего сочинения его даосско-буддийскую ориентацию, все же в конкретном истолковании различных сторон театральной теории и истории исходили из всей совокупности философских направлений. Предшествующее развитие философской мыс-

ли превратило эту совокупность не в арифметическую сумму разнородных идей, а в алгебраическое построение, объединяющее собой различные философские понятия и категории. В частности, это сказалось не только в трактовке категории Принципа — *ли*, но и в понимании основополагающей категории трактата — Просветленного духа (*мин синь*).

Как уже говорилось, в буддийской интерпретации дух, сердце, разум имеет два уровня — малый дух и Великий, или Просветленный дух. Буддийская концепция сердца, духа как выражения ментальных способностей человека, которые реализуются в процессе накопления жизненного опыта, весьма близка к конфуцианской трактовке интеллектуальной деятельности сердца (*синь шу*), рожденной явлениями окружающего мира⁵⁸. Хуан Фаньчо рассматривает оба уровня *синь* как этапы единого процесса познания жизни и человека: «Если явления внешнего мира трогают сердце подростка, то лицо его выразит эти эмоциональные состояния...». И далее: «Обращаясь к [деянию] духа как к зеркалу, надо стремиться к еще большему просветлению. Тогда во всех перипетиях жизни свободно (*естественно*. — С. С.) достигнешь Дао», — вторит автору оригинала У Юнцзя. Театральная теория учила актера не бежать от жизни, а искать в ней принцип правильного и добродетельного пути, ведущего к гармонии с абсолютными законами бытия. При этом театральной теории Хуан Фаньчо не присуща даосская трагедия человека, обладающего плотью, — плотью, которая, прерывая естественное течение событий, подчиняет его земным желаниям и суете жизни. Принцип Просветленного духа реализуется с позиций, совпадающих с основными конфуцианскими заповедями: «учиться без пресыщения, просвещать без усталости...»⁵⁹, прославлять главные добродетели совершенного мужа — понятия долга, верности, сыновней почтительности и т.д.

Несомненно, автор трактата о театре не мог избежать влияния современных ему идей и течений. По существу призыв к возрождению старины популярный в период Цин, большой интерес к философии Мэн-цзы усилили этическую сторону эстетических критериев Хуан Фаньчо, опирающуюся на авторитет классической древности.

Ввиду необычных обстоятельств написания и публикации «Зеркала...», в десятичном издании 1982 г. основной текст трактата Хуан Фаньчо сопровождается тремя предисловиями и послесловием, отражающими непростую историю оригинала.

Предисловие к «Истокам грушевого сада» (I)

В предисловии к цзюаню «Истоки Грушевого сада» говорится: В период правления цинских императоров Цянь-луна¹ и Цзя-цина² жил почтенный актер по имени Хуан Фаньчо. Он обобщил опыт своей жизни и написал книгу, назвав ее «Зеркалом Просветленного духа/сердца». Позже его друг Сюй-юань цзюй-ши³ (Чжуан Чжаокуй) внес некоторые уточнения, после чего книга получила название «Истоки Грушевого сада». В 1819 г. (в 24-й год правления императора Цзя-цина) к книге было написано предисловие. Книга была окончена, но не напечатана, и вследствие неблагоприятных условий хранения ее рукопись оказалась в значительной степени попорченной. Ко времени правления императора Дао-гуана⁴ эта рукопись попала в руки Юй Вэйчэня и Гун Жуйфэна — учеников Хуана, и каждый привнес в нее крупицу собственного опыта и размышлений. Затем они доверили своему другу Цю-цюаню цаюйши (Е Юаньцину) внести в книгу исправления и добавления. Таким образом, книга еще раз была закончена. В 1829 г. (9-й год правления императора Дао-гуна) к ней было написано предисловие. Однако она по-прежнему оставалась неизданной. И до сего времени сохранился лишь рукописный вариант. В 1917 г. Мэн-тао цзюйши соединил два рукописных варианта, отредактировал [рукопись], после чего она впервые была напечатана типографским способом. Позже оба варианта увидели свет в Шанхае, а один из них вышел в приложении к «Полному собранию сочинений о Грушевом саде». Пекинское издательство «Бэй-цзин Чжунхуа инцзыгуань» опубликовало сочинение как приложение к пьесе «Почтенный Лан просит пожалования от императора».

Оба издания опубликованы на основе варианта Мэн-тао цзюйши. Среди произведений прошлого, в которых говорилось о театре, это — едва ли не единственное сочинение, посвященное главным образом вопросам исполнительского мастерства. Значение сочинения тем важнее, что его автор был актером, который вырос в среде театрального искусства и глубоко знал его. Правда, в его книге присутствуют некоторые позаимствованные из источников материалы, близкие пересказу легенды, в достоверность которой трудно поверить. Однако в этих материалах содержатся чрезвычайно тонкие и меткие рассуждения,

обобщающие практический опыт актера, такие, как десять видов ошибок в [сценическом] искусстве, шесть правил вокально-музыкального и речевого искусства, восемь обликов, также восемь принципов «Баошань цзи» («Собрания драгоценной горы»)⁵.

Предисловие к «Истокам грушевого сада» (II)

В «Юэцзи» («Записки о музыке»)⁶ сказано: «В древности в Юэбу⁷ существовали юэши⁸: [мелодия] строилась на пяти ступенях гаммы и шести нечетных тонах звукоряда. Ими определяли звуки четырех времен года и восьми сезонов, с тем, чтобы музыкой можно было наслаждаться в храме во время принесения жертвы». Именно отсюда и пошло устройство Юэбу. И хотя в современной музыке Грушевого сада не слышатся звуки металла и позвякивание яшмы⁹ и она не походит на сухое дерево¹⁰ и низанный жемчуг¹¹, все же она звучит и в императорском храме, и в отдаленных деревнях. Так почему же о ней судят по певичкам и актерам! Разве это не порочит весь Грушевый сад! Обратитесь к «Предисловию к Грушевому саду», написанному Сюйюань цзюйши для Хуан Фаньчо, к тем его строкам, где говорится о происхождении Грушевого сада — им всем можно найти подтверждение у древних мудрецов. В таком случае ясно, что о Грушевом саде нельзя судить по певичкам и актерам. У Мэнцзы есть выражение: «Современная музыка подобна древней музыке, можно ли относиться к ней без уважения?» Сам я — человек с ограниченным кругозором, ничего не знаю, едва уяснил главную идею, поэтому в предисловии сказал несколько фраз. 15 числа 24-го года правления Цзя-цина (1819 г. по новому летосчислению. — С. С.) написано Ти-ань цзюйши.

Ти-ань цзюйши по фамилии Чжэнь, по имени Сиин из области Шуньтянь, уезда Дасин, года *цзихай* (по циклическому календарю; 1839 г. — по новому летосчислению. — С. С.) выдержал экзамены и получил степень *цзюйжэнь*¹², года *исы* (по циклическому календарю; 1845 г. — по новому летосчислению. — С. С.) выдержал экзамены и получил степень *цзиньши*¹³.

**Предисловие
к «Истокам грушевого сада»,
написанное Сюй-юанем цзюйши
для Хуан Фаньчо (III)**

То, что [называется] «Гуй¹⁴ мэнь дао» («Путь души, вернувшейся в свою истинную обитель»), есть место, где входят и (выходят [актеры] в театре. Называя его «Путем души, вернувшейся в свою истинную обитель», хотят сказать, что играющий [на сцене] действует, представляя душу, вернувшуюся к своему истинному состоянию, отсюда и название «Путь души, вернувшейся в свою истинную обитель». Невежды не знают этого и, поскольку барабан на сцене располагается в дверях, ошибочно говорят «Гу мэнь дао» («Путь от двери, где расположен барабан»), что не имеет никакого основания. [Некоторые] говорят также «Гу мэнь дао» («Путь от старинных дверей»). Но и это название ошибочно. В стихах Дунпо¹⁵ говорится: «Изображающий деяния древних входит и выходит, следуя путем души, вернувшейся к истинной обители». Он именно это и имел в виду. Чжао Цзыан¹⁶ сообщает. «Пьесы, в которых играют отпрыски достойных семей, рассказывают о жизни больших мастеров своего дела»¹⁷. А то, что играют актеры и певички, рассказывает о «балаганных выходках извращенных людей». Некоторые спрашивают меня о причине этого. Я отвечаю: драматические произведения появляются среди знаменитых конфуцианцев, выдающихся ученых, поэтов, образованных людей. Разве смогут певички и актеры сыграть написанные ими пьесы? Если доискиваться до сути, то певички и актеры именно по этой причине считаются извращенными людьми. Хотя то, что играют дети из достойных семей, рассказывает лишь о ветре, цветах, снеге и луне¹⁸, но все в равной степени отвечает принципу и человеческим чувствам — *цин-ли*. Когда наступило всеобщее и полное умиротворение в эру правления Юн-си¹⁹, стремились, возвращаясь мыслями в прошлое, почувствовать настоящее. Поэтому, чтобы украсить период умиротворения, для игры в спектаклях брали детей из достойных семей, разбиравшихся в музыке. В период династии Суй²⁰ [их] называли «Театры на главной улице», в период династии Тан²¹ — «Театром Грушевого сада», в период династии Сун²² — «Театром великолепного леса», в период династии Юань²³ — «Музыкой полного умиротворения». Музыка Грушевого сада была создана танским императором Мин-хуаном²⁴.

А певички и актеры выступали на подмостках *гоулань*. Невежды считали, что эти театры все одинаковы, по существу не понимая, как каждый из них появился²⁵.

Сюй-юань цзюйши по фамилии Чжуан, по имени Чжаокуй, из области Шуньтянь уезда Ваньпин, года *гуйси* (по циклическому календарю правления императора Цянь-луна; 1753 г. — по новому летоисчислению. — С. С.) выдержал экзамены и получил степень *цзюйжэнь*.

Исправленное и дополненное предисловие к «Истокам грушевого сада» (IV)

Двадцати двух лет я приехал в столицу. Стояло жаркое долгое лето, и [мне] очень надоели [городские] суета и шум. В Грушевом саду тогда [я застал] Юй Вэйчэня и Гун Жуйфэна. С этими тонкими образованными [актерами] я познакомился в гостинице, где остановился. Всякий раз я восхищался филигранностью их искусства (*и цзин*). Юй и Гун скромничали и весьма принижали свои [достоинства]. Наше знакомство продолжалось. Однажды Гун сказал мне: «Вы считаете, что мое мастерство заслуживает того, чтобы на него смотреть?» Я ответил: «Конечно, оно истинно и непревзойденно». Гун сказал: «Мое мастерство достигло совершенства только благодаря наставлениям моего учителя. Моего учителя звали Хуан Фаньчо, образование²⁶ он получил на родине, в местности к югу от Янцзы. Поскольку семья испытывала нужду, он должен был оставить образование и начать обучаться театральному искусству — в конце концов он добился известности. Свой опыт, накопленный в течение всей жизни, он изложил в книге, которую назвал “Мин син цзянь” — “Зеркало Просветленного духа”. Сюй-юань цзюйши высоко ценил его помыслы и помогал ему изучать прошлое и настоящее — все, что имело отношение к Грушевому саду. Автор учел в своей книге даже малейшее [его] замечание.

По прошествии нескольких лет [книга] была вполне завершена и получила другое название — “Истоки Грушевого сада”. Сам я в детстве остался сиротой, воспитывался у своего учителя. А когда подрос, меня стали обучать мастерству [актера]. Каждый раз [учитель] давал мне в руки „Истоки Грушевого сада” и заставлял читать. При этом часто говорил: “Актерскую профессию не надо считать ничтожным занятием. Необходимо кон-

тролировать себя, не кривить душой, чтобы ты смог уважать себя, надо [учиться], опустошив сердце, не лениться, оттачивая свое мастерство — *цзин цзи*. Не пренебрегай моими словами”. Позже я уехал в южные провинции, а когда через некоторое время вернулся, мой учитель уже скончался. Я выразил соболезнование его семье, сделал всем подарки. Я начал расспрашивать о книге, написанной учителем, но члены семьи не знали, что это вещь, которую надо беречь. Поэтому книжные черви повредили книгу, и от нее осталась лишь половина. Я взял книгу с собой, желая исправить и дополнить текст, чтобы сохранить его для будущих актеров, но я страдаю от того, что не образован. Теперь Вы не считаете позором быть со мной знакомым, поэтому я осмелился открыть перед Вами то, что мне дорого. Я добавил к книге, что знаю сам, и хотя в ней есть некоторые изъяны, пускаю ее в свет. Я прошу Вас высказать мнение и внести свои дополнения». Я с радостью ответил: «Конечно, я не очень разбираюсь в театре, но люблю его всем сердцем. К тому же для составления и переписки (*редактирования*. — С. С.), пожалуй, гожусь. С почтением (*осторожностью*. — С. С.) возьмусь за кисть, чтобы выполнить Ваши намерения». На другой день Гун принес свою книгу. Я внес поправки и дополнения в места, которые пострадали [при хранении] и где были пропуски; проверил и обосновал свое толкование тех фраз, которые содержали ошибки. Таким образом, я составил книгу, вобравшую весь опыт, накопленный Юем и Гуном. Через несколько десятков дней этот текст был закончен. Я не старался отшлифовать стиль книги, стремясь, чтобы простота [изложения] облегчила понимание [сути]. И я не буду принимать в расчет насмешки (*авторитетов*. — С. С.) просвещенных. Ах, разве можно презирать малое Дао (*сяо Дао*)²⁷ театра, когда оно столь тонко — *цзин* [1] сокровенно — *ао*²⁸. Итак, книга окончена, и написаны несколько предисловий.

Цю-цюань цзюйши написал в день летнего солнцестояния 9-го года правления Дао-гуана, т. е. в *цзичоу*²⁹ (*по циклическо-му календарю; 1829 г. — по новому летосчислению. — С. С.*).

Комментарии к предисловиям

1. Правление императора Гао-цзуна (по девизу царствования Цянь-луна; 1736–1796).

2. Правление императора Жэнь-цзуна (по девизу царствования Цзя-цина; 1796–1821).

3. *Цзюйши* — мелкий чиновник, удалившийся на покой.
4. Правление императора Дао-гуана (1821–1851).
5. «*Баошань цзи*» («Собрание драгоценной горы») — Чжоу Ибай в своем комментарии к трактату «Зеркало Просветленного духа» понимает это выражение как образ театра и актерского мастерства, драгоценными секретами которых владеет автор сочинения.
6. «*Юэцзи*» («Записки о музыке») — раздел «Лицзи» («Книги установлений») — одного из основных произведений конфуцианского канона, создание которого относится к IV–I вв. до н. э. Раздел «Юэцзи» сохранился лишь фрагментарно.
7. *Юэбу* — Департамент музыки, учрежденный в период Поздней Чжоу. Просуществовав несколько столетий, был упразднен, а затем восстановлен лишь в период Цин (1644–1911). Его возглавляли крупные сановники маньчжурского двора, ведавшие различными вопросами ритуала,
8. *Юэши* — чиновник, должность которого учреждена в период Чжоу (1122–247 гг. до н. э.). *Юэши* был заместителем *дасыюэ*, отвечавшего за обучение детей музыке и танцам.
9. «*Звук металла и позвякивание яшмы*» — выражение взято у Мэн-цзы: «Собрать великое целое — *дачэн* значит (соединить). — С. С.) звук металла и позвякивание яшмы. Звук металла есть начало системы, позвякивание яшмы есть завершение ее». Китайский комментатор текста добавляет, что это понятие может быть отнесено к музыке, которая представляет собою великое целое, состоящее из отдельных звуков, собранных вместе
10. «*Сухое дерево*» — значит древнее и высокое дерево — признак его прекрасных качеств.
11. «*Нанизанный жемчуг*» — встречается в «Юэцзи» как образ изящно льющихся звуков песни.
12. *Цзюйжэнь* — ученая степень, которая обычно давалась в провинции, предоставляла возможность получить государственную должность и сдавать экзамены в столице.
13. *Цзиньши* — высшая ученая степень, получаемая на экзаменах в столице.
14. *Гуй* — см. «Канон сценического образа» — раздел «Четыре эмоциональных состояния».
15. *Дунпо* второе имя (по названию местности) знаменитого сунского поэта Су Ши (1036–1101), который оставил значительный след во всех жанрах литературы своего времени, в том числе как мастер эссеистической прозы.
16. *Чжао цзыан* (другое имя — Чжао Мэнфу) — известный художник, ученый, комментатор, литератор, музыковед эпохи Юань. Хань-линская академия признала его заслуги, удостоив ученой степени. Среди его сочинений «Юэ юань» («Истоки музыки») и др.
17. Имеются в виду знаменитые конфуцианские ученые, поэты.

18. «Ветер и луна» (*фэн-юэ*) — образ прекрасного ночного пейзажа, освещенного луной, описывая который, автор выражает свои чувства. Кроме того, *фэн-юэ* часто служит метафорой любовных чувств юноши и девушки: одно из трех названий романа «Сон в красном тереме» — «Фэн-юэ бао цзянь» («Драгоценное зеркало любви»),

19. Эра правления Юн-си — 984–987 гг.

20. Период династии Суй — 589–619 гг.

21. Период династии Тан — 618–907 гг.

22. Период династии Сун — 960–1279 гг.

23. Период династии Юань — 1280–1367 гг.

24. Правление Сюань-цзуна (по девизу царствования Мин-хуан; 712–756).

25. Весь абзац представляет собою пересказ отрывка из текста Чжао Цзыана, приведенного в сочинении Чжу Цюаня⁶⁰. Автор предисловия к сочинению Хуан Фаньчо вносит несколько изменений в текст Чжао Цзыана, а скорее всего в текст Чжу Цюаня, за точность цитаты первоисточника у которого трудно поручиться. Слово *цзацзюй* — «становление китайской драматургии» — в тексте юаньского автора заменено словом *сивэнь*, означающим новый этап развития драматических жанров. В тексте оригинала есть фраза: «Отпрыски» из достойных семей чувствуют, что [игра в театре] ложится на них позором, поэтому играют редко, а теперь [совсем] мало». Эта фраза опущена в тексте цинского автора; ее отсутствие отражает, очевидно, тот факт, что игра любителей стала явлением весьма распространенным и что отношение к ней общественного мнения уже изменилось. Существенно, на наш взгляд, добавление в текст предисловия фразы «все это в равной степени отвечает принципу и чувствам людей», отсутствующей в оригинале: автор предисловия акцентирует внимание на категории *цин* («чувство») — одной из основных в теории сценического образа Хуан Фаньчо.

26. Букв. [почувствовал] «аромат книги».

27. *Сяо Дао* (Малое *Дао*) — встречается в «Луньюе» и «Чжоули». Согласно комментарию к «Чжоули», его следует понимать как произведение, дело, творчество, в котором присутствует талант, мастерство, искусство мастера.

28. Очевидна аналогия с категорией *мяо* («сокровенной сущностью») *Дао* — одной из основных в философии Лао-цзы.

29. В тексте вместо циклического знака *цзичоу* ошибочно стоит знак *ичоу*.

Хуан Фаньчо
и другие авторы
«Истоки грушевого сада»
(Перевод С. А. Серовой)

О театральных традициях

В древности в начале представления [актеры] выходили, следуя путем души, вернувшись в свою истинную обитель, — при этом требовалось пропеть *цы*¹ «Красный пион»². Почему? Поскольку в *чуаньци*³ непременно содержатся [рассказы] о духах, буддах, святых [отшельниках], добродетельных и благородных ванах, сановниках, а также проповедь *дхармы*⁴, произнесение заклинаний и т. д., то прежде надо растолковать закливание и этим освободить от зла [тех, кто обращается за помощью]⁵; общие усилия приносят успех, сообща достигают цели — [это так же очевидно, как то, что] за ночью следует рассвет, и если голос одного замирает, то голоса многих взмывают ввысь. В древности говорили: «Наследнику престола “Тысячи лет”, весенний парк “Словно нарисован на шелку”, куст “Красного пиона” цветет “Пышным цветом во дворе”»⁶. Мелодии этих *цуюй*⁷ исполняют при вступлении. Последующие поколения [актеров], понимая отсутствие в них [мелодиях] какого-либо смысла взяли мелодику «Поникший лотос», сохранив прежнюю форму (стиль. — С. С.).

Дух-покровитель Лао-лан

Духом-покровителем Лао-ланом называли танского императора Мин-хуана. Всякий раз, когда в Грушевом саду играли спектакли — *янь си*, Мин-хуан появлялся на сцене как актер, скрывая свой истинный лик. Когда он выходил актером-любителем, его неудобно было называть государем, однако, заботясь об этикете, ему дали почтительное имя покровителя — Лао-лан. До сего дня сохранился танский головной убор, который называется шапкой Покровителя и имеет это значение. Младенцев, которых держали на руках в спектакле — *си*, называли *сишэнь* — Божеством радости. Их добродетель помогала актерскому мастерству — *цзи* [1], но они не считаются духами-покровителями. В настоящее

время покровителем [актеров] называют 'Звездного государя созвездия И, но подробности его происхождения неизвестны.

Се Амань⁸ об истории театра

Театр (игра, спектакль. — С. С.) рождает клевец⁹ в пустоте. Ханьский Чэнь Пин¹⁰, чтобы защитить город, вырезал деревянные [фигуры] людей. [Это вынудило противника] отступить в горы Байдэн¹¹. В дальнейшем стали подражать выдумке Чэнь Пина, — [деревянные фигурки] получили название марионеток.

Танский император Мин-хуан отобрал детей из достойных семей, с которыми в Грушевом саду стали разыгрывать *янь си* — тексты пьес. [В них существовало] разделение на роли: *шэн, дань, цзин, мо, чоу, вай, сяодань, сяошэн*. Эти восемь названий были основными, позже к ним прибавились *фуцзин, цзо дань, тедань, лаодань* — всего 12 амплуа — *цзяо*, остальные — [роли] слуг [на сцене] и приближенных¹². [В пьесах говорилось о] таких прекрасных сторонах жизни как проповедь дхармы [Буддой], который являл самого себя [во многих ликах]¹³, прославление преданности, сыновней почтительности, душевной чистоты, [чувства] долга¹⁴; рассказывалось о талантах, красавицах, о разлуках и встречах, горе и радости, [в пьесах] прославлялась добродетель, порицалось зло. Ко времени Сун и Юань [театр] достиг расцвета. У Дун Цзеюаня¹⁶ сказано: «Изображая деяния древних, [актеры] появляются и уходят, следуя путем души, вернувшейся в свою истинную обитель». [Необходимо] переносить в спектакль — *си* звуки со всех четырех сторон света, но нельзя ошибиться в том, что пришло из местных говоров. Тот, кто обучен, [сможет правильно] выбрать и использовать [эти элементы в своем искусстве]¹⁷.

Ван Далян¹⁸ подробно говорит об амплуа — *цзяосэ*.

Амплуа — это то, что говорит о свойствах (качествах. — С. С.) данной роли. *Шэн* — главная [роль], во всех пьесах начинают с главного, каждая история начинается и кончается главным, поэтому и [амплуа] называется *шэн*. *Дань* означает предрасветное время. [Когда] мужчина изображает женщину, [то при хорошем исполнении роли] нельзя различить, настоящий он мужчина или мнимый, настолько он кажется женщиной, [хотя] это и не настоящая женщина. Поскольку [актер] начинает одеваться и гримироваться — *баньчжуан*, когда только рассветает, [амплуа] называют *дань*. [Амплуа] *чоу* означает то же, что и «чоу» [«некрасивый», «урод»; «дурной», «подлый»]. Таким обра-

зом, это [амплуа] имеет отношение к людям злым, отталкивающим. [Актёр, исполняющий эти роли] жестикулирует и балагурит, используя множество приемов шутовства, поэтому [амплуа] называют *чоу* [«комик», «шут»]. *Цзин* означает «цзин» [«спокойный», «неподвижный»], [актёр] (в своей игре соблюдает меру. — С. С.): в суете (шумных сценах. — С. С.) обретает спокойствие (неподвижность. — С. С.), в спокойных (сценах. — С. С.) [он] передает шумную суету, поэтому [амплуа] называют *цзин*. [Исполнители ролей] *вай* играют почтенных посторонних [для семьи главного персонажа] лиц, поэтому [амплуа] называется *вай* [«чужой», «посторонний»]. К ролям *лаодань* относятся роли матери, свекрови, кормилицы; следовательно, [актерам] приходится наряжаться перед рассветом, и если для [исполнения этих ролей] актёры должны различаться по возрасту, то и мужчина и женщина могут играть их в равной мере, поэтому [амплуа] называют *лаодань* [«пожилая дань»]. [Исполняющий роли] *мо* — тот, кто ведет [действие] от начала до конца, он раньше всех появляется на сцене, рассказывает обо всех актёрах, передает сюжет, [который предстоит им играть], поэтому [амплуа] и называют *мо* [«завершение», «конец»]. [Исполнитель ролей] *сяошэн* играет сына или племянника главного действующего лица, или испытанного доброго друга, или юного героя, или шалопая-повесы. Поэтому [амплуа] называют *сяошэн* [«молодой шэн»]. [Исполнитель ролей] *сяодань* играет служанок-наложниц, певиц или женщин, лишенных добродетели, поэтому [амплуа] называют *сяодань* [«молодая дань»]. *Тедань* — это вспомогательная (второстепенная. — С. С.) *дань*. Во всех мужских и женских ролях [актёр] должен поставить себя в положение того человека, которого он изображает (*чжуан*). Радость — *си* [1], гнев, скорбь, радость — *лэ*¹⁹, расставания, встречи, страдание, веселье — все эти [эмоции] должны исходить из глубины личного [чувства]. Лишь тогда можно тронуть зрителя, расшевелить его чувства. Только проповедуя дхарму (учение. — С. С.), являя [как Будда] самого себя [в различных обликах], можно обратить [людей] к добру и отвратить от зла. Вот это и будет не пустая забава — *си* [1], для которой, чтобы сделать развлекательный спектакль — *си* [1] и только, берут лишь фальшивый клевец.

О музыкальных ритмах и типах музыки.

Лэй Хайцин²⁰, рассказывая о древних музыкальных инструментах, говорил: «[Мелодии] на *сэ*²¹, *гуане*²², *сяне*²³, *сы*²⁴, *чжу*²⁵,

сюане²⁶, чи²⁷, гу²⁸ сопровождали церемонию по случаю жертвоприношения в храме Конфуция. Во времена ханьского императора У-ди²⁹ жил человек по прозвищу Дунфан Маньцин³⁰. Он мог распознать волшебную птицу, понимать птичий язык, был искусен в забавах — *си* [1] и шутках, и император оказал ему милость, назначив крупным чиновником. [Некий] сановник, живший в то же время, возненавидел Дунфана, заискивал перед государем. Государь предал Дунфана забвению, и тот удался прочь.

Вдруг однажды во дворец прилетела птица, у нее было пятицветное оперение, хвост длиною в три *чи*³¹, она отчетливо кричала перед залом дворца. Когда она кричала, она открывала и закрывала то один, то другой глаз, вытягивала шею, то ступала на одну ногу и вытягивала другую, покачивала хвостом. Она проделывала это долго, после чего скрылась. Император позвал сановников, чтобы расспросить о птице, но ни один не знал ничего об этом. И тогда император приказал вернуть Маньцина. Император описал волшебную птицу, на что Маньцин ответил: «Эта волшебная птица называется Лебедь с 12 перьями. Ее крик — песня, ее шаг — танец. Когда она поет и закрывает левый глаз, она издает звуки *ян*; закрывая правый глаз, она издает звуки *инь*. Качая хвостом, она отбивает ритм. Ее хвост разделен на 12 перьев в соответствии с числом месяцев в году. Когда согласно лунному календарю добавляется еще один месяц, в ее хвосте появляется тринадцатое перо. Ступая на одну ногу и вытягивая другую, [птица] танцует».

Император не очень поверил [его рассказу]. Прошло десять дней, и птица вновь прилетела. Она громко кричала, как и в прошлый раз. Император приказал Маньцину послушать ее крик. Тот сказал: «То, что она поет, есть *цы* об умиротворении (благоденствии. — С. С.)». Император приказал записать *цы* и очень радовался [этому]. В тот же день он приказал сановникам написать *гэ* [2]³² и *цы*, а Маньцину — написать *цуюй*. Затем Маньцин составил перечень типов мелодий согласно разделам: астрономия, география, люди, дворцовые покои — и соответственно написал *цы*.

Впоследствии Цзян Вэйчун³³, *сяньшэн* из Пилу³⁴ по прозвищу Почтительный, который в годы правления Цзя-цзина получил степень *цзиньши*, составил «Нотную запись мелодий 13 *цью*». Кроме него был известен Цын³⁵, *сяньшэн* из Сунлина³⁶, по фамилии Шэнь, по имени Цзин, который получил степень *цзиньши*

в годы правления Вань-ли³⁷. Он написал «Ритмические схемы арий на все лады (цзюгун³⁸)»³⁹, установил различие между [звуками] *инь* и *ян*, что было затем воспринято всеми. Это и положило начало *цзюй* и *цью*.

Что же касается [музыкальных инструментов] *шэн*⁴⁰, *гуань*, *ди*⁴¹, *сяо*⁴², то издревле к ним приделывали изображение головы птицы, скрытые отверстия выпускали звуки, подобно Лебедю с 12 перьями, который, закрывая глаза, издавал звуки *инь* и *ян*. К флейте *ди* прикрепляли два свисающих уса, которые изображали ноги птицы. В это же время были известны инструменты *цинь*⁴³ и *сэ*. С самого начала у них было по 36 струн, затем их стало 24, 26 и, наконец, девять и семь струн. В *юэцине*⁴⁴ — четыре струны. У *пинь*⁴⁵ — четыре струны; игра на верхней части [струн] [называется] *пи*, игра на нижней части [называется] *па*, два слова гармонично сочетаются, как слова «святой старец». Мелодии на струнных инструментах в просторечии называются *тан*. Все эти музыкальные инструменты устроены по 9 ступеням звукоряда — *чи*, *гун*, *у*, *фань*, *лю*, *хэ*, *сы*, *и*, *шан*, из которых звуки *и*, *фань* представляют собою полутона, *лю* и *хэ* — сочетание высоких и низких звуков⁴⁶.

Помимо перечисленных инструментов есть также *гу*, *бань*⁴⁷, *ло*⁴⁸. Середина барабана отмечена черным цветом, внешняя выпуклая сторона — красным, в нем есть гвоздики *инь* и *ян*, которые изображают твердые шарики в уголках глаз волшебной птицы. В древности их делали округлыми, размером в несколько *чи*; чем дальше, тем они больше менялись и уменьшались в размерах, поэтому сейчас гвоздики совсем исчезли. Кастаньеты в древности состояли из 12 дощечек, на поверхности которых вырезали узор перьев в виде хвоста птицы. Гонг звучит тогда, когда наступает тишина и прекращается шум. В древности было принято так: при выступлении воинов [звучал] барабан, при отступлении — гонг. Теперь бьют в гонг наобум, что можно считать грубым нарушением правил. Таким образом, каждый музыкальный инструмент копирует волшебного Лебедя с 12 перьями и воссоздает его форму.

Об истоках арии.

Ван Бо-лян⁴⁹ сказал: «Ария — ветвь музыки. Начиная с песен “Большая улица”, “Стучать по земле”, “Желтое болото”, “Белые облака”⁵⁰ и последовавших за ними песен “Человек из Юэ”, “Воды реки И”, “Большой ветер”⁵¹, “Тыква” мелодия стала со-

вершеннее. Название “Музыкальная палата” скопировано с [той, что существовала] в период Западной Хань. Ее песни, а также арии на различные мелодии *циншан*⁵² исполнялись под аккомпанемент барабана в сочетании с духовыми музыкальными инструментами.

Начиная с периода Тан в ариях используется укороченная строфа⁵³, например, в таких, как “Циннии дяо”, “Платье Юй-луня”⁵⁴, “Лянчжоу”, “Вода”⁵⁵. Были созданы и такие арии, как “Вспоминая прелестную Цинь”, “Бодхисаттва” — первые образцы их были написаны Тай-бо⁵⁶ и Гуй-нянем⁵⁷. В сунский период *цы* достигли расцвета. Особенно преуспели [в их создании] Чжоу чий⁵⁸ и Тунтянь⁵⁹. В период Юань стало появляться еще больше мелодий, особенно распространились северная музыка и северные арии. Все они исполнялись на струнных инструментах, к тому же в [песнях] было много монгольских слов. При Минах перешли на южные мелодии, которые были нежнее и привлекательнее. Для них [существовало правило]: один [человек] поет, трое — вторят, в [этих песнях] сочетали красоту [исполнения] — *мэй* и [прославление] добродетели; они были в высшей степени мелодичны. Вначале южные и северные мелодии существовали параллельно. За последние годы в Яньду⁶⁰ поющие подростки и танцовщицы отказались от грубого брэнчания и занялись всецело южной музыкой, а северные мелодии почти исчезли. Хэ Юаньлан⁶¹ сказал: “Сменится несколько поколений и северные мелодии должны совсем исчезнуть”⁶²).

Зеркало просветленного духа.

В *цы* говорится: «Когда наступает праздность, подумай тщательно обо всех деталях; [актеру] следует обратить внимание на несколько правил произнесения звука: три ломаных тона⁶³ делятся еще на восходящий и нисходящий, два ровных тона должны различать [звуки] *инь* и *ян*⁶⁴. [Актеру] следует различать позицию [губ при произнесении звука], мотив и слова, [которые ему предстоит пропеть и сказать], чувства и стиль [пьесы], чтобы слить воедино арию, идею [произведения] и слово. Необходимо, чтобы все перипетии сюжета стали привычными, точь-в-точь как для человека в древнее время. В момент радости — *лэ* лицо [актера] должно выражать радость, [чувство] горя передается глазами и бровями, выражающими печаль и боль, и [тогда] зрителей охватит чувство скорби и слезы польются, будто [они] стали свидетелями реальных событий. Каждый будет ки-

вать головой, выражая одобрение, люди захлопают в ладони. Я [как актер] в прошлом освоил многие хорошие приемы, но только теперь начал понимать, что такое отсутствие пороков [в актерском мастерстве].

Искоренение недугов, которые я имею в виду, — это не избавление человека от болезни, а устранение пороков в искусстве актеров Грушевого сада. Болезнь у людей лечат лекарством, а разве нельзя найти способ вылечить пороки в [искусстве] актера? В чем же состоит этот способ? Его надо искать в книгах. Как печально, когда актеры не знают изъянов в своем искусстве, *не хотят опустошить сердце*, потому что именно это и служит причиной возникновения пороков, которые трудно исправить. Если корни болезни спрятаны глубоко, думаю, вылечить ее не просто, несмотря на неоднократные попытки. Мои собратья по Грушевому саду должны отнестись к этому с полным вниманием. Не следует торопиться к успеху, надо стремиться к тому, чтобы в мастерстве не было пороков, и оно надолго оставалось бы отточенным — *цзин* [1]. Это поможет стать превосходным исполнителем своих ролей. Человеку необязательно быть сильным физически ему следует вести здоровый образ жизни, тогда он долго не будет знать болезней и, естественно, будет крепким и здоровым. Таков и путь актерского мастерства.

Десять пороков актерского искусства:

Согнутость ноги (нога согнута в колене. — С. С.). Быстрота и нечеткость речи. Неверное прочтение иероглифа. Неправильное произнесение звука. Легковесность произнесения слова. Напряженность шеи. Подергивание плечами. Напряженность талии. Большой шаг. Застывшее выражение лица.

Согнутость ноги

Независимо от того, поднята нога или отведена в сторону, стоит или сидит актер, она всегда должна быть выпрямлена, сгибать ее нельзя. Во время передвижения [по сцене] ногу следует выпрямить, корпус не должен колебаться, что и будет соответствовать [правильному] сценическому шагу. Ни в коем случае нельзя уподоблять [сценический шаг] свободной ходьбе обычного человека, у которого [положения] согнутой и выпрямленной [ноги] не определены.

Быстрота и нечеткость речи

Речь должна быть отчетливой в каждом слове, нельзя [говорить] невнятно, при этом следует различать [звуки] *инь*, *ян*,

второстепенное и важное, [соблюдать] быстрый и медленный [темп речи]. Согласно темпу — быстрому или медленному, которого требует текст, уяснив события времени действия, следует говорить быстро, если надо говорить быстро, и говорить медленно, если требуется замедлить темп, — лишь тогда получится, как надо. Если своевольно увеличить темп речи, если произносить текст с излишней силой, то возникнет несоответствие с текстом пьесы. Длительная привычка [произносить неправильно] приведет к пороку невнятного произнесения текста.

Неверное прочтение иероглифа

Всякий раз при чтении текста пьесы необходимо подумать над каждым словом. Если встретятся незнакомые иероглифы, следует либо спросить у других, либо проверить по словарю. Необходимо вполне уяснить звучание и значение иероглифа, а после этого произносить его вслух. Одним словом, надо опустошить свое сердце и проявить любознательность, тогда этого порока можно избежать.

Неправильное произнесение звука

При искажении звука [иероглиф] произносится как будто верно, а на самом деле ошибочно. Например, слова «и-чжао» («пожаловать указ») произносятся как «и-дао» («один путь», «путь Единого»), слово «удао» («танец») — как «у дао» («нет пути»), и получается, что неправильное влечет за собой ошибочное: не только искажено произношение, но и слушателю трудно уяснить смысл сказанного.

Легковесность произнесения слова

Исполняя арию и произнося текст, необходимо добиваться силы в произнесении слова. Каждый иероглиф должен быть тяжестью в тысячу цзиней, лишь тогда он сможет достичь уха слушателя, в противном случае в большом помещении и при скоплении множества людей ничего нельзя будет отчетливо расслышать.

Напряженность шеи

При пении и чтении нараспев всегда следует слегка покачивать головой. Это поможет выразить божественную суть (*шэнь ли*). Если долго оставаться без движения, то актер превратится в куклу.

Подергивание плечами

При пожимании плечами шея кажется короткой. Со стороны зрительного зала это выглядит некрасивым (*бу мэй гуань*).

Напряженность талии

Если талия напряжена, то весь корпус будет лишен подвижности (гибкости. — С. С.). В бытовых [сценах], например, когда актер садится и слезает с лошади, в военных [сценах], когда актер в танце фехтует ножами, копьями, требуется гибкость талии, лишь тогда обнаружится незаурядность — *чусэ* [исполнителя].

Большой шаг

Сценический шаг должен быть большим или маленьким по мере надобности. Слишком большой шаг — это грубо, а делая маленький шаг, актер не успевает уложиться в заданный ритм. Когда актер движется слишком поспешно, то он принимает позу, при которой все туловище раскачивается, головной убор и пояс приходят в беспорядок. Все это выглядит неприглядно (*бу я гуань*).

Застывшее выражение лица

Каждый раз, когда актер играет спектакль, лицо его должно выражать состояние-*чжуан* радости-*си* [1], гнева, скорби, радости-*лэ*. Как только лицо примет застывшее выражение, трудно будет проявить те или иные чувства [персонажа]. Без этого нельзя тронуть сердце человека. И зритель не только не заплачет и не засмеется, но, напротив, почувствует отвращение.

Все десять пороков обычно проистекают от лени, и лечить их надо как можно раньше. По этому поводу приведу следующие строки стихов: Болезни актерского искусства сплошь охватили тело, и все из-за давней лени. Но стоит опустошить свое сердце и начать принимать лекарства, как болезни тотчас исчезнут.

Шесть правил вокально-музыкального и речевого искусства

Произнесение звуков. Ритмико-смысловая разбивка текста. Смысл текста. Примеры из произведений классической литературы. Пять тонов. Иероглифы «цзянь»⁶⁵ и «туань»⁶⁶.

Произнесение звуков

Произнося иероглиф, прежде всего уясни, к какому [фонетическому] разряду он относится: губному, зубному, горловому, язычному, носовому, полугубному, полугорловому, полуязычному, полужубному или полуносовому. Каждому [звуку] свойственна своя определенная артикуляция — он не может быть произнесен по-другому. Приведу ниже примеры. Если проверить [звук] по этим разрядам, то ошибки не произойдет.

Губные — фэй, фу, фэн, вэй

Зубные — чжи, чи, ши, шэ

Горловые — хао, ао, као, оу

Язычные — ли, лоу, лян, ле

Носовые (не чисто носовые, все они связаны с другими звуками и служат как вспомогательные), например:

— си, и, лин, цзинь.

Если соотносить звуки с приведенными разрядами, то при произнесении звука иероглиф будет звучать естественно чисто, звук будет округлым — *юань*. Не получится так, что следует петь «тянь», а слышится «янь», надо петь «ди», а слышится «си», надо петь «юань», а слышится «янь», надо петь «хуан», а слышится «пан».

Ритмико-смысловая разбивка текста

Цзюй — это целая фраза. *Доу* — это половина фразы⁶⁷. Если, исполняя арию, не различать *цзюй* и *доу*, мелодия все-таки подскажет (установит. — С. С.) их границы. В разговорной же речи, лишь четко различая *цзюй* и *доу*, можно передать истинный смысл [сказанного]. Например, в предложении «Разве не знают высказываний мудреца?» часть «разве не знают» есть *доу*, а вместе с «высказываний мудреца» она составляет целую фразу. Когда произносишь *доу*, следует сделать небольшую паузу, но не слишком ее затягивать. Небольшая затяжка целой фразы допустима (не имеет значения. — С. С.).

Смысл текста

[Исполняя] арию или разговорную часть [роли], прежде всего следует знать их смысл. Бывает, что иероглиф один и тот же, а смысл разный, или иероглиф тот же, а чтение другое. Например, когда иероглиф тот же, а смысл разный: «жунъи» — «легкий», «свободный», «цунжун» — «свободно», «блаженствовать», «наслаждаться», «жунмао» — «наружность», «внешний вид», «лицо»; когда иероглиф тот же, а чтение разное: *хуа шань* — читается *хуа*, *хуа ся* — читается *хуа*, *хуа э* — читается *хуа*.

Разбирая иероглифы по этим категориям, изучая их пустым сердцем, можно избежать искажения [смысла] иероглифа при произнесении звука.

Примеры из произведений классической литературы

В *цы*, ариях и разговорных [частях роли] часто приводят цитаты из классических произведений древних авторов. [Актёру] необходимо выяснить, откуда они взяты, и лишь вникнув в них сердцем (разумом. — С. С.), он сможет выразить божественную суть — *шэнь*.

Пять тонов⁶⁸

Пять тонов следующие: *инь пин*, *ян пин*, *шан*, *цюй*, *жу*. Если актер, исполняя арию, не знает правил начала и конца произнесения тона, то он исказит звучание иероглифа.

Таблица пяти тонов:

Инь пин: *фэн* («ветер»), *янь* («дым»), *шэн* («звук»), *шу* («книга»).

Ян пин: *фэн* («шить»), *янь* («речь»), *шэн* («веревка»), *ту* («выкупить»).

Шан: *фэн* («высмеивать»), *янь* («глаз»), *шэн* («провинция»), *ту* («принадлежать», «относиться к»).

Цюй: *фэн* («принимать», «получать»), *янь* («банкет»), *шэн* («цветущий», «роскошный»), *шу* («дерево»).

Жу: *фу* («отец») и («легкий»), *ши* («есть, быть»), *шо* («новолуние»).

Тон *инь пин* идет от высокого к низкому. Произнесение [слов под этим тоном] начинается высоким, кончается низким [звуком]. *Ян пин* идет от низкого к высокому. Произнесение слов начинается от низкого [звука], кончается высоким. *Шан* означает, что его произнесение слога идет по восходящей. *Цюй* — его произнесение идет по ниспадающей. *Жу* — его произнесение коротко и быстро.

Все тоны, которые записаны как короткий звук, могут как бы слетать с языка. Все тоны, записанные как долгий звук, должны разделить каждый иероглиф на несколько звуков. Например, иероглиф «жэнь» — «человек». Поскольку звучание его долгое, — можно составить из иероглифов «жэнь», «э», «энь», медленно (слитно. — С. С.) их выговаривая. Лишь иероглифы тона *инь пин* не следует разделять (растягивать. — С. С.) при произнесении. Когда наступит просветление души (*шэнь эр мин чжи*), сможешь достичь *саньмэй*⁶⁹.

Цзянь и туань

В наше время немногие знают различие между иероглифами «*цзянь*» и «*туань*», зачастую превращая иероглифы «*туань*» в иероглифы «*цзянь*», а это серьезный порок как в пении, так и в разговорных [частях роли]. Иероглифы «*цзянь*»: относятся к полужубным, например, «*цзю*» («вино»), «*цзянь*» («стрела»), «*сянь*» («нить»). Они потому и называются *цзянь*, что относятся к полужубным звукам. Иероглифы «*цзю*» («долго, длительно»), «*цзянь*» («меч»), «*сянь*» («настоящее время») к этой категории не относятся, их нельзя по своему усмотрению произносить как иероглифы «*цзянь*». В настоящее время чаще всего не разбираются во всем этом.

Восемь перемен сценического облика

Различать восемь обликов (*ба син*). Различать четыре эмоциональных состояния (*сы чжуан*). Взгляд предшествует. Слегка покачивать головой. Шаг должен быть уверенным. Рука должна принимать [определенное] положение — *ши*. [Смотреть] на свое отражение — *ин* в зеркале. Ни одного пустого дня.

Различать восемь обликов — ба син

В манере поведения [персонажа] существует восемь обликов, которые [актеру] следует четко разграничивать.

Знатный: вид внушительный, взор прямой, голос глубокий (низкий. — *С. С.*), походка важная.

Богатый: вид довольный, глаза улыбающиеся; выражая радость, щелкает пальцами, голос мягкий.

Бедный: вид удрученный, взгляд неподвижный, сутулится, под носом мокро.

Низкий: вид изящный⁷⁰, смотрит искоса, плечи приподняты, походка быстрая.

Глупый: вид тупой, глаза вытаращены, рот разинут, головой мотает.

Безумный: вид гневный, взгляд остановившийся, кричит и смеется, двигается беспорядочно.

Больной: вид изнуренный, глаза слезящиеся, дышит тяжело, тело трясущееся.

Пьяный: вид усталый, глаза мутные, тело обмякшее, ноги неподатливые.

Различать четыре эмоциональные состояния (сы чжуан)

Радость — *си* [1]: головой покачивает, широко открытые глаза, лицо улыбающееся, голос довольный.

Гнев: взгляд гневный, нос сморщенный, грудь расправлена, голос негодующий.

Печаль: в глазах слезы, ногой притопывает, лицо застывшее, голос скорбный.

Испуг: рот разинут, красный цвет лица, от страха вздрагивает, голоса лишился.

Если явления внешнего мира трогают сердце подростка, то лицо его выражает [соответствующее] эмоциональное состояние, а рот издает [соответствующие] звуки. Радость (*си* [1]), гнев, печаль, испуг выражают мимикой; ликование, ненависть, горе, потрясение выражают в звуке.

Взгляд предшествует

Выражению каждого эмоционального состояния должен предшествовать взгляд. Поэтому люди говорили: «Если во взгляде присутствует таинственно чудесная сила (*лин*), значит, внешнее выражение эмоционального состояния родилось в сердце».

Слегка покачивать головой

Если слегка покачивать головой, то [в игре актера] появится живость. Однако надо лишь слегка покачивать, нельзя слишком раскачивать или беспорядочно мотать головой.

Шаг должен быть уверенным

Сценический шаг не может быть слишком широким, об этом знают все, но он не может быть и слишком мелким. Одним словом, он должен попасть в самую середину и быть таким, как требуется. И даже, если нужно, чтобы он был очень быстрым, поспешным, шаг должен оставаться четким.

Рука должна принимать определенное положение

Всякий раз выражение различных эмоциональных состояний следует подкреплять жестом (положением руки. — С. С.).

[Смотреть] на свое отражение в зеркале

Ученик должен упражняться, глядя в большое зеркало, он должен сам созерцать свои удачи и промахи, и тогда [его мастерство], естественно, будет день ото дня совершенствоваться.

Ни одного пустого дня

Это значит, что занятия должны быть ежедневными, их прерывать нельзя. Прервешь на один день, потом за три дня не наверстаешь упущенного. Ученики должны помнить это твердо.

Восемь сокровищ «Хранилища драгоценной горы» («Баошань цзи»)

Звуки (интонация голоса. — С. С.). Ария. Сценическая речь — *бай*. Позы. Наблюдать свое изображение в зеркале. Трудно — легко. «Баошань цзи». Необходимость упорства [при овладении мастерством].

Звуки (интонация голоса. — С. С.)

Интонация ликования; дыхание размеренное, речь свободная, в сердце — улыбка.

Интонация гнева: дыхание неровное (учащенное. — С. С.), речь быстрая, в сердце — тревога.

Интонация горя: дыхание прерывистое, мертвая интонация речи, в сердце — скорбь.

Интонация потрясенного человека: хватает ртом воздух, речь вялая, в сердце — досада.

Хотя звуки и произносятся голосом, но если сердце не содержит в себе идеи — *и*, то их ни за что не произнести правильно.

Ария

Ария не должна быть прямолинейной. Мотив следует вести согласно [изображаемым] событиям — *цин*. В мелодии должны быть слиты воедино *инь* и *ян*, мягкое и взволнованное (тревожное. — С. С.) звучание, ритм *баньянь*⁷¹, быстрое и медленное. Актер должен понять, каковы эмоции и внутренняя суть образа (*цин-ли*), его внешнее выражение [позы. — С. С.] (*шэньдуань*) и, исполняя арию, слить их воедино. Тогда все получится как надо.

Сценическая речь

Недостаток сценической речи заключается в пересчете иероглифов. Пересчет иероглифов — это монотонное произнесение нараспев каждого иероглифа. Древние говорили: «Речь с изъязном, если есть пересчет иероглифов, речь прекрасна, когда в ней слиты воедино четыре звука: радость, ненависть, горе, потрясение. Произносятся слова “длинный, короткий, высокий (низкий, государственный, частный), поспешно, медленно”, можно выговаривать их как в обыденной речи, но вместе с тем согласно происходящим событиям. [Тогда они] вызовут интерес у слушателей, исторгнут у них слезы и радость».

Позы

Древние говорили: «Ценность позы в ее неизменности и истинности (*жу чжэнь*), она должна быть запечатлена пустым сердцем. Ищи перед зеркалом свои недостатки и день за днем обновляйся».

Наблюдать свое изображение в зеркале

Ученик наедине с собой, изображая древних, наблюдает себя в зеркале. Если [персонаж] по своим качествам и поступкам предан и прям, то актер должен таким его изобразить: если он коварен, то и актер обязан показать, что тот — негодяй. Если у [актера] возникли идея и чувство, то лицо его будет божественно одухотворенным (*шэньци*), а в глазах появится таинственно-чудесное — *лин*. Радость — *си* [1] заставит людей радоваться, гнев разбудит в людях тревогу, печаль — вызовет скорбь, испуг — заставит испытать чувство страха — все это следует передать так, как было у древних, тогда театр (игру. — С. С.) можно назвать истинным (*чжэнь си*). Учиться видеть и слышать воистину тре-

бует времени и уединения. Если у актера, который вышел на сцену, будут мысли разбросаны, а в сердце сумбур, то он растеряется, его вдохновение — *шэнь* рассеется, и, хотя он будет петь в полную силу, зрители [все равно] почувствуют отвращение.

Трудно — легко

Некоторые говорят: «Трудно». А я скажу: «Не трудно». Когда учатся, сначала должно быть трудно, а потом легко. Нет иных трудностей, кроме пересечения моря и перешагивания через горы. Если учиться целеустремленно, неустанно и если перед выходом на сцену тщательно обдумать [свое сценическое поведение], а после ухода со сцены тщательно проанализировать [его], то разве [мастерство] не будет день ото дня становиться все более отточенным — *цзин* [1]? Если не работать в уединении, а лишь помышлять о громкой славе, то [мастерства] не достичь.

«Баошань цзи»

В «Баошань цзи» сказано: «Если арию повторять множество раз, то мотив сам пойдет. Если упражняться в произнесении четырех звуков (интонаций. — С. С.), то [можно постичь] истинную и неизменную природу (*жу чжэнь*) каждого звука. Смотреть в зеркало по многу раз [следуя] за тем, как отражаются на лице эмоциональные состояния. Позы и жесты тренировать и выверять по своей тени при трех источниках света: солнце, луне и лампе»⁷². Повторять множество раз исполнение арии, и ее основа (мелодия. — С. С.) сама пойдет.

Необходимость упорства

В «Баошань цзи» говорится: «[Амплуа] *шэн*, *дань*, *цзин*, *чоу*, *мо* хотя и различаются по принципам [игры], но составляют единое целое. [Чтобы овладеть мастерством игры каждого из амплуа], надо в юношеские годы прилагать все силы, даже отказавшись от сна и забыв о еде. Если отдавать все свое сердце день за днем неустанно, то актерское мастерство будет совершенствоваться — *цзя шань*. Если однажды утром постигнешь сокровенное Дао (*мяо* Дао)⁷³, то вечером можно умирать со спокойным сердцем».

13 Ладотональностей дяо и 6 ладотональностей гун⁷⁴ в «Сокровищах драгоценной горы»

Шесть ладотональностей гун

Сяньлюй гун — чистые, свежие, уводящие вдаль

Наньлюй гун — печальные и горестные звуки

Чжунлюй гун — то вверх, то вниз с быстротой молнии
Хуанчжун гун — символизируют богатство и знатность, глубину чувства

Чжэн гун — грустные и мужественные звуки

Дао гун — легкие, изящно переливаются

13 ладо-тональностей дяо

Даши дяо — свободные (непринужденные. — С. С.), таящие скрытый намек

Сяоши дяо — нежные и привлекательные

Гаопин дяо — как долгий (далекий. — С. С.) всплеск волн

Сечжи дяо — внезапно [звуки] сливаются и замирают

Баньшэ дяо — грустные с перепадами от чередования высоких и низких тонов

Шанцзяо дяо — горестные и извивающиеся

Цзяо дяо — стонущие, как звуки восточной трубы

Гун дяо — классически изысканные и серьезные

Вэй дяо — легкие и блестящие

Шан дяо — скорбные, выражающие тоску

Юй дяо — несмолкающие, спокойные и тихие

Шуй дяо — прозрачные и нежные

Шуан дяо — победные и взволнованные

Хань Сюйцзы⁷⁵ о 12 категориях «Цзацзюй»⁷⁶

Первая — о святых небожителях и приобщении к *Дао*

Вторая — о лесах и горах, источниках и ущельях

Третья — об официальном платье и о дощечке для записи распоряжений

Четвертая — о преданных чиновниках и пожертвовавших собой мужах

Пятая — о сыновней почтительности, верности долгу, бескорыстии и целомудрии

Шестая — о порицании коварства и клеветы

Седьмая — о сановниках в изгнании и о сиротах

Восьмая — о битвах на мечах и палицах

Девятая — о ветре, цветах, снеге и луне

Десятая — о горести расставания и радости встреч

Одиннадцатая — о цветочной дымке, пудре и сурьме

Двенадцатая — о странном и удивительном

Как называется книга? Ее название — «Зеркало Просветленного духа». Надо вникнуть в ее суть, а не делать из нее

праздное чтение. Оставляю книгу последующим поколениям, с тем чтобы они на досуге тщательно ее изучили. Нет трудных дел в этом мире, надо лишь исполниться решимости.

9-й год правления цинского императора Дао-гуана написано Цю-цюанем цзюйши летом 9-го года правления Дао-гуана, т.е. года *цзичоу* [по циклическому календарю] (1829 г. по современному летосчислению. — С. С.). Изложено со слов учеников Юй Вэйчэня и Гун Жуйфэна.

Цю-цюань цзюйши по фамилии Е, по имени Юаньцин, по прозвищу Ин-цзы, родом из Баодинфу⁷⁷.

Послесловие к «Истокам грушевого сада», заново исправленное

Я жил в Пекине в течение последних десяти лет. Все свое свободное время я внимательно наблюдал за тем, что меня окружало. Наша столица прекрасна во всех отношениях, и театры здесь лучше, чем в других городах. За это я и полюбил столицу. Летом года бинчэнь⁷⁸ я навестил друга И-аня в его кабинете для занятий, где как раз застал старого актера Грушевого сада Чжэнь Хуэйфана. При нем была рукопись «Истоки Грушевого сада», на которую он искал покупателя. Эта книга была написана актерами Грушевого сада старшего поколения, с тем чтобы их ученики отнесли [к их труду] как к бесценному дару и его секреты не передавали бы посторонним. В период правления цинских императоров Сянь-фэна и Тун-чжи Лу Шэнкуй (сценическое имя Лу Тайцзы) — известный актер труппы «Сань цин бань» («Три празднества»⁷⁹) хранил этот экземпляр у себя. Чжэнь был с ним в одной труппе, поэтому и достал экземпляр рукописи. Вплоть до настоящего времени это был единственный экземпляр. Прежде я слышал об этой книге, но до сих пор не видел ее. Я попросил своих друзей купить ее для меня. В свободное время просматривая рукопись, я обнаружил много пропусков, что меня глубоко опечалило. В начале осени этого года я случайно заехал в город Дунсяоши и нашел среди брошенных книг четыре страницы из рукописи «Истоки Грушевого сада», купил их и вернулся обратно. Я сверил со старым экземпляром, это оказались страницы, которых в нем не доставало, чему я чрезвычайно обрадовался. Затем я обратился за помощью к И-аню для исправления ошибок и неточностей. Менее чем за полмесяца

книга была готова. Я попросил также моих друзей хорошо оформить ее, чтобы книга могла служить руководством для будущих поколений актеров Грушевого сада и предметом бесед для любителей пения в часы досуга. Изложив историю самой рукописи, предлагаю ее в качестве предисловия к книге.

Первая декада октября 1917 г.

Мэн-тао цзюйши из провинции Хубэй

Примечание: В оригинале имя автора отсутствует. В основу настоящего повторного издания «Истоков Грушевого сада» положен вариант неизвестного автора, отпечатанный по копии Мэн-тао цзюйши.

Этот вариант — наиболее полный, в нем содержится наименьшее число ошибок. Однако и в этом варианте в нескольких местах есть пропуски и неверные иероглифы. Все неточности исправлены, и перечень их прилагается⁸⁰.

Комментарии

1. *Цы* — одна из форм китайской классической поэзии, возникшая в VIII в. на основе народной городской песни. Форма *цы* зависит от музыки. Утраченные со временем мелодии впоследствии продолжали диктовать форму *цы*. *Цы* не имеют собственных наименований и известны под названием тех мелодий, на которые были написаны.

2. «Красный пион» — *цы*, исполнявшаяся на северные и южные мелодии. В период Цин (XVII–XX вв.) была написана пьеса *чуаньци* под тем же названием.

3. *Чуаньци* — термин, имевший разное значение в разные периоды истории литературы. В XIV–XVII вв. это был возникший на юге Китая драматургический жанр, который затем получил повсеместное распространение. Для пьес *чуаньци* характерны большие размеры (до 50 актов и более), поют несколько персонажей, а не только главный герой, как это было в *цзацзюй*. На протяжении акта мелодии и рифма арий подчас менялись, пение перемежалось речитативом, стихотворная речь — прозой. Характерно медленное развитие сюжета.

4. *Дхарма* — понятие многозначное. В литературе по буддизму переводится как «правило, обычай, добродетель, учение (в частности, буддийское), религия, элемент, качество, вещь, явление; единство материи и духа», толкуется как «закон».

5. *Чи чжоу* — толкование заговоров, заклинаний от различных бедствий монахами (*дхарани*) в тайных буддийских сектах.

6. «*Пышное цветение во дворе*» — одна из арий, известных, очевидно, с эпохи Тан. В X–XIII вв. на мелодию этой арии писали стихи известные поэты, о чем упоминает сунский автор Ван Чжо⁶¹.

7. *Цюй* — неравносложные поэтические тексты для голоса с музыкальным сопровождением, писались на известные мелодии в соответствии с их ритмической схемой; родственны поэтической форме *цы*. Язык *цюй* близок к разговорному. Строки, связанные единством рифмы, составляли циклы *цюй*, состоявшие из нескольких стихотворений на разные мелодии, которые исполнялись в одной ладо-тональности, и были объединены также единством темы и настроения. *Цюй* означает также «драма»⁶².

8. *Се Амань* — известная певица и танцовщица эпохи Тан; была взята во дворец императора, где пользовалась благосклонным вниманием его любимой наложницы Ян Гуйфэй.

9. *Гэ* — клевец, перевод дан согласно замечанию Е. В. Завадской о трактовке М. В. Крюкова⁶³.

10. *Чэнь Пин* — крупный сановник периода Хань.

11. *Байдэн* — горы в провинции Шаньси, другое название *Байдэнтай*.

12. Автор приписывает танскому театру амплуа, которые в действительности появились гораздо позже — в юаньское и послеюаньское время.

13. «*Сянь шэнь шо фа*» — выражение встречается в сочинении буддийского канона «Лэняньцзин»: «*Во юй би тянь цзе сянь ци шэнь, эр вэй шо фа, лин ци чэньцзю*» («Я нахожусь там [вдали] и здесь [около]) — везде, являя самого себя, проповедую дхарму, чтобы другие достигли успеха».

14. *И* — «долг», «справедливость». См. подробный анализ термина в статье Р. Фельбера «Терминологический анализ понятия “справедливость” в древнем Китае»⁶⁴.

15. В. М. Алексеев дает перевод словам *ли* — «разлука» и *хэ* — «единение»⁶⁵.

16. *Дун Цзеюань* — известный мастер жанра *чжугундяо*. Это один из видов сказа, сочетающего прозу и стихи. Они исполнялись на мелодии различных ладо-тональностей, что создавало мелодическое разнообразие музыкальной аранжировки текста. Предполагают, что Дун Цзеюань жил в период правления сунского императора Гуан-цзуна (Шао-си; 1190–1208). Цзеюань — не имя, а почтительное обращение к учителю, человеку образованному. Среди произведений Дун Цзеюаня полностью сохранился лишь один *чжугундяо* «*Сисян чоутань цы*» («Западный флигель»), сюжет которого позже был положен в основу пьесы того же названия Ван Шифу, драматурга конца XIII — начала XIV в.

17. Фактически Се Амань может принадлежать лишь часть текста, относящаяся к танскому театру.

18. *Ван Далян* — прозвище (Ван из Даляна — местности в уезде Каафын провинции Хэнань). Настоящего имени установить не удалось.

19. О терминах *си* и *лэ* см. стр. 196.
20. *Лэй Хайцин* — известный музыкант и композитор танского времени, играл при дворе императора Сюань-цзуна в спектаклях Группевого сада.
21. *Сэ* — китайские гусли
22. *Гуань* — свирель
23. *Сянь* — струнный инструмент в форме полумесяца
24. *Си* — струнные музыкальные инструменты
25. *Чжу* — бамбуковые трубки
26. *Сюань* — окарина
27. *Чи* — флейта
28. *Гу* — барабан
29. Правление императора У-ди (140–86 гг. до н. э.).
30. В интерполированной Чу Шаосунем (вторая половина I в. до н. э.) главе 126 «Ши цзи» («Исторических записок») Сыма Цяня содержатся сведения о реально существовавшем человеке по имени Дунфан Шо, которого историк называет среди ближайшего окружения ханьского императора У-ди.

Дунфан Шо слыл человеком образованным, хорошо знавшим классические произведения древности, историю и философию, в совершенстве владевший искусством вести беседу. Его считали одним из самых остроумных людей своего времени. Ему приписывали дар провидения, основанного на умении толковать различные предзнаменования. Многие из окружения императора поражало несоответствие разностороннего таланта и эрудиции Дунфан Шо его довольно скромному официальному положению при дворе. Частично это объясняется, видимо, жизненной философией самого Дунфан Шо: он считал себя «отшельником своего времени», когда не следует подражать отшельникам прошлого, которые удалялись от мирской суеты в пустынные обители в неприступных горах. В его время, полагал Дунфан Шо, отшельником можно стать, укрывшись от людской вульгарности за «Воротами золотых коней у дворцовых покоев», где вести жизнь внутренне уединенную, не стремясь к суетности государственных дел и почестей. Очевидно, в такой философии Дунфан Шо кроется не вся правда об этом человеке: его история при дворе начиналась с доклада в три тысячи таблиц, привлечшего внимание императора, а закончилась предсмертным советом государю не окружать себя льстецами и раболепствующими. Придворные интриги, возможно, преградили путь Дунфан Шо к продвижению по службе, и он вынужден был прийти к той жизненной философии, которую проповедовал. Кстати, Хуан Фанчо подтверждает эту догадку прямым упоминанием интриг, которые привели к забвению императором Дунфан Шо, без советов и бесед с которым он ранее редко обходился.

Необыкновенная способность Дунфан Шо понимать и разгадывать птичий язык, о которой рассказано в сочинении Хуан Фанчо, находит подтверждение и в «Исторических записках». Там сообщается, что од-

нажды в одном из дальних покоев дворца был обнаружен предмет, изображающий марала. Император повелел найти объяснение загадке в книгах или расспросить об этом людей. И никто не смог дать ответа. Тогда позвали Дунфан Шо. Тот потребовал большое вознаграждение, на которое император тут же согласился, и Дунфан Шо дал находке следующее объяснение: когда люди из дальних мест намереваются вернуться на истинный путь справедливости, они дают знак. Им и служит найденное изображение — *цзоуя* — вещее животное, похожее на *цилиня*. Все случилось, как и предвидел Дунфан Шо: ровно через год вождь *сюнну* Хунь Севан во главе стотысячного войска пришел садаться У-ди.

Многие живые эпизоды биографии Дунфан Шо, приводимые Сыма Цянем, опущены в биографическом очерке «Ханьшу», принадлежащем Бань Гу.

Вместе с тем Бань Гу добавляет некоторые детали: сообщает известное нам прозвище Дунфана, называет некоторые из его произведений в жанре рифмованной прозы (*фу* [1]).

31. *Чи* — мера длины, равная 0,32 м.

32. *Гэ* — форма песенно-поэтического творчества, включающая народные песни, попевки. Текст первых песен имел форму архаического черырехсложного стиха. Впоследствии форма стихосложения претерпела изменения, усложнился тональный и рифмический строй стиха.

33. *Цзян Вэйчун* — один из известных теретиков музыки XVI столетия. Помимо упомянутого автором произведения ему принадлежат еще два труда — «Цзюгун пу» и «Цзюгун чжэнши».

34. *Пилу* — город в современной провинции Цзянсу.

35. *Цы-ин* — прозвище известного минского драматурга Шэнь Цина.

36. *Сунлин* — город в современной провинции Цзянсу.

37. Годы правления Шэнь-цзуна, по девизу царствования Вань-ли (1573–1620).

38. *Цзюгун* — система ладо-тональностей, в основе которой лежит число 9; *гун* — первая ступень китайского пятиступенного ряда. Она извлекается из трубки длиной 9 китайских дюймов, сечением 9 линий (9×9=81): 81, согласно магическим формулам «Ицзина», — божественное число.

39. Первоначально «Ритмические схемы арий на все лады» назывались «Истолкование арий, созданных по ритмическим схемам на все лады».

40. *Шэн* [1] — многостольный инструмент с воздушным резервуаром, который делается из сушеной тыквы, трубки — из тростника.

41. *Ди* — поперечная флейта с восемью отверстиями.

42. *Сяо* — поперечная флейта с шестью отверстиями.

43. *Цинь* — щипковый инструмент.

44. *Юэцинь* — лютя с удлиненной резонирующей доской и лунообразной нижней декой.

45. *Пипа* — лютня с плоской резонирующей доской и округлой нижней декой. Четыре шелковые струны натянуты на колки, позволяющие менять настройку.

46. Автор использовал более современную систему записи звукоряда, которая соответствует древней системе записи: *чи* — *шан*, *гун* — *цзяо*, *у* — *юй*, *фань* — *чжи*, *шан* — *гун*. К ним добавлены два полутона — *и*, *фань* (т.е. *бяньгун*, *бяньчжи*), которые служат в качестве проходящих и украшающих призвуков к основным ступеням звукоряда. Наличие полутонов свидетельствует о том, что автор излагает теорию звукоряда северной музыкальной системы.

47. *Бань* — кастаньеты.

48. *Ло* — гонг.

49. *Ван Болян* — известный драматург и теоретик периода Мин (другое имя Ван Цзидэ), уроженец провинции Чжэцзян. Год рождения неизвестен, умер в 1624 г. Им написано известное нам сочинение «Цюй люй» («Метрические законы арий драмы»). Принадлежащие ему пьесы *чуаньци* не сохранились

50. Эти песни относятся к наиболее ранним произведениям песенно-поэтического творчества Китая, созданные по южной музыкальной системе. Об этом говорит Ван Болян, ссылаясь на авторитет Лю Се — автора «Резного дракона литературной мысли»⁶⁶.

51. Песни, появившиеся в ханьское время (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), записанные в Музыкальной палате. Ван Болян считает их песенно-поэтическими произведениями, заложившими основы южной драмы⁶⁷.

52. *Циншан*, *циншан цюй*, или *цинъюэ* — один из видов мелодий древних песен *юэфу*, которые исполнялись в ладо-тональности *шан* или *циншан* (чистого, неизменного лада *шан*). Мелодии исполнялись на пятнадцати различных инструментах.

53. *Цзюэ цзюй* — поэтический жанр «оборванная строфа». Представляет собою четверостишие — разновидность уставного стиха *ши* [3], в котором писали пяти- и семисложной строкой. Отдельные строки не укорочены, но вместо восьми строк — четыре.

54. Романсы, в основу которых были положены *цы* из четырех семисложных строк. Романс «Платье Юй-луня» принадлежит Ван Вэю (701–761) — поэту, художнику, музыканту и каллиграфу танского времени. В конце XVI — начале XVII в. драматургом Ван Хэном была создана одноименная драма *цзацзюй*, в которой замысел оригинала претерпел значительные изменения.

55. Оба произведения относятся к форме *дацюй* («большая ария»), в основе которой лежит соединение ряда арий, обрамленных танцевальными номерами. Эта форма рождена танскими театральными представлениями, причем танец занимал в них ведущее место. Вокальные и танцевальные отрывки строились на мелодиях, объединенных одной ладо-тональностью.

56. *Тай-бо*, *Ли Тай-бо*, или Ли Бо (ок. 701–762) — знаменитый поэт танского времени. Различные антологии называют различное число

цы, созданных поэтом. Как полагает Чжэн Чжэньдо⁶⁸, оба упомянутых произведения, безусловно, принадлежат перу Ли Бо.

57. *Гуйнянь*, *Ли Гуйнянь* — талантливый музыкант, поэт и исполнитель танского времени. Он был одним из трех братьев Ли, которые пользовались также известностью как талантливые исполнители (Ли Пэннянь был танцовщиком, Ли Хэнянь — музыкантом). Ли Гуйнянь выступал при дворе императора, где его мастерство считалось непревзойденным. Когда Ли Бо получил почетное высокое звание члена Ханьлиньской академии, Ли Гуйняню было поручено доставить и прочитать ему особое послание, которым император удостоил знаменитого поэта. Во время своего путешествия по Цзяннани он исполнял известный романс Ван Вэя и пользовался огромным успехом у зрителей. Знаменитый танский поэт Ду Фу, который присутствовал на его выступлениях, сочинил в его честь стихи «Цзяннань фэн Ли Гуйнянь» («Встреча с Ли Гуйнянем в Цзяннани»). Очевидно, Ли Гуйнянь был причастен не к созданию арий «Вспоминая прелестную Цинь» и «Бодхисаттва», а к их первому исполнению.

58. *Чжоу* — известный сунский поэт, музыкант и композитор Чжоу Банянь, по прозвищу Мэйчэн. В правление императора Юань-фэна (1078–1085) написал «Бяньду фу» («Оду Кайфыну»), за что был удостоен особых почестей. Наибольшую известность получил как автор *цуй* и *цы*.

59. *Тунтянь* — прозвище широко известного сунского поэта Ли Юна. Он прославился как мастер *цы* и песен. В период правления Цзинь (1034–1037) получил степень *цзиньши*. Затем был отправлен чиновником на окраину, где земли обрабатывались военными поселенцами (*тунтянь*), в связи с чем и получил прозвище Ли Тунтянь.

60. *Яньду* — ныне Пекин.

61. *Хэ Юаньлан* — уроженец провинции Цзянсу, видный музыкант, певец и теоретик музыкального искусства периода Мин. Наиболее известно его произведение «Цюй лунь» («Об ариях»).

62. Вся глава «Об истоках арий» представляет собой парафразу главы того же названия Ван Боляна⁶⁹.

63. В пекинской фонетической системе два ломаных тона — третий и четвертый.

64. *Инь пин* и *ян пин* — верхний и нижний варианты первого (ровного — *пин*) тона в пекинской номенклатуре.

65. *Цзянь* — в иероглифе начальный полузубной согласный, который произносится твердо.

66. *Туань* — в иероглифе начальный полузубной согласный, который произносится мягко.

67. *Доу* — толкование автора упрощено. По существу, это ритмико-смысловая разбивка текста, синтагма.

68. В пекинской фонетической номенклатуре четыре тона: ровный, имеющий две вариации — *ян пин* и *инь пин*, нисходяще-восходящий,

нисходящий; в южном диалекте к ним прибавляется пятый — входящий тон — *жу*.

69. *Саньмэй* — китайская трансформация санскритского слова «самадхи», означающего созерцательное состояние в буддийском учении, которое достигается сосредоточенностью на одном предмете.

70. В первом варианте сочинения стояло слово «добродушный».

71. *Баньянь* — музыкальный ритм, предполагающий наличие определенного числа пауз в данном музыкальном куске, сильных и слабых долей такта.

72. Начиная с Хуайнань-цзы, под тремя источниками света (*сань гуан*) обычно имеют в виду небесные светила — солнце, луну и звезды. Автор уточняет, что для актера тремя источниками света, позволяющими тренироваться и совершенствовать свое мастерство денно и нощно, служат солнце, луна и лампа.

73. «Сокровенное Дао» — *мяо Дао* — одна из основных философских категорий Лао-цзы.

74. *Гун* — название ладо-тональности, основанной на первой ступени гаммы; *дяо* — образована на основе остальных ступеней гаммы. Оба ряда ладо-тональностей *гун* и *дяо* образуют систему *гундяо*.

75. *Хань Сюйцзы* — второе имя Чжу Цюаня — известного исследователя театра и музыки периода Мин. Жил на рубеже XIV–XV вв.

76. *Цзацзюй* — пьесы, классическая форма которых была характерна для драматургии XIII в. (так называемая юаньская драма). Четырехактные (*чжэ*) произведения; иногда между актами допускаются вставные сцены (*сецзы*). Форма *цзацзюй* предполагала одного поющего героя, остальные участвовали в прозаическом диалоге. Каждый акт включал по 12–14 арий, которые строились, как правило, в одной ладо-тональности.

77. *Баодин* (*Баодинфу*) — город провинции Хэбэй.

78. Согласно циклическому знаку, может быть лето 1856 или 1857 г. Уточнить дату не представляется возможным.

79. «*Сань цин бань*» («Три празднества») — одна из четырех трупп «*Сы да хуэй бань*» («Четыре большие труппы аньхуэйской школы»), положивших начало жанру пекинской музыкальной драмы.

80. Перечень исправлений дается в соответствующих местах комментария.

Канон сценического образа

Канон сценического образа — главная часть театральной теории «Зеркала». Впервые в истории китайского театра канон всесторонне продуман и сформулирован автором на страницах одного сочинения. Появление канона было обусловлено теми же закономерностями развития театра, которые привели Хуан Фаньчо к обобщению теории сценического искусства в целом.

И все же рождение канона в его строгой, завершенной форме было вызвано не только потребностями самого театрального искусства. Развитие философской и общественной мысли XVIII в. шло во многом по пути ортодоксального, догматического возрождения древней классики, предполагавшего соблюдение скорее буквы, чем духа классических сочинений. Консерватизм начинает пронизывать все сферы общественной жизни и официальной идеологии. Со второй половины XVIII в. на государственных экзаменах требовалось лишь схоластическое подражание образцам в сочинениях, написанных в строго восьмичленной форме (так называемых *ба-гу вэньчжан*) с определенным числом иероглифов в каждом из восьми разделов⁷⁰.

Автор театрального трактата изложил теорию сценического образа в духе своего времени. Его канон состоит из трех основных частей: первая посвящена «восьми обликам» (*ба син*), т.е. социально-этической функции типажа и его внесоциальной, естественной природе; вторая — «четырем эмоциональным состояниям» (*сы чжуан*), определяющим внутренние связи актера и образа; третья — восьми основным и четырем дополнительным амплуа — *цзяосэ*.

Лапидарность и определенная система числового выражения канона, сложившиеся в национальной системе координат культуры, литературы и искусства, привлекают внимание исследователя к смысловому наполнению самой формы канона. Вместе с тем его изысканно строгие контуры не превратились в чистую форму, лишенную смысла. Напротив, она оказалась достаточно емкой для выражения теории актерского мастерства, до сей поры развивавшегося (за исключением системы амплуа), главным образом по пути стихийной традиции.

Канон сценического образа Хуан Фаньчо, обязанный своим рождением театру того времени, знаменовал формальное признание зрелости китайского сценического искусства. Автор «Зеркала» вводил актерское мастерство в круг эстетических проблем

и тем самым возвышал его в ранг общей теории литературы и искусства Китая. Теперь актер мог гордиться своим ремеслом, которое ранее презирилось официальной идеологией и частично по этой причине игнорировалось театральной теорией.

Канон сценического образа подводил итог предшествующего развития театра. Он не был воспринят учениками Хуан Фаньчо, друзьями, актерами и соратниками по творчеству как откровение театрального искусства — в нем видели лишь закономерное обобщение сложившихся традиций актерского мастерства. Тем не менее, сформулировав свой канон, Хуан Фаньчо сказал новое слово в теории театра. Более того, благодаря трактату сценическая традиция актерского мастерства обрела четкие контуры школы — признаки национальной системы сценического искусства. Поэтому современники автора и те, кто после него был причастен к работе над текстом «Зеркала», включая и автора третьего варианта У Юнцзя, оценили его значение по достоинству. В дальнейшей редакции, наиболее значительной в варианте У Юнцзя, содержание канона не претерпело кардинальных изменений, а его форма почти не была затронута.

Рассмотрение канона ставит перед исследователем ряд проблем. Среди них, на мой взгляд, наиболее важны соотношение правила и свободы творчества, отношение актера и маски, проблема актерской индивидуальности. Этих вопросов я коснусь в процессе конкретного рассмотрения частей, составляющих канон сценического образа.

Восемь обликов

Уже в XV в. Чжу Цюань в своей классификации произведений драматургии указывает на ряд сценических персонажей, типичных для более ранней и современной ему драматургической литературы: государи, верные и преданные сановники, сановники в изгнании, доблестные мужи, сироты, женщины легкомысленного поведения и ряд других. Поскольку Чжу Цюаня интересовал текст, а не его сценическое воплощение, он не стремился сформулировать канон сценического образа, но все же дал намек на социально-психологическую интерпретацию образа актером. В частности, актер в роли сановника в изгнании, несомненно, должен отличаться от верного и преданного сановника, а тот и другой — от исполнителя роли доблестного мужа.

Классификация Чжу Цюаня не раз цитировалась в последующие столетия. Встречается она с одной поправкой и в тексте

«Зеркала». Однако автор вводит ее не как составной элемент канона сценического образа, поскольку независимо от нее формулирует канон и впервые в истории китайского театра соединяет все его компоненты — типаж, актера и зрителя.

Прежде всего, дополним оригинал Хуан Фаньчо расшифровкой «восьми обликов», предложенных в варианте У Юнцзя:

Цивильный: вид величественный, брови разглажены, руки сложены в почтительном жесте, тело изящное, походка размеренная.

Военный: вид мужественный, грудь выпрямлена, бедра широкие, стоит боком, талия упругая, внезапно напрягается и внезапно расслабляется.

Пьяный: вид тупой, взгляд мутный, губы не слушаются, ноги заплетаются и ступают нетвердо, тело обмякшее, ноги неподатливые, выражение глаз такое, как у больного.

Безумный: вид тупой, взгляд остановившийся, по его поступкам никак нельзя определить его настоящий облик.

Бедный: вид печальный, брови нахмурены, строй его мыслей совпадает с его внешним обликом. Локти согнуты, в горестном настроении потирает руки, похлопывает [по голове], вытирает нос, почесывает зад, руки засунуты в рукава; боясь ветра и снега, потирает волосы на висках, поеживается, потирает плечи. Голос такой, каким он бывает после [долгого] употребления имбиря; ногой притопывает.

Богатый: вид довольный, осанка изящная, стремится выглядеть как образованный, чистит длинные ногти, голова [высоко поднята], как у богомола, рука открыта до локтя, пальцем тычет себя в грудь, шею не поворачивает, машет кулаками; ходит, заложив руки за спину, щелкает пальцами, крутит пальцем, ковыряет в носу⁷¹.

Перевод термина *син* [1] (букв, «форма», «фигура», «вид») подсказан контекстами классических произведений «Ицзин» («Книга перемен») и «Шицзин» («Книга песен»), где он встречается в значении «образ», «облик». В этом же значении *син* [1] вошел в теорию портретной живописи⁷². Раздел сочинения Хуан Фаньчо, посвященный *ба син*, озаглавлен «Шэньдуань ба шуа» («Восемь перемен сценического облика»). Термин «шэньдуань» («внешность», «манера поведения», т.е., в сущности, «облик») употреблен автором как синоним *син* [1], который таким образом включен Хуаном в общеэстетический ареал значений. Воспроизведение театрального «облика» требует от актера знания

формальных признаков каждого из «восьми обликов» и умения фиксировать их точную сценическую форму воплощения. «В манере поведения [персонажа] существует восемь обликов, которые [актеру] следует четко разграничивать», — рекомендует театральный канон.

Китайская литературная традиция расширяет толкование «облика» до понятия индивидуального характера (сравни русское значение «облика» — «характер», «душевный склад»⁷³) и социально-этического стереотипа. В «Шуцзине». («Книге истории»), например, пяти первоэлементам соответствуют пять особенностей человека, первая из которых — его внешний облик⁷⁴. В «Гуйгуцзы» человек, идущий истинным путем, «...Дао делает своей внешностью, он Дэ делает своим ликом»⁷⁵. «У кого непристойный [внешний] облик, к тому не приходит добродетель... Упорядочь [свой внешний облик], воспитай в себе добродетель, тогда все вещи могут быть постигнуты [тобой]... Правильный [внешний облик] — когда действие человека [соответствует] этикету... Совершенное сердце не может быть скрытым внутри [человека]. Оно проявляется в образе [его жизни и выражениях его лица]», — читаем мы у Гуань-цзы⁷⁶. У него же: «Когда сердце человека совершенно, совершенен и его внешний облик»⁷⁷. Литературная традиция, включая период, предшествовавший написанию трактата и позже, сохранила это отношение к портрету.

Как сестры, схожие лицом,
В несчастье родственны своим...
Читатель, видно, неспроста
Судьбу по лицам узнаем⁷⁸.

В каноне *ба син*, как и в живописи, понятие «облик» включает оба этих плана.

Сам процесс создания «облика» требует от живописца и актера наблюдения за подвижным, а не статическим объектом. Знаменитый сунский поэт, художник и философ Су Ши утверждал: «Портретное искусство и физиогномика — одно и то же. Чтобы «схватить» характер человека, нужно неприметно, таясь среди других людей, всмотреться в него и запечатлеть его движения. Однако современные художники изображают человека в официальном головном уборе и одеянии, сидящим, уставив взгляд на что-нибудь — его лицо неподвижно, движения ско-

ванны. Как можно [в таком изображении] узреть характер?»⁷⁹. Несомненно, это слова человека театра. И Хуан Фаньчо, формулируя свой канон, обращался к теории физиогномики. Одно из современных ему гадательных сочинений в разделе «Секреты облика движущегося [человека]» сообщает: «Ходьба [человека] состоит в движении корпуса, при котором обнаруживается манера поведения (облик. — С. С.) [человека]»⁸⁰. Таким образом, движение, походка обнаруживают потенции, таящиеся в человеке, и создают его портрет, облик: у знатного дыхание сдержанное, он движется мелкими, упругими шагами, поэтому корпус его не колышется, поступь размеренная; бедняк идет то мелкими, то большими шагами, в пояснице нет упругости, поэтому он качается из стороны в сторону, в ногах нет силы; у хилого человека походка мягкая, тело подвижное; у торговца корпус грузный, а ноги легкие, у него вид человека, гонящегося за барышами; у аристократа корпус тяжелый, ступает твердо, со спины видно, что ему выпало счастье; низкопоставленный машет при ходьбе руками, вся сила в ногах, по виду он торопится на доклад к начальству; высокопоставленный при ходьбе дышит спокойно, грудь мощная, смотрит по сторонам и все понимает до тонкости⁸¹.

Трудно сказать, что здесь преобладает — мантический приговор или рекомендации социально-этического порядка? Во всяком случае, гадательный трактат соединил и то, и другое в контексте благопожелания здоровья — долголетия, знатности и богатства. Может быть, именно поэтому описания мантического и театрального «облика» мало отличаются друг от друга как по содержанию, так и по стилю изложения. Генетическая связь «обликов» с физиогномикой создавала театральный образ по канонам, издревле укоренившимся и продолжавшим бытовать в сознании и практике того времени. Это делало сценического героя узнаваемым среди самых широких слоев китайских зрителей. На этом пути театра и современной ему портретной живописи несколько разошлись: по наблюдению К. И. Разумовского, «китайский портрет XVIII в. полностью натуралистичен»⁸², и соответственно изображение человека в китайских трактатах о портрете XVIII–XIX вв. уже лишено сакрального значения⁸³.

Можно заметить и еще одно различие театрального и живописного «облика», но уже обусловленное жанровой спецификой каждого из искусств. Художник подмечает движение, изменчивость, чтобы создать фиксированный «облик» персонажа. Актер

же «оживляет» застывший, предложенный ему «облик» согласно требованию канона. Причем сценический «облик» более емкий, нежели живописный, поскольку предполагает использование выразительных средств мимики, голоса и сценического движения. Поэтому в теории актерского искусства особую важность приобретает не только идея фиксированности внешнего рисунка образа, но и его подвижность, изменчивость.

Напомним, что раздел о «восьми обликах» озаглавлен «Шэнь-дуань ба шуа», — название, в котором внимание сосредоточено на термине «шуа» («играть», «представлять», «применять»). Момент изменчивости, игры еще раз акцентирован требованием «различать и четко разграничивать» «восемь обликов» в процессе их создания. Здесь понятие театрального «облика» весьма близко к *бяньсян* (о *бяньсян* см. в книге Чжэн Чжэньдо⁸⁴) — изображениям буддийских сюжетов (*бяньвэнь*) на стенных росписях. В термине «бяньсян» тоже два равноценных элемента: *бянь* («преобразаться», «изменять форму», «метаморфоза») и *сян* [1] («внешний вид», «изображение», «облик»). Не исключено, что театральный термин мог испытать влияние буддийской терминологии, тем более, что воздействие буддийской иконографии на формирование сценического движения китайского актера — факт, не вызывающий сомнения. По существу же, поскольку движение, игра, подобно росчерку кисти, способны воссоздать облик персонажа, они есть также театральная эманация магической функции линии и знака в философии «Ицзина», а позже в традиции даосов.

В тексте «Зеркала» встречается и термин «гуань сянь». *Гуань сянь* — это, как поясняет автор, «наблюдать свое изображение в зеркале». Заметим, что *сянь* (相) в буддийских текстах *лакшана* — это внешние детали, признаки, которые могут свидетельствовать о великом человеке. Автор трактата низводит понятие до театрального термина об актерской игре, правда, при создании образа человека древнего прошлого. Фактически речь идет о создании *облика-образа*, хотя автор ни разу не прибегает к понятию *сянь* (象), что лишний раз доказывает содержательную тождественность формы и смысла. «Небо неощутимо завершает все сущее, земля его оощутимо формирует», — сказано в «Люй-ши чуньцю»⁸⁵. Пантеистические идеи божественного промысла, палящего над сущим, придают форме содержательный характер, т.е. рисунки неба в рисунках судьбы. Это дает свободу китайскому автору сосредоточить внимание актера на точности вос-

произведения рисунка роли. При этом он уверен, что «будет смысл — будет и чувство, будет возвышенно-божественное в лице — будет и одухотворенный взгляд».

Хуан Фаньчо и У Юнцзя — авторы двух вариантов канона *ба син* — сочли обязательным сохранить одинаковое число «обликов», хотя по составу они отличаются один от другого. Таким образом, число «восемь» можно считать каноническим. Более того, оригинал Хуан Фаньчо выдерживает числовой параметр каждой фразы. Это создает стилевое и интонационное единство всего отрывка:

Гуйчжэ:	вэй ¹	жун ²	чжэн ⁴	ши ⁴	шэнь ¹	чэнь ²	бу ⁴	чжун ⁴
Фучжэ:	хуань ¹	жун ²	сяо ⁴	янь ³	тань ²	чжи ³	шэнь ¹	хуань ¹
Пиньчжэ:	бин ⁴	жун ²	чжи ⁴	янь ³	бао ⁴	цзянь ¹	би ²	ти ⁴
Цзяньчжэ:	е ³	жун ²	се ²	ши ⁴	сун ¹	цзянь ¹	син ²	куай ⁴
Чичжэ:	дай ¹	жун ²	дяо ⁴	янь ³	коу ³	чжан ¹	яо ²	тоу ²
Фэнчжэ:	ну ⁴	жун ²	дин ⁴	янь ³	ти ²	сяо ⁴	луань ⁴	син ²
Бинчжэ:	цзяоань ⁴	жун ²	лэй ⁴	янь ³	коу ³	чуань ³	шэнь ¹	чжань ⁴
Цзуйчжэ:	кунь ⁴	жун ²	мо ²	янь ³	шэнь ¹	жуань ³	цзяо ³	ин ⁴

* Цифра 1, 2, 3, 4 при каждом слове соответствует тону произнесения иероглифа.

Грамматическая и фонетическая структура отрывка отличается от построения остального текста сочинения (за исключением раздела «Четыре эмоциональные состояния»), приближаясь к форме параллельной прозы. Однако вряд ли автор стремился достичь лишь стилистического эффекта. Безусловно, канон *ба син* был одним из основных заповедей актерского искусства. И автор, предлагая ритмизованную форму, акцентировал внимание начинающего актера на главном и, несомненно, облегчал ему запоминание текста. Выбор же канонического числа «восемь» свидетельствовал о пристрастии Хуана к даосско-буддийской традиции.

Распространение в Китае буддийской канонической литературы способствовало популяризации идей и сакрального числового ряда буддизма, в котором преобладали тетрады и числа, кратные четырем. Найденные в Дуньхуане и распространяемые проповедниками тексты устных буддийских проповедей: «Восемь видов воздержания», «Восемь отягчающих прегрешений», «Повествование о восьми трудностях», — овладевали сознанием

слушателей⁸⁶. Основные числовые знаки буддизма — *ба сян* (восемь ликов Жулая при его обращении в Будду), *сы сян* (четыре обличья человека — при рождении, старости, болезни и смерти) — входили и в повседневную жизнь народа и в его эстетическое мировосприятие. Известные нам описания дуньхуанского фонда не упоминают о наличии в нем классического древнеиндийского театрального канона «Бхаратиянатяшастра». Не говорят о нем и более поздние театральные источники и литература. По-видимому, текст древнеиндийского памятника не получил распространения в Китае. Тем не менее непосредственный контакт с индийскими профессиональными актерами и танцорами, искусство которых пользовалось популярностью, особенно в танский период, несомненно, открывал китайцам основные принципы индийского актерского мастерства⁸⁷. Две главные категории индийского канона — восемь «*раса*» (настроение): любовное, комическое, трагическое, яростное, героическое, устрашающее, отвращающее, волшебное; восемь «*бхава*» (чувство): любовная страсть, смех, горе, гнев и энергия, страх, отвращение и изумление⁸⁸ — по содержанию могут быть соотнесены с категориями «*сы чжуан*» (радость, гнев, печаль, испуг). С категорией «*ба син*» его роднит единство сакрального числового ряда.

Впрочем, исконной китайской традиции была тоже не чужда канонизация числа «восемь». «Вещи, возникнув, принимают облик; приняв облик, [они] размножаются; [когда они] размножаются, появляется [их] число», — утверждает древняя летопись «Цзочжуань»⁸⁹. «То, что не обладает телесной формой, не может быть разделено для подсчета», — уточняет «Чжуан-цзы»⁹⁰. От Лао-цзы известно, что лишь «...великий образ (т. е. великое *Дао*. — С. С.) не имеет формы»⁹¹, а потому лишено числового выражения. Число появляется с рождением вселенной и «всех существ». Процесс возникновения, бытия и исчезновения всего сущего формализуется в «Ицзине» в известном сочетании *ба гуа* («восемь триграмм»). По всей видимости, театральная канонизация числа «восемь» ближе всего именно к философской и мантической* традиции древнего памятника. Связь эта подтверждается и числовой константой каждого из «восьми обликов». Он состоит из четырех двужначных образов-ликов: скажем, у знатного вид величественный, взор прямой, голос глубокий, походка важ-

* Впрочем, сама мантическая традиция «Ицзина» ставится под сомнение рядом исследователей (см. *Спирин В. С.* Государство и общество. 1981. Т. 1. С. 98–99).

ная, — следовательно, весь канон *ба син* выражен в 64 знаках, что соответствует общему числу комбинаций триграмм мантической системы «Ицзина». Судьбой человека повелевал мистический ритм земли, выраженный знаком квадрата со сторонами *юань-хэн ли-чжэн*⁹². Человеческое воображение, представлявшее землю в виде гигантского квадрата, создавало и для театрального героя свой микромир и заставляло его действовать в некоем квадрате сценической плоскости. Сценическое движение актера имело последовательную пространственную ориентацию на восемь стран света⁹³, что придавало игре и сюжетному действию вселенские масштабы. Связью с космологией и мантикой «Ицзина» театральный канон *ба син* обязан приобщением театрального героя к непреходящим законам бытия, которые выводили человека за пределы времени и дарили ему вечность постоянно обновляющегося человечества. Таким образом, сакральный числовой ряд «Ицзина», философски осмысливший в Китае основы человеческого бытия, в театральной теории принял на себя эстетические функции*.

Короткий авторский комментарий к варианту У Юнцзя подсказывает, что истоки «восьми обликов» следует «искать в жизни». Тем самым автор отказывается от претензий на абстрактную философию, позволяющую уходить от «знаний, которые приносят зрение и слух», и странствовать «разумом в гармонии свойств»⁹⁴. Его эмпирический разум обращен к повседневности, в которой он наблюдает «тьму вещей» и замечает их различия. Действительно, читая описание «обликов», соглашаешься с тем, что у знатного вид непременно величественный и походка соответственно важная, а бедному положено выглядеть удрученным, точно так же, как больному — изнуренным. Сценический облик стереотипа, особенно во втором варианте, иногда перегружен нетипичными, необязательными подробностями. Но в них-то, пожалуй, и обнаруживается стремление авторов приблизить

* Корреляция божественных и мистических ритмов природы и искусства отмечена исследователями как характерная особенность европейской средневековой культуры. Например, «Божественная комедия» Данте построена на числах 3, 9, 33, в которых выявлен божественный ритм вселенной: 3 — число святой троицы и символ всего духовного; 4 — число мировых элементов, т. е. символ материального мира. Сумма $3+4=7$ символизировала союз материального и духовного начал и выражала гармонию человека в отношении со вселенной и т.д. (См. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972).

сценический образ к реальному прототипу. По всей видимости, современная театральная традиция давала достаточный простор и теории, и актерской практике. Не стесняла она авторов и в самом «наборе»: оба варианта совпадают между собой лишь наполовину. Вместе с тем очевидно, что авторский подход к явлениям действительности, их эстетическая интерпретация не выходила за рамки традиционных философских представлений. Они позволяли увидеть в тьме разнообразных человеческих характеров лишь восемь стереотипов и соединить их в системе сценического образа с четырьмя основными амплуа, о которых можно сказать словами Ф. Шиллера: все они «в большей или меньшей степени идеальные маски, а не конкретные индивидуальности...», и все же «они так же далеки от чисто логических существ, как и от единичных индивидуальностей»⁹⁵.

Мы уже говорили, что канон рассматривает человека в двух его ипостасях: человека внесоциального, естественного, и социального. И тому и другому канон придает равновеликое значение: из восьми обликов четыре относятся к человеку в естественных состояниях (глупый, безумный, больной, пьяный) и четыре — к человеку социальному (знатный, богатый, бедный, низкий). Но тогда как в первом случае выбор «обликов» может показаться несколько случайным, оппозиции второго — бедный/богатый, низкий/знатный — создают адекватную социальную маску общества, каким предстает оно в официальной идеологии и в глазах демократического театрального зрителя. В ней отражаются фактическое противостояние социальных верхов и низов и важный нравственно-этический принцип конфуцианского различения благородного и низкого, поскольку «знатный» — то же, что и *цзюньцзы*, который в своем первоначальном употреблении в «Шицзине» означает «сын государя», т.е. аристократ, лицо знатного происхождения*.

Магнетическая сила образа *цзюньцзы* для простого китайца определялась не только привлекательностью нравственного

* Современный комментатор текста «Зеркала» Чжоу Ибай также видит в «обликах» отражение социальных связей и оппозиций, считая необходимым подчеркнуть, что классовая тенденциозность авторов в обрисовке типажей, симпатия к персонажам привилегированных социальных слоев заслуживают порицания со стороны современного актера и зрителя. (Чжоу Ибай «Мин синь цзянь» чжуи (Комментарии к «Зеркалу Просветленного духа») — Чжоу Ибай. Сицзюй яньчан луньчжу цзиши (Комментарии к текстам об актерском искусстве традиционного театра). Пекин, 1962. С. 197–198).

идеала этого образа, но и связанными с ним вполне «земными» возможностями. По конфуцианским понятиям, достичь нравственного совершенства *цзюньцзы* мог тот, кто уже принадлежал к социальному институту привилегированных *шэньши* (книжников), который открывал путь к официальной карьере, а значит, к влиянию и богатству. Хань Фэйцзы, например, называет богатство и знатность счастьем⁹⁶. А для Сюнь-цзы между богатым и бедным, знатым и низким лежит не только социальный, но и этический «водораздел»: «Ритуал [предполагает] ранги, [различающие] знатных и низких [людей], различия между старшим и младшим [по возрасту], соответствие этим рангам и различиям в бедности и богатстве, почитании и презрении»⁹⁷. «Лицзи» выражает свое отношение еще определеннее: «...Бедность, страдание — вот главный предмет человеческого отвращения»⁹⁸. Не случайно народный культ богатства и счастья выражен двойной формулой «*фу гуй*» ([Желаем] богатства и знатности)*. Умудренный житейским опытом, но все же наивный глаз простого китайца издавна не очень строго отличал знатного от чиновника, считая влияние должностного лица гарантией достижения знатности. «В чинах подвинусь, в окладе увеличусь и буду пожалован в маркизы», — гласит одно из народных благопожелательных изречений⁹⁹. Едва различает, во всяком случае, по внешней манере держать себя, знатных и чиновных персонажей и театральный канон «Зеркала». Разве только свойственная чиновнику, а не аристократу поза почтительности подчеркивает необходимость соблюдения служебного этикета в отношениях с начальством. Зато манерой сценического поведения канон резко противопоставляет низы социальной элите. Нетрудно убедиться, что сценический портрет тех и других зиждется на конфуцианском каноне социального стереотипа.

И все же, несмотря на манящую силу богатства, идеал образованного и нравственно развитого человека превосходит ее и в общественном мнении, и в театральной теории. «[Кто] добивается богатства, не человеколюбив; кто человеколюбив, не добивается богатства», — говорит Мэн-цзы¹⁰⁰. Таким образом, стремление к богатству исключает нравственное право на обладание главным конфуцианским достоинством человека — человеколюбием (гуманностью. — С. С.) — *жэнь*.

* Термин *фу гуй* встречается уже в «Ицзине» («Нет выше возвышенного, чем богатый и знатный» — текст 733). (См. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916.)

В первом варианте «Зеркала» богатый обрисован кратко: вид довольный, глаза улыбающиеся, щелкает пальцами, голос мягкий. В его портрете, кажется, нет ничего, кроме выражения довольства, которое дают толстая мошна и большие груды монет. У Юнцзя в своем варианте, не скупясь на краски, сочными мазками довершает эскиз, начертанный своим предшественником. Его «богатый» уже не благодушно радуется своему достатку, а самодовольно кичится им: голова заносчиво задрана вверх, как у маленького богомола; пальцем тычет себя в грудь, пыжась от самодовольства; шеей от важности не поворачивает, ходит, заложив руки за спину. Между тем из поучений Конфуция следует: «Благородный муж держит себя с величавым спокойствием и не зазнается. Низкий человек зазнается и не держит себя с величавым спокойствием»¹⁰¹. Здесь же, в «Зеркале...» перед нами портрет чванливого толстосума, в котором нет и намека на простоту и скромность, свойственные нравственному облику настоящего *цзюньцзы*. Но, ощущая этическую неполноценность богатого, он стремится закамouflировать ее подделкой под благородство. Однако автор не без сарказма разоблачает эту подделку, довершая портрет весьма непривлекательной привычкой персонажа. Так он выражает свое и общественное порицание богатству как символу неинтеллигентности и бездуховности.

Раннее конфуцианство выработало четкие критерии в оценке этической стороны богатства: «Ученый не погибнет в бедности и бесчестье. Не согнется под [бременем] богатства и знатности... Сколь нелепо, что в наше время людей обыкновенных называют учеными! [Оттого] и само имя “ученый” стало зачастую служить лишь для насмешки»¹⁰². Но, выдерживая тон раннего конфуцианства, автор «Зеркала» тем самым критикует современную ему модификацию конфуцианского идеала *цзюньцзы*, когда требовалось лишь формальное соблюдение правил и норм этикета, образцовое служение начальству и т.д. Все углубляющееся социальное лицемерие вызывало растущее недовольство в среде интеллигенции. Ли Юй в своих «Случайных заметках» разоблачал несоответствие социального ярлыка действительной сущности человека, которое он наблюдал на сцене жизни и на театральной сцене: «Помню, когда я в юности смотрел на сцену, то замечал, что *сюцай*, отправляясь на экзамены или собираясь нанести визит лицу знатного происхождения, облеченного властью, всегда надевал платье темно-синего цвета с круглым вырезом и никогда не носил платье цвета индиго. 30 лет тому на-

зад я впервые увидел это. А теперь надевают платье цвета индиго и платье синего цвета, чтобы отличить *цзюньцзы* от *сяожэнь*. Все роли *чжэншэн*, *сяошэн*, а также *вай*, *мо* считаются персонажами *цзюньцзы*. Согласно старым правилам, [актеры, играющие их], носят темно-синюю одежду с круглым воротом; лишь роли *цзин* [2] и *чоу* считаются персонажами *сяожэнь*, и поэтому [играющие их актеры] носят одежду цвета индиго. Кем заведено это правило, объяснить сейчас невозможно. Темно-синяя одежда служит знаком титулования при дворе. [Чтобы отличить] умного от глупого, всем ученикам мудреца разрешается носить эту одежду. [Чтобы отличить] знатного от низкого, всем, кто готовится носить пояс чиновника, разрешается носить эту одежду. Разве кто-нибудь видел, чтобы чиновники и сановники, появляясь [на сцене], носили одежду *сяожэнь*?.. Этот отвратительный обычай в театре следует отменить в первую очередь»¹⁰³. Некто Дань-синь в полном единодушии с Ли Юем замечает, что «тот, кто надел темно-синюю одежду, еще не стал во всем *цзюньцзы*»¹⁰⁴.

В своем комментарии к тексту Чжоу Ибай подчеркивает, что Ли Юй стремился привести в соответствие театральную теорию с реальным драматургическим материалом¹⁰⁵. Действительно, многие образы современной Ли Юю драматургии нарушали предназначения театрального микроэтикета. Например, роли Ли Куя в драме «Баодао цзи» («Драгоценный меч») Лю Тана, в «Шуйху цзи» («Речные заводы») и некоторые другие исполнялись амплуа *цзин*, и герои не принадлежали к числу «учеников мудреца», но тем не менее актеры надевали темно-синее платье. Таким образом, по внешнему виду они были *цзюньцзы*, а по манере поведения — *сяожэнь*. Но несомненно, более существенным было то, что критика Ли Юем сценического микроэтикета неслы в себе острый социальный подтекст¹⁰⁶.

Ли Юй не был одинок. В литературе XVII–XVIII вв. конфуцианская система ценностей была подвергнута всестороннему рассмотрению. Амплитуды авторских оценок колебались от безусловного признания существующего социального порядка до сатиры на реальное положение вещей. Особым вниманием критики пользовалась схоластическая система государственных экзаменов как основной рычаг социального отбора¹⁰⁷. Таким образом, авторы «Зеркала» стояли перед выбором: поддержать ли критическую заостренность литературной прозы и театральной теории последнего столетия или сохранить безмятежность по-

зиции апологетов? Они выбрали первое. Хотя, конечно, их критика социальных догм оставалась в рамках этих догм, тогда как, следуя логике Ли Юя, можно было бы вообще отойти от канонизации персонажей. Но сам театр не был готов к столь кардинальным переменам. Не будем и мы требовать невозможного.

Другая половина «обликов» посвящена человеку в его «естественных» состояниях. Поэтому в ней нет прямых социальных оппозиций, как в первой группе «обликов». Скорее всего, они создают некий средний портрет человека, природным свойствам которого, пользуясь словами Сюнь-цзы, «наносится рана»¹⁰⁸. Создается впечатление, что канон отступил от социально-этических дефиниций там, где в судьбу человека вмешивается Небо. И все же мы можем предположить, что актерское отношение к каждому из четырех персонажей было разным и вряд ли оно расходилось с общественным мнением. В литературе XVII в., например, осуждение пьянства как социального порока выражено довольно четко:

Страна от женщин и вина
Погибнет неизбежно.
Пускай стихи мои звучат
Как предостережение¹⁰⁹.

Канон сценического образа «Зеркала» без сомнения несет в себе огромный потенциал социально-нравственного воспитания человека. Рассуждая на эту тему, К. Гагеман сетовал, что «известную статью Шиллера в Китае не поняли бы»¹¹⁰. Он, видимо, подразумевал статью «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение». На наш взгляд, статья Ф. Шиллера во многом пришлась бы в Китае как раз впору, особенно ее строки: «В неумолимом зеркале театра пороки выглядят настолько же отвратительными, насколько привлекательна добродетель... Именно он (театр. — С. С.) предоставляет зеркало великому сословию глупцов, целительной насмешкой посрамляя многообразные их виды... Более чем какое-либо иное общественное учреждение в государстве, театр есть школа практической мудрости, путеводитель по гражданской жизни...»¹¹¹.

Впрочем, другая черта театральной эстетики Ф. Шиллера, ее радикализм, по-видимому, действительно не вызвал бы тогда сочувствия в Китае. Немецкий философ обрушивался на классицистический театр, в котором, по его выражению, «пошлая

благопристойность кастрировала естественного человека»¹¹². Субъективно рассчитывая на театрального героя, раскрепощенного от всякой социальной обусловленности, Ф. Шиллер, по существу, стремился заменить один тип социальной определенности другим, подсказанным новой исторической ситуацией. Крайности мышления европейского философа отражали уровень развития социальных связей и оппозиций, степень общественного самопознания личности и ее место в обществе того времени.

В Китае XVIII столетия социальные противоречия еще не выросли в непримиримость антагонизмов. Об этом свидетельствуют многочисленные крестьянские восстания, которые «сигнализировали об уязвимости и неустойчивости пресловутой застойности, стабильности социально-политической структуры китайской империи», заставляя «верхи... устранять самые опасные для сохранения жизнеспособности системы общественные пороки»¹¹³, но не трогали пока самих основ этой системы.. Общественная мысль XVIII в. решала основные вопросы онтологии и человеческой истории в духе традиционных идеалов гармонии. Социальные связи казались важнее социальных оппозиций. Поэтому и канон сценического образа *ба син* представляет социальные оппозиции «обликов» не как трагическую неустроенность современного общества, а как извечную данность, побуждая актера к гармонии, а не к разладу с прошлым.

Четыре эмоциональные состояния (*сы чжуан*)

Проблема актерской эмоции — одна из наиболее важных в системе канона сценического образа. Она имеет несколько аспектов, в которых особенный интерес представляют соотношение и интерпретация актером эмоции драматических персонажей, связь актерской эмоции и зрительного зала. Контакт актера и зрителя, реакция зрительного зала несут в себе элемент общественной оценки происходящего. В конце концов именно в эмоциональном контакте актера и зрителя кроется социальный феномен актерского чувства, так как «в действующем на сцене актере зажигается коллективное чувство, он являет собою типовую, коллективную, общенациональную силу и душу. В актерской натуре созерцает самое себя, любит себя, совершенствует себя. Актеры, сами по себе взятые, — это национальные характеры, наделенные повышенной выразительностью»¹¹⁴. Именно это их свойство позволило А. И. Герцену сказать об известных русских актерам Мочалове и Щепкине, что «оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской на-

туры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»¹¹⁵. По-своему выразил дух своего народа актер Мэй Лань-фан. Об игре его писали рецензенты: «Одна улыбка его — это весна тысячелетий, один вздох — это осень тысячелетий»¹¹⁶.

Жизнь актера в сценическом образе, глубина эмоционального проникновения в мир чувств своего героя, способы их сценического выражения всегда были и остаются основными аспектами теории актерского искусства мирового театра. Китайский театр не является исключением.

Тенденции развития философии и литературы XVI–XVII столетий создали необходимую питательную среду для современной теории драмы и театра. В философии — это формирование направления «индивидуализма», выразившееся в идее развития личности человека, в необходимости его самовыражения¹¹⁷. Стремление к утверждению его привело к рождению довольно большого слоя «странных людей», апатировавших современников экстравагантным видом или поступками, вольнодумными идеями и аморальным с точки зрения общепринятых норм поведением¹¹⁸. Писатели того времени, обратившись в своем творчестве к форме повести и романа, старались выразить в них человеческое начало. Они видели его в эмоциональной сфере человеческой жизни. Названия многочисленных сборников, принадлежащих перу Фэн Мэнлуна, одной из наиболее ярких фигур в литературе той поры, — «Чжи нан» («Сума разума»), «Цин ши» («История чувств»), «Сяофу» («Палата смеха») — привлекали внимание читателей к эмоциональному и духовному миру людей. Мотивы свободы и раскованности чувства присутствовали во многих произведениях минских писателей — романах «Цзинь, Пин, Мэй», «Гэлянь хуайн» («Тень цветка за занавесом») Дин Яокана и др. Герои романов преступают пределы, дозволенные официальной моралью: они наслаждаются любовью, прелюбодействуют, развратничают, превращая искус плоти в философию своей жизни. Наказание порока, постигающее героев в финале, морализаторски завершает произведения, оставляя основное пространство романа свободным для выражения человеком его естества¹¹⁹. В XVIII столетии в философской мысли настойчиво прорастает идея важности эмоции и чувства в жизни человека. Дай Чжэнь, например, выдвигал ее как главное философское понятие. Обращаясь к работе Дай Чжэня о Мэн-цзы, Лян Цичао заметил, что в ней ощущается стремление автора заменить рационалистический принцип *ли* философией чувства¹²⁰.

Драматургия *куньцуй* развивалась в духе неортодоксальной литературы своего времени. Многие драматические произведения были написаны теми же авторами повестей и романов. Театральная теория минского времени привлекала внимание исполнителей к выражению в драматургии эмоционального духовного жизненного начала. «Литература в Поднебесной потому может рождать чувство, что целиком зависит от необыкновенного мужа — ученого. Необыкновенность мужа в его сердце и душе...», — писал Тан Сяньцзу¹²¹. Он утверждал, что эмоциональное начало в человеке — герое литературного произведения — есть залог формирования человеческой индивидуальности, и это находило горячую поддержку и среди тех, кого не считали в числе сторонников Тан Сяньцзу. Ван Цзидэ, один из драматургов и теоретиков первой трети XVII в., сравнивая различные литературные жанры — поэтические *ши* [3] и *цы* с ариями — *цуй*, — отдает предпочтение последнему, потому что, будучи исполнены на сцене, они «легко приближаются к чувствам людей»¹²². Автор не касается сценического воплощения драматургии, но, несомненно, от актера, который образует художественно-логические связи между драматургом и зрительным залом, от его таланта зависит и степень «приближения к чувствам людей», и степень их взаимопонимания. Чжан Ци, современник Ван Цзидэ, в горячем стремлении разбудить непосредственную актерскую эмоцию, гиперболически наделяет чувство способностью править живой и неживой природой: «В наше время, говоря, что чувств много, [стремятся] скрыть [сами] чувства и [лишь] дать их внешнее выражение. [Чувства] горя, шутливое [настроение], выражение благодарности, проявление учтивости — это те [чувства], которые изображают актеры. Им бы лишь довести сцену до конца, и все... Человек — существо с чувствами. Без чувств оно не становится человеком. Чувство таково, что может управлять зрением и слухом, менять законы духа — *шэнь ли*, заставляет забыть тьму и свет, снимает голод и стужу, [способно] охватить девять округов, пересечь восемь пустынь, пронизать металл и камень, тронуть небо и землю, повести за собой сотни вещей. [Под влиянием чувства] рождается то, что может родиться; умирает то, что может умереть; умершее может родиться [вновь]; родившееся может умереть; [то, что] умирает, может и не умереть; [то, что] рождается, может забыть родиться; [чувство] повсюду носится, пребывает везде, и мы не знаем, где [оно] себя проявит»¹²³.

Пожалуй, не часто в теории мирового театра можно встретить столь страстный гимн человеческому чувству, его всевластию над естественными и духовными основами бытия. Автор обращается к актеру, стараясь убедить его в том, что чувство персонажа требует и адекватного актерского воплощения. Хуан Фаньчо в разделе «Десять пороков актерского искусства» предостерегает актера от формального выражения чувства: «Каждый раз, когда актер играет спектакль, лицо его должно выражать состояния радости — *си* [1], гнева, скорби, радости — *лэ*. Как только лицо примет застывшее выражение, трудно будет раскрыть различные чувства [персонажа]. Без этого нельзя тронуть сердце человека. И зритель не только не заплачет и не засмеется, но, напротив, почувствует отвращение». Не случайно среди актеров говорят, что «чувства движутся внутри, но проявляются они снаружи»¹²⁴. А то, что выражение внешнее не есть выражение формальное, подтверждает еще одна театральная поговорка: «Актер не растрогает — зритель не посочувствует»¹²⁵. Для актера XVII–XVIII столетий эмоциональность исполнения, возможно, имела еще более решающее значение, чем для его предшественников, поскольку в это время принимает четкие формы канон сценического образа, подчиняющий актера строгим правилам игры. Театральная теория вместе с тем ограждала актера от формального служения букве канона. Соотношение канона и стихийного чувства, а вернее, их гармония, давали ту меру истинности настоящего театра — *чжэнь си*, о которой пишет Хуан Фаньчо в своем «Зеркале».

В тот же период и для европейской театральной теории особенно остро встала проблема соотношения канона и непосредственного актерского переживания. Европейский театр за два столетия своей истории совершил гигантский скачок в теории сценического мастерства. В конце XVI в. весьма ограниченные средства выражения эмоции, которые были зафиксированы Абраамом Франсом в «Аркадской риторике» (скажем, склоненная голова и опущенные вниз глаза — свидетельство скромности; для выражения горя было принято ударять себя в грудь; топнув ногой, было легко обнаружить гнев и т.д.¹²⁶), вполне отвечали уровню актерского и зрительского восприятия сценического образа. Когда в последней трети XVIII в. Фридрих Шиллер — современник Хуан Фаньчо — писал о немецкой сцене, он понимал, что пора старого театрального канона уже миновала и наступала эпоха новой эстетики театра. Ею и предстояло жить театральному искусству следующего, XIX столетия. Время, изжившее канон,

превратило его в шаблонные приемы актеров, встретившие резкую критику со стороны Ф. Шиллера — представителя новой, рождающейся теории театра.

«Обыкновенно наши актеры, — писал он, — заучивают для каждого вида страсти особое движение тела, которое они с ловкостью — иногда даже упреждающей сам эффект — умело применяют к своему герою. Гордость, как правило, смотрит через плечо и стоит, подбоченясь. Гнев сжимает кулаки и скрежещет зубами. Я видел в одном театре, как презрение всегда выражается пинком ноги; скорбь театральной героини прячется за белоснежным носовым платком, и ужас, с которым разделяются еще проще, бежит со всех ног и падает с размаху и на сцене, и во мнении публики. Исполнители сильных трагических ролей — чаще всего басы, матадоры сцены — обыкновенно выражают свои чувства яростным рычанием и прикрывают неистовыми криками и телодвижениями свое слабое знакомство с аффектом, который они вздергивают на дыбу и колесуют как преступника. Наоборот, кроткие, нежные актеры выражают монотонным завыванием, до омерзения утомительным для слуха, свою нежность и печаль»¹²⁷. Эта фиксированность чувства в канонизированном жесте и звуке, роднившая некогда театральное действо с религиозным ритуалом, во времена Ф. Шиллера казалась еще вполне естественной инертной массе актеров и зрителей. Однако передовые умы европейской культуры воспринимали ее как немалое препятствие развитию театрального искусства, уже подхваченного потоком «бури и натиска». Сопоставляя нравственное воздействие церкви и театра на современное ему общество, Ф. Шиллер, один из ярких идеологов «бури и натиска», отмечает и полное расхождение религиозно-обрядовых и сценических приемов и форм: «Для громадного большинства людей религия обратится в ничто, если устранить ее *символы* (здесь и далее выделено нами. — С. С.), ее загадки, уничтожить ее картины неба и ада... Какая поддержка для религии и законов вступить в союз с театром, где все *наглядно, живо и непосредственно*, где порок и добродетель, блаженство и страдание, глупость и мудрость проходят перед человеком в тысячах картин *понятно и правдиво*, где провидение разрешает перед ним свои загадки и распутывает узлы судеб, где человеческое сердце под пыткой страсти исповедуется в малейших движениях, где *спадают все маски, улечучиваются все румяна* и истина творит суд, неподкупная, как Радамант»¹²⁸.

Таким образом, в старой театральной теории Ф. Шиллер отринул шаблонное выражение эмоции и постарался, расширив ее диапазон, научить актера сдержанной и естественной передаче чувств.

Излишне доказывать, что в китайском театре XVIII в. отрицание Ф. Шиллером канона не встретило бы сочувствия у подавляющего большинства современных ему театральных деятелей и любителей театра, хотя сомнения и даже резкая критика устоявшихся правил уже встречались у Ли Юя в его «Случайных заметках». Религия и театр в Китае, храм и актеры не противостояли друг другу. Каноны, созревшие в недрах философско-религиозной и социально-этической систем, их маски и символы естественно перелагались на язык театра, на котором актеры достигали полного взаимопонимания со зрительным залом. Разлад наступит лишь в XX столетии, когда Лу Синь, глядя на игру актеров, в сердцах воскликнет: «...здесь мне не место, и я не могу быть зрителем подобных представлений»¹²⁹. Пока же китайская театральная теория стремилась к усовершенствованию традиционных правил сценического искусства, нашедших в сочинении Хуан Фаньчо законченную формулу канона сценического образа.

На этом, казалось, пути теории европейского и китайского сценического искусства решительно расходились. Однако ведущие теоретики европейского театра, такие, как Ф. Шиллер и Д. Дидро (1713–1784), отвергая нормативную поэтику классицизма, перегруженную всеобщими заповедями и правилами, понимали, что процесс актерского воплощения сценического образа протекает на сцене не стихийно — он подвластен своим, сценическим законам и правилам, ибо, по мнению Д. Дидро, «...невозможно подражать природе вполне, самой прекрасной природе, и нельзя подходить к правде жизненной чересчур близко, — есть границы, переступать которые не допускается»¹³⁰. Теория сценического образа Д. Дидро*, как она изложена в

* Театральная теория Д. Дидро привлекла внимание театральных деятелей в Китае лишь после перевода его «Парадокса об актере», опубликованного в 1958 г. В 1961 г. состоялась дискуссия, организованная Китайской ассоциацией театральных деятелей, по проблемам сценического искусства актера. В редакционном замечании к обзору дискуссии говорилось, что обсуждение теории Д. Дидро поможет «изучению опыта [актерского] искусства традиционного театра, издревле существующего в Китае, вместе с тем поможет обобщению опыта сце-

«Парадоксе об актере», представляла собою сочетание объективных и субъективных начал в творчестве актера, в основе которых лежал принцип просвещенного разума. Актер, по его мнению, должен обладать «холодной, спокойной головой», быть способным к анализу, обладать изящным вкусом¹³¹.

Шиллер же разделял взгляды В. Гёте на эпическую поэзию, которая сообщает автору «спокойную свободу» в отношении изображаемых событий как событий «совершенно прошедшего»¹³². Лишь «спокойствие, прекрасное и возвышенное», по мнению Шиллера, отличает благородное художественное произведение и определяет особенности актерского мастерства¹³³. Его концепция сценического искусства строилась на убеждении в необходимости соблюдать границы сценической иллюзии правды образа, рациональность и сдержанность в проявлении актерской эмоции, поскольку подлинная страсть, по его мнению, «не разрешает себе никакого излишества», чтобы не впасть в уродливое¹³⁴.

Д. Дидро считал величайшим актером того, кто лучше изучил и в совершенстве передал внешние признаки высоко задуманного и идеального образа. Таким образом, в альтернативе «быть» или «казаться» Д. Дидро предпочитал вторую ее часть. Идеальной актрисой своего времени он считал Ипполиту Клерон (1723–1803), которая достигала правды образа, заучивая все детали игры, а затем воспроизводя их в своем воображении.

В китайской сценической теории «восемь обликов», «четыре эмоциональных состояния» и амплуа давали достаточное основание актеру «казаться», а не «быть» в сценическом образе. Слепое подчинение канону грозило превратить живой театр в театр кукол. Поэтому доминантой китайской театральной теории стала живая актерская эмоция, хотя и заключенная в рамки канона.

Китайская и европейская театральные теории существенно различались между собой тем, что ориентировались на разный тип актера. Европейские теоретики обращались к актеру — человеку новой формации, который оттачивал свое мастерство на

нического искусства различных периодов [его истории], что повысит уровень и обогатит китайскую теорию актерского искусства». Участники дискуссии, сопоставляя китайскую традиционную теорию сценического искусства с теорией французского новатора театра, указывали на точки их соприкосновения и расхождения. См.: Гуаньюй бяоянь лилунь вэньтиды таолунь (Дискуссия по вопросам, касающимся игры актера). — Сидзюй бао (Театр). Пекин, 1961, № 7–8, 9–10.

новой драматургии, связанной во Франции с именами Вольтера (1694–1778) и Бомарше (1732–1799), в Германии — с именем Э. Лессинга (1729–1781). Они доверяли актерской эрудиции и интеллекту, раскрывая перед артистом высшие законы сценического искусства. Канон Хуан Фаньчо был рожден героями традиционной драматической литературы, требовавшей от актера своих методов сценического воплощения. Автор канона не стремился возвыситься над уровнем актера, скорее обращенного взглядом вспять, а не в будущее своего театра. И это вполне отвечало мировосприятию китайца, для которого прошлое, т.е. древность, служило неизменной точкой возврата, одновременно и точкой роста, следуя закону непрерывно вращающегося колеса бытия. Древность как образец земного мироустройства навечно охраняется именем Конфуция, его слова и повторяет Хуан Фаньчо, обращаясь к начинающему актеру: «Если однажды утром постигнешь сокровенное Дао (*мяо* Дао), то вечером можешь умирать со спокойным сердцем». Что же касается европейской теории, то она имела своим адресатом мастера, человека достаточно зрелого, вступающего на стезю искусства по призванию. Специфика китайского сценического искусства, которая требовала занятий им с раннего детства, оставляла Хуан Фаньчо лицом к лицу с юным, начинающим актером, еще не знающим ни жизни, ни искусства. Об этом не раз упоминает он на страницах своего сочинения: «...Если явления внешнего мира трогают сердце подростка; ...Ученик должен тренироваться; ...Ученик должен помнить это...» и т.д. Правда, в словах «если явления внешнего мира трогают сердце подростка» таится надежда на искру божью в душе ребенка, избравшего актерство не по призванию, а по воле родителей или семейной традиции. Однако талант, как известно, — удел немногих. Да и актер-ребенок, соприкасаясь с явлениями внешнего мира, пока беспомощен и наивен в своих реакциях на жизнь. Не потому ли, что, когда в руках учителя — «сырой», необработанный материал, ему приходится «вырезать модель» (*кэ му*) будущего мастера, неизбежно на первых порах стремящегося к копированию, а не выявлению творческой индивидуальности. Не случайно термин «*кэ* [1]» в теории живописи ассоциируется с грубым владением техникой изображения, которая рождает произведение, лишённое тонкости и одухотворенности подлинного мастера.

Учитывая характер своей аудитории, Хуан Фаньчо сформулировал азбуку сценического искусства, в результате чего канон

сценического образа (*сы чжуан*) принял столь выразительную и лапидарную форму. И все же элементарные правила актерского ремесла, изложенные Хуан Фаньчо, столь тесно переплелись у него с законами «высшей математики» — философии и театральной эстетики, обращенными к просветленному разуму актера, что дали образец высокой теории сценического искусства и явились наивысшим взлетом теоретической мысли в театре своего времени.

Подобно «восьми обликам» Хуан Фаньчо передает содержание «четырех эмоциональных состояний» в ритмизованной форме, очевидно, желая облегчить ученикам запоминание канона. Он отступает лишь от сакрального числа общего количества знаков текста. По существу, «четыре эмоциональные состояния» выражены двумя текстами: первый — собственно «Четыре эмоциональные состояния» и второй — «Звуки (интонация) голоса». Автор третьего варианта текста трактата У Юнцзя соединил два первых текста, разрушил его строгую графическую структуру, что позволило более свободно и детально изложить правила передачи эмоции актером:

Радость	Голос радостный, широко открытые глаза, радостное выражение лица, грудь развернута; улыбается так широко, что покачивает головой и поводит плечами. Состояние такое же, какое бывает у [человека], когда он радуется.
Гнев	Голос гневный, взгляд остановившийся, сморщенный нос, кривит губы, грудь расправлена, в гневе пожимает плечами, дыхание неровное. Состояние такое же, как у [человека], который раздражен.
Страдание	Голос горестный, носом шмыгает, глаза в слезах, лицо сморщенное, впалый рот, в плаче пожимает плечами и качает головой. Состояние такое же, как тогда, когда [человек] в горе.
Испуг	Голос истощный, рот открыт, тело вздрагивающее, шея втянута, лицо застывшее. Судорожно пожимает плечами, выкатывает глаза. Состояние такое же, как [у человека] в сильном волнении» ¹³⁵ .

Понятие «эмоциональное состояние» выражено в обоих текстах термином *чжуан* (букв., «положение, состояние, внешнее изображение»). В оригинале Хуан Фаньчо термин встречается семь раз и еще дважды в сочетании *цин-чжуан*. Первый иерог-

лиф *цин* («чувство») отражает внутреннюю, эмоциональную сферу явления, второй — «*чжуан*» — внешнее, формальное его выражение*. Один раз понятие «эмоционального состояния» выражено термином «*чжуантай*», очевидно, с целью акцентировать внимание на внешних приемах выражения эмоций**. Автор подчеркивает эту идею употреблением глагола «*цзо*» («делать»), который предполагает вполне конкретный и осязаемый объект действия: *цзо чжуантай* — дословно «делать эмоциональное состояние», т. е. изображать какую-либо из четырех эмоций при помощи определенных средств сценической выразительности.

Термин «цин» в оригинале трактата встречается самостоятельно в четырех различных сочетаниях: дважды, как уже говорилось, в сочетании *цин-чжуан*, семь раз подразумевается в тех случаях, когда *чжуан* употреблено самостоятельно, и один раз в сочетании *цин-ли*. Таким образом, понятие «цин» представляет собою субстанциональную категорию канона сценического образа.

Весьма важно добиться понимания этого термина, так как четкость словарного деления на две основные группы его значений — 1) чувство, эмоция и 2) обстоятельства, факты, — часто не способствует точности его перевода даже в развернутом контексте. Приведем отрывок из сочинения Ли Юя: «Боюсь, что *чуаньци*, в которых отсутствует холод и тепло, не будут отвечать чувствам-*цин* людей. Если в них (пьесах. — С. С.) [описание] расставаний и встреч, горести и радости затронет чувства людей, то [представления] заставят [зрителей] плакать и смеяться, от гнева волосы у людей встанут дыбом, они [заставят] испытать испуг как после кошмарного сна...»¹³⁶. В тексте автор прямо называет две эмоции — горе и радость, о двух других мы догадываемся по предполагаемой реакции зрительного зала. Упоминаемые автором расставания и встречи — не сами эмоции, а те ситуации, обстоятельства, которые связаны с определенными эмоциями и должны привести к ответным чувствам у зрителей.

* *Чжуан* обычно встречается при определении конкретных, материальных форм. Однако у Лао-цзы употребляется для выражения идеального Универсального понятия формы в парадоксе «У *чжуан чжи чжуан*» — форма того, что бесформенно». (См. Lao Tse's Tao-Teh-king. Chinese-English by dr. Paul Carus. Chicago, 1898. P. 11.)

** Правда, словарь «Ханьюй цыдянь» (Пекин, 1957 г.) включает в это понятие внешний и внутренний облик человека, связанный с манерой поведения.

Важно, что и собственно эмоции, и сюжетные ситуации, с ними связанные, совмещены автором в термине «цин».

Приведем еще один отрывок из сочинения цинского автора — теоретика музыки Сюй Дачуня. В разделе «Цюй цин»* («Чувство в арии») он говорит следующее: «Правило исполнения арии состоит не только в соответствующем произнесении звука, но главным образом в передаче чувства, содержащегося в мелодии (*цюй чжи цин*). Звуки всех арий одинаковы, а чувства каждой из них индивидуальны. Они особенны не только по произношению их [актерами различных] амплуа — *шэн, дань, чоу, цзин* [2], — но и отличаются по тем событиям — *ши*, которые [связаны с проявлением чувств] преданности и долга, фальши и лукавства, утонченности и изящества, подлости и вульгарности, горя и радости, размышления и восхищения. Пусть даже слова и подобраны искусно — *мяо*, но [если] в пении не выражено чувство — *цин*, не дано различия между прямым и косым, горестным и веселым, то хотя звуки и будут чрезвычайно изящны, но слова и мелодия станут противоречить друг другу и не только не тронут чувства — *цин* людей, но и не доставят слушателям никакого удовольствия...»¹³⁷. В этом отрывке, точно так же, как у Ли Юя, в ряду событий — *ши* перечислены и собственно эмоции (горе, радость), и понятие, относящееся к эмоции опосредованно (восхищение), и понятия, которые лишь могут послужить источником той или иной эмоции (долг, преданность, утонченность, изящество, вульгарность, подлость). В последнем случае ответные чувства у зрителей зависят от эмоциональной интерпретации исполнителем предложенных сюжетом обстоятельств.

Допускаю, что мой перевод заглавия раздела «Чувство в арии» может быть неточен и его следует перевести «События, описываемые в арии», поскольку автор дублирует понятие «цин» употреблением термина «ши». Но следует все же согласиться, что предложенный перевод неточен в той же мере, в какой предстает в самом контексте нерасчлененность семантического поля термина «цин»: в нем нераздельно присутствуют ряд событийный как отражение объективной реальности и ряд субъективного чувственного восприятия действительности.

* Подробное толкование *цюй цин* см.: Ли Юй. Сяньцин оуцзи (Случайные заметки на досуге). — Чжунго гудянь...» (Собрание трактатов...). Т. 7. С. 98.

И наконец, еще один отрывок из произведения цинских авторов Ван Дэхуэя и Сюй Юаньчэна, относящийся к середине XIX в.:

«В арии существуют обстоятельства — *цин*, т.е. детали тех событий, о которых говорится в арии. Разъяснить события (*цин цзе*) — [значит] понимать, по какой причине [в них действуют] такие-то люди, по какой причине в их выражениях встречаются такие-то слова, это значит поставить себя на место [действующего лица], постигнув божественное чувство — *шэнь цин*, выразить его в звуке. Само собой разумеется, что страдающий мрачен, дух [его] исчезает, веселый радуется и доволен собой... Некоторые исполняют арии и не знают, о чем в них говорится, какие люди имеются в виду. [У них] мелодия рождается во рту, а не в сердце. О такой мелодии говорят, что в ней отсутствует чувство — *цин*»¹³⁸.

Кажется, что смысл термина «цин» очерчен авторами весьма определенно с самого начала: «*цин*, т. е. детали событий, о которых говорится в арии». Тем не менее авторы без дополнительных оговорок в толкование *цин* подключают следующее: «разъяснить события — значит поставить себя на место [действующего лица], постигнув божественное чувство, выразить его в звуке». И следующий пассаж вовсе исключает понимание *цин* иначе, как «эмоцию, чувство»: «страдающий мрачен... веселый радуется и доволен собой». Об ариях, которые исполняются сердцем, говорят, что в них присутствует чувство — *цин*.

Таким образом, во всех приведенных отрывках тесная связь обоих семантических рядов термина «цин» выявляется со всей очевидностью. Даже в достаточно развернутом контексте, как мы могли убедиться, происходит довольно свободный переход термина из одного семантического ракурса в другой. Причем устойчивое сочетание с другим иероглифом, взятое вне контекста, порождает ту же семантическую раздвоенность термина. Так, термин *цин ли*, по словарю «Ханьюй цыдянь»¹³⁹, имеет два значения: 1) естественные закономерности, законы неба — *тянь ли* и чувства людей *жэнь цин*; 2) закономерности событий, события и их внутренняя закономерность — *ши ли*.

Эта связь двух планов термина «цин», на наш взгляд, обнаруживается не только в свободном переходе или смешении его двух семантических планов термина. Даже тогда, когда трактовка *цин* оговорена контекстом или самим автором (например, у Хуан Фаньчо в одном из отрывков эмоции включены в разряд

ши: «[В пьесах говорилось о] таких прекрасных сторонах жизни — *да мэй ши*, как проповедь дхармы [Буддой], который являл самого себя [во многих ликах], прославление преданности, сыновняя почтительность, душевная чистота, [чувство] долга, рассказывалось о талантах, о красавицах, о разлуках и встречах, горе и радости, [в них] прославлялась добродетель, порицалось зло». В другом отрывке автор включает в понятие «цин» не только эмоции «Радость — *си* [1], гнев, скорбь, радость — *лэ*, расставания, встречи страдание, веселье — все эти [эмоции] должны исходить из глубины личного [чувства]»), термин предполагает имманентную связь событийного и эмоционального рядов, которые существуют в нем как сомкнутые пальцы рук, т.е. в каждом конкретном случае подразумевается, что действующее лицо событий, если акцент падает на событийную сторону происходящего, непременно испытывает и выражает соответствующее чувство. Внеэмоциональное участие в событиях не предполагается. Если же акцент переносится в сферу эмоций, то возникает чувство, рожденное определенным событийным рядом. Такое чувство можно было бы именовать «событийной эмоцией»*. Социально-этическая регламентация всех важнейших сторон повседневной жизни в Китае приводит к тому, что в зависимости от эмоции возможно иногда представить характер и примерный круг событий, послуживших причиной данной эмоциональной реакции. Китайская классическая теория признает и спонтанность эмоции, которая присуща человеческой природе и которой человеку «нет нужды учиться»¹⁴⁰. И тем не менее «Ли-цзи» — средоточие конфуцианской социально-этической доктрины — учит человека реализовать эмоциональную потенцию, превращая спонтанное чувство в событийную эмоцию, оттеняя в ней социальное и этическое содержание.

Событийная эмоция как выражение единства спонтанного чувства и социально-этических критериев его выражения нашла обоснование в философии цинского времени. Основными категориями философии этого периода, как и в сунском и мин-

* Исследователи отмечают такое же совмещение различных значений в слове *ши*: 1) дела; 2) события. Они объясняют его тем, что китайское мировоззрение не проводит резкой грани между миром вещей, физических явлений и деятельностью человека, подчиняя и те, и другие одним закономерностям. (См.: *Wing-Tsit Chan. Chinese Theory and Practice with Special Reference to Humanism — A Moore. The Chinese Mind. Honolulu, 1967. P. 13–14.*)

ском неоконфуцианстве, оставались понятия принципа — *ли* и изначальной природы — *син*, представляющие собой ипостаси Тайцзи. Великий предел — Тайцзи расшифрован неоконфуцианством как Абсолютная истина, равная по значению Дао. Цинский философ Дай Чжэнь, комментируя Мэн-цзы, различает три аспекта изначальной природы человека: чувства людей — *цин*, желания — *юй* и знания — *чжи*. Чувства дают человеку ощущения эмоций веселья, гнева, печали и радости. Желания обогащают его жизнь восприятием звука и цвета, ощущениями запаха и вкуса. Вместе с чувствами желания связывают человека с внешним миром. Знание обуславливает различение красивого и безобразного, правильного и ложного.

Лишь в том случае, если чувства и желания подчиняются знанию, они находят путь для своего полного удовлетворения. Отношения человека и Абсолюта зиждутся на гармонии с Принципом, которая достигается через истинные, не впадающие в заблуждение эмоции¹⁴¹.

Формула четырех эмоциональных состояний: *си* [1], *ну*, *ай*, *лэ* (радость жизни, гнев, печаль, радость бытия*) — встречается уже в «Лицзи»¹⁴². Не раз обращается к ней Чжуан-цзы¹⁴³. Она повторяется и в «Хань шу»¹⁴⁴, а затем входит и в более поздние источники. Эстетическая модификация стереотипного набора эмоций встречается у Лю Се (ок. 465–521) в его «Вэньсинь дяолун» («Резной дракон литературной мысли»). Лю Се называет *цин* одним из трех первопринципов в создании литературного произведения¹⁴⁵. Лю Се говорит о пяти эмоциях (у *цин*), которые современный филолог Ван Ли в своих комментариях этого отрывка расшифровывает как *си* [1], *ну*, *ай*, *лэ*, *юань* («радость жизни», «гнев», «печаль», «радость бытия», «злоба»)¹⁴⁶. В театральной теории минского времени четыре эмоции становятся стереотипным набором среди других эстетических понятий. Чжан Ци, например, считает их главной целью вокального и музыкального искусства¹⁴⁷. Стереотип четырех эмоциональных состояний и их строгий порядок расположения сохранился и в языке теоретических работ современных китайских театроведов¹⁴⁸.

* Термин «бытие» употреблен нами не в строго философском значении, а в самом общем плане как абстрактное понятие, отражающее объективный, «исторический процесс жизни людей» в отличие от «непосредственно физического процесса жизни». (См.: Маркс К. Немецкая идеология. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 3. С. 25–26).

Два из четырех эмоциональных состояний — *си* [1] и *лэ* — близки по смыслу, что требует от нас попытки уточнения границ их семантических полей, поскольку краткая формула эмоциональных состояний, конечно, не допускает тавтологии.

Впервые философское толкование состояния радости встречается в комментариях к 58-й триграмме, где понятие радости выражено иероглифом «дуй» (второе чтение «юэ»). Позже омоним «юэ» (второе чтение «лэ») встречается у Конфуция в «Лунь-юэ», где социально-этическая интерпретация категории радости получает дальнейшее развитие. Согласно исследованию текста «Ицзина» Ю. К. Щуцким, радость представляет собою процесс, в течение которого человек «не захвачен ею всем существом, а следит за правильностью своих поступков и отдает радость окружению... Всякое замыкание в себе того, кто переживает радость, отрывает его от окружающей среды и приводит к неудачным действиям». В достижении радости на известном этапе наступает гармония «между сделанным и результатом действия», когда человек может испытать и веселье¹⁴⁹. «Если стороны поспешат, то будет и веселье», — гласит текст памятника¹⁵⁰. Таким образом, веселье — частное и преходящее состояние радости, не включающее все его содержание. Чувство радости возникает от выполнения своей социально-этической миссии, которая открывает человеку смысл человеческого бытия. «Быть в гармонии с людьми — это радость — *лэ* человеческая, быть в гармонии с небом — это радость Неба [радость естественная]», — сказано у Чжуан-цзы¹⁵¹. В гармонии с Небом человек испытывает наивысшую радость, которую можно достичь надеждой. И напротив, испытывать радость от поступков, не соответствующих этическим нормам, — значит противопоставлять себя общественным интересам. «Тот, кто находит радость — *лэ* в истреблении людей, определенно не сможет осуществить свои честолюбивые замыслы — *чжи* [1] в Поднебесной», — говорит Лао-цзы¹⁵². На одном из зеркал, относящемся к XIV–XVI вв., обнаружена надпись: «Содеяние добра доставляет максимальную радость — *вэй шань цзуй лэ*»¹⁵³, что также говорит о постижении глубины социально-этического смысла этой категории, укоренившегося в сознании людей.

Две полярные точки бытия — жизнь и смерть — противопоставляют друг другу эмоции радости бытия (*лэ*) и скорбь, печаль (*ай*). Диалектическая связь обеих эмоций глубоко осмыслена китайской философской и литературной традицией. «Лэ» и «ай»

относятся к субстанциональным категориям философии Чжуан-цзы. Историк Бань Гу, например, соотносит радость и печаль по принципу оппозиции эмоций¹⁵⁴. Сыма Цянь подмечает, что радость в предельном ее выражении непременно рождает свою противоположность. Его афоризм «*лэ цзи шэн бэй*» («Радость дошла до предела, быть горю»)¹⁵⁵ вошел в сознание современников Хуан Фаньчо как непреложный факт человеческого бытия. «Вот уже почти сто лет наша семья знатна и могущественна, но, возможно, придет день, когда великая радость сменится горем», — говорит один из героев романа «Сон в красном тереме»¹⁵⁶ («великая радость сменится горем» — *лэ цзи бэй*)¹⁵⁷.

Цао Сюэцинъ пользуется оппозицией чувств радости и печали, когда его герои ощущают предельность своей ситуации: «Цинь Чжун и без того обладал слабым здоровьем... а когда умер отец (*уху ай цзайла*)¹⁵⁸, он огорчился, стал бесконечно раскаиваться в своем поведении, и это приводило к обострению болезни. Все это печалило Бао-юя»¹⁵⁹; «...усиливающаяся с каждым днем болезнь Цинь Чжуна беспокоила его и омрачала его радость (*бу нэн куай лэ*)¹⁶⁰»¹⁶¹. Несомненно, диалектика радости — горя сохранила свое значение и для понятийного строя канона сценического образа «Зеркала». Хотя автор и не сохраняет до конца четкую систему эмоциональных оппозиций, тем не менее он придерживается традиционной последовательности эмоций: следом за радостью — *си* [1], которая выражает чувство радости иного порядка, нежели *лэ*, следует эмоция гнева — *ну*, а не печали и скорби (*ай*). Этому же принципу следует и автор третьего варианта «Зеркала».

Конфуцианский канон, различая радость и горе по их эмоциональной природе, соединяет их на социально-этическом уровне, так как обе эмоции формализуются в ритуале: «Скорбь и радость, различаясь [между собой], заканчиваются на ритуале»¹⁶². «Хуайнань-цзы» — позднеханьский источник даосского толка — также признает связь категорий с морально-этическими нормами конфуцианства: «Просвещенные люди не могут заставить людей не радоваться — *лэ*, но могут прекратить это». Комментатор поясняет, что остановить радость — *лэ* возможно, прибегнув к ритуалу¹⁶³. Соблюдение ритуала, который подсказывает, как и чему радоваться и печалиться, служит критерием смысла жизни и критерием морального облика человека.

Категории радости и горя, освященные ритуалом, тесно связаны с музыкой. Небо в системе искусств, согласно конфуциан-

ской философии, может выразить адекватно лишь музыка. Даосская концепция музыкальной сущности мира у Чжуан-цзы связывает воедино музыку естественных голосов природы с голосами рукотворных музыкальных инструментов. Полая изнутри бамбуковая свирель уподоблена Чжуан-цзы той абсолютной пустоте — *сюй*, где рождается мелодия Неба. Для Чжуан-цзы каждая музыка «возникает из пустоты»¹⁶⁴. Она соединяет человека не с миром феноменов, а с законами мироздания. Именно поэтому чувство радости бытия, сопряженное с музыкой, которая придает даже светскому развлечению оттенок возвышенный, обозначается словом *лэ*, а не *си* [1]. Достаточно вспомнить «Малые оды» «Книги песен», где радость при встрече гостей на пиру, славословие гостям или веселье гостей и хозяина на пиру, как правило, переданы словом «лэ». И тут же предельное ощущение радости бытия среди всеобщего веселья может сменяться чувством тоски и печали. Одна из стихотворных вставок романа «Сон в красном тереме» так и называется «Тоска среди веселья» («*Лэ чжун бэй*»)¹⁶⁵.

Эмоции, которые не формализуются в ритуале, хотя и регулируются им, входят в иной круг понятий. К ним относятся чувства веселья, радости-*си* [1] и гнева — *ну*. Сентенция «веселясь, смеется; гневаясь, бранится» («*си сяо, ну ма*»)¹⁶⁶ вошла в современный язык со страниц «Суншу» как устоявшаяся оппозиция эмоциональных состояний радости — гнева. Подтверждение устойчивости оппозиции радости — печали (*лэ* — *ай*) и радости — гнева (*си* [1] — *ну*) дают Чжуан-цзы, а затем Хуайнань-цзы, у которых сказано, что человек, «радуясь или печалясь, уклоняется от добродетели — *дэ*»; а тот, кто «радуется или гневается, уклоняется от Дао»¹⁶⁷.

Радость-*си* [1] владеет стихийной эмоцией человека, возникающей по поводу обыденных, житейских ситуаций. Встретились Цзя Лянь и Дай-юй — героини романа «Сон в красном тереме», испытав чувство радости — *си* и¹⁶⁸; матушка Цзя успокоилась по поводу устройства дела, и лицо ее осветилось радостью (...*си цзянь юй мянь*¹⁶⁹); юные герои радуются при мысли о любовной встрече (*синь чжун си*¹⁷⁰); Бао-юй не может побороть своей радости (*си бу цзы шэн*¹⁷¹). Радость-*си* [1] — это радость жизни, ее бытийного, а не философского осмысления. Даосская философия полагает, что чувства радости жизни и гнева присущи изначальной природе человека, основанной на гармонии частиц *инь* и *ян*. Согласно комментарию к «Хуайнань-цзы»,

чрезмерный гнев нарушает в человеке гармонию *иньци* («женского начала»), избыток радости нарушает гармонию *янци* («мужского начала»)¹⁷². Поэтому, чрезмерно веселясь или гневаясь, человек разрушает свою изначальную природу и вторгается в пределы вселенских закономерностей. Не обусловленные ритуалом, эти чувства легко завладевают сердцем и поступками человека, а, как известно, Дао остается лишь в сердце, не потревоженном излишними эмоциями.

Таким образом, чувства радости жизни и гнева вместе с чувствами радости бытия и скорби как бы образуют полный цикл естественной и социальной природы человека*.

Хуан Фаньчо, формулируя свой канон *сы чжуан*, остается в пределах тетраэдного числового ряда, но предпочитает изменить сам набор эмоций. Варианты набора предлагает уже «Лицзи», один из них включает радость, гнев, скорбь, страх, любовь, отвращение, вожеление¹⁷³. За исключением чувства скорби остальные три элемента театрального канона не связаны с представлением о требованиях и процедуре ритуала и выявляют непосредственные чувства человека. Включая их в канон, Хуан Фаньчо дает основание сближать его понимание *цин* («чувство») с понятием *син* («природа», «природные свойства», «натура человека»), весьма распространенным в китайской философской и литературной традиции¹⁷⁴. Вместе с тем хрестоматийная формула эмоций радости — горя также использована автором «Зеркала», но в сочетании с *ли* [1], *хэ*, *бэй*, *хуань* («расставания» и «встречи», «горе» и «радости»)¹⁷⁵, взятом у теории драмы.

Автор «Зеркала», выдерживая тетраэдный сакральный ряд, позволяет рассматривать человека во всех его эмоциональных ипостасях как средоточие и отражение естественных ритмов и

* В связи с этим хочется обратить внимание на недостаточность перевода терминов, встречающихся в двухтомнике «Древнекитайская философия» (См.: Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 105, 115, 119; см. также: Люй-ши чунь-цю. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 293–294). По существу, пропадает бинарная структура эмоциональных оппозиций, зафиксированная в «Лицзи», и, следовательно, различие понятий *лэ* — радости и *си* [1] — радости. При отсутствии комментариев, на мой взгляд, следует стремиться к передаче различия в самом переводе: *си* [1] — «радость обыденной, повседневной жизни»; *лэ* — «радость бытия».

явлений окружающего мира*, что полностью отвечало философской традиции, соединявшей в триаде небо, землю и человека. Как было сказано выше, эта идея особенно явственно прозвучала у автора третьего варианта «Зеркала». Сердце, как и весь человек, подобно окружающему миру, состоит из некой субстанции *ци*, движение которой рождает те или иные эмоции: «*Ци* опускаются — в сердце возникают веселье и радость, *ци* поднимаются — в сердце возникают гнев и ненависть, *ци* сжимаются — в сердце возникают горе и страдание, *ци* приходят в волнение — в сердце возникают испуг и безысходность»¹⁷⁶.

Но человек — не только один из трех элементов мироздания, подчиняющийся общим закономерностям, но и сам по себе микрокосм, в котором спроецирована вся структура большого космоса. Напомним физиомантическую схему человеческого лица. Она делит лицо по вертикали на три «остановки» — *тин*: верхняя — небо, средняя — середина, где расположены горы и обитает сам человек, нижняя — земля. Приведем еще одну схему, которая дает пространственную ориентацию лица.

Существует физиомантическая ориентация лица по 12 созвездиям Зодиака, по шести небесным светилам и др.¹⁷⁷ Поэтому эмоция, прочитанная в физиомантической формуле человеческого лица, подчиняется вселенским закономерностям. Она несет в себе информацию об окружающем мире, пределы которого развернуты в космических масштабах.

Единство двух компонентов триады — неба и земли — выражено древней китайской космологией биномом *фэн-шуй*¹⁷⁸ (букв. «ветер — вода»), который затем вошел в натурфилософию даосизма. Она, в свою очередь, повлияла на разработку теории и практики геомантии.

* Европейские ученые позднего средневековья, в частности итальянец Бендетто, также находили в тетрадном числовом измерении объективные закономерности параметров человеческой фигуры. Его расчеты послужили основой для творчества художников и скульпторов итальянского Возрождения. Так, первые наставления своего учителя о пропорциях человеческой фигуры, которые получил юный Микеланджело, состояли в следующем: длина мужской фигуры равна длине лица, взятого восемь раз; если человек встанет с раскинутыми в стороны руками, то длина этой линии тоже будет равна длине лица, взятого восемь раз. Эти сведения почерпнуты из книги *И. Стоуна* «Муки и радости» (М., 1974. С. 34–35), написанной автором после изучения огромного исторического материала, относящегося к тому времени.

Рельеф местности играл существенную роль во всех коловращениях, возникающих при взаимодействии ветра и воды. Дыхание-*ци* ветра — небесного начала (*ян*) и дыхание воды — земного начала (*инь*), смешиваясь, порождают все процессы земли и околоземной сферы. Особенно важное значение имели горы, которые корректируют направление ветра, определяют место и количество выпадения осадков. Геомантия связывает эти свойства гор с присутствием в них *шань лин* — «таинственно чудесной силы гор», аккумулирующей в себе огромную жизненную энергию. Сама структура иероглифа «лин» позволяет прочесть его как обращение шаманов-прорицателей (у [3]) к небу с молитвой о дожде-*юй*. Иероглиф «лин» действительно часто встречается в молитвах о ниспослании дождя, например, в одном из гадательных сочинений танского времени¹⁷⁹. *Шань лин* присутствует на гребнях и склонах гор, которые идентифицируются геомантией с конечностями *сы лин* — «четырех таинственно чудесных» животных: дракона, тигра, птицы и черепахи¹⁸⁰.

Перенесение космологических представлений в искусство наложило отпечаток на эстетику изображения гор и камней: «Писать неодухотворенные камни совершенно недопустимо. А писать одухотворенные камни — значит найти [в них] едва уловимое место, где обитает дух... В каждом штрихе непременно должна быть подвижность, резкие изгибы — *дунь*, подобно плывущему дракону»¹⁸¹. Геомантия утверждает, что и человек, как один из элементов триады, рожденный в гармонии с окружающей природой, заражается космическим дыханием гор (*лин ци*, или *шань лин ци*), получая таинственно чудесные импульсы для жизненно важных процессов в организме и обитания на земле.

О присутствии в человеке *лин* свидетельствует степень выражения эмоции, отражающейся в глазах, которые согласно физиомантической схеме соответствуют двум светилам: солнцу — началу *ян* и луне — началу *инь*.

В живописи теория изображения лица как мистического лика является как бы интерпретацией его физиомантической схемы. Рекомендации художнику: «Глаза — луна и солнце всего тела, чистейшее украшение человеческого естества, не только повторяют их внешнюю форму, основное — ухвати их дух; дух ухвачен — позови, изображение как будто хочет сойти к тебе, дух потерян — не знаешь, что за человек. Об этом и говорят: «Передаёт дух — здесь [в глазах]. Левый глаз — *ян*, правый — *инь*»¹⁸². Мэн-цзы повторил общечеловеческую аксиому о том, что глаза — это «зер-

кало души»: «Из всех частей человеческого тела нет ничего более прекрасного, чем зрачок. Зрачок не может скрыть зла в человеке. Если в груди человека все прямо, зрачок блестящ. Если нет прямого в его груди, зрачок человека тускл. Вслушивайся в слова человека, всматривайся в его зрачок. Разве он сможет тогда скрыть свой характер?»¹⁸³. Его мнение разделяет и Цао Сюэцинъ — автор XVIII столетия. Когда Линь Дайюй — героиня романа «Сон в красном тереме» — впервые встретилась с Баоюем, она была поражена прекрасной и совершенной внешностью юноши, отметив про себя, что «...все чувства, свойственные живому существу, светились в уголках его глаз»¹⁸⁴.

Так же как и теория портрета, театральный канон судит о вдохновенности и силе актерского переживания (*шэньци*) по присутствию во взгляде *лин* — таинственно чудесной энергии*, способствующей выражению актером всей полноты человеческой эмоции: «Лицо выражает эмоциональное состояние, взгляд предшествует ему...» «Предшествует» — значит, позволяет увидеть выражение лица... Если таинственно-чудесное во взгляде — *лин* исполнено жизненной силы, то, значит, эмоция родилась в сердце... Если таинственно-чудесное во взгляде — *лин* исполнено жизненной силы, то божественная одухотворенность — *шэньци* тут же проявится»¹⁸⁵. Глаза для актера все равно что кисть руки для живописца. Глаза актера и запястье художника, исполненные таинственно-чудесной энергии *лин*, обретают вдохновенность и свободу в процессе творчества. Присутствие *лин* невидимыми узами скрепляет глаза и сердце — средоточие духовной и интеллектуальной потенции творческой личности. «То, что взглядом актер выражает, говорит о чувствах веселья и гнева, печали и радости бытия (*Шан тай пин янь, си ну ай лэ цюань*)», — подтверждает театральная пословица. Комментируя ее, современный автор поясняет: «Глаза — это окно, где появляется *лин*, таящееся в сердце, способном выразить различные чувства персонажа»¹⁸⁶. Вероятно, таинственно-чудесная сила глаз ближе всего к нашему пониманию «искры божьей», которая дана или не дана актеру. Помноженная на мастерство, она позволяет актеру сделать взгляд «остановившимся», «тупым» или «кокетливым», наполнить глаза слезами или улыбкой, придать лицу деревянное, радостное или довольное выражение.

* Комментатор Сыкун Ту объясняет *лин* так: «Самое духовно чудесное в душе — это *шэнь*, а духовно-чудесное в человеке называется *лин*». (См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.–М., 1959).

Таким образом, геомантическая формула послужила первоисточником осмысления эстетических категорий искусства театра для интерпретации элементов канона сценического образа. Она же вошла и в обиходное суждение о человеке, подобно нашему убеждению, что глаза — это зеркало души.

Различные направления китайской философской традиции признают имманентность чувства, нераздельность его с природой, натурой человека. Спонтанное проявление чувства, которое диктует или окрашивает поступки человека, ставит его как бы вне социального контроля. Поэтому конфуцианский канон стремится посредством ритуала регламентировать человеческие эмоции: «Прекрасное и безобразное — все таится в человеческом сердце, но цвета его не увидишь. Чем еще исчерпать его, кроме единственного — ритуала?»¹⁸⁷. «Только овладев чувствами и мыслями [людей], можно подчинить себе Поднебесную»¹⁸⁸. «...Совершенномудрые, устанавливая свои принципы, должны были делать... ритуал и долг — орудиями, чувства человеческие — пашней...»¹⁸⁹. «Лицзи» дает для театральной теории прекрасный образец пристального описания поводов и степени выражения чувства, соблюдение которых позволяет человеку пребывать в состоянии гармонии с окружающей средой.

Казалось бы, строгая регламентация чувства — антипод искренности и непредвзятости его выражения. Возможно, бесспорный для обыденной жизни, этот тезис неприменим в психологии актерской игры¹⁹⁰. Напомню лишь высказывания двух мастеров европейской сцены, чьи школы сценического искусства предполагали безусловную искренность и непосредственность актерского переживания. В. И. Качалов, один из плеяды старшего поколения актеров Московского художественного театра, сподвижник К.С. Станиславского, писал: «Благодаря обаятельному процессу раздвоения актерской личности актер при самом искреннем переживании сознает нереальность своей “выдумки” и, отдаваясь, например, самому сильному чувству гнева, возмущения, скорби, непременно при этом любитесь в эти же моменты этими чувствами [“какие они настоящие и живые”] и испытывает иногда огромную радость от ощущения в себе [именно ощущения, а не искусного представления] правды и искренности этих созданных воображением чувств»¹⁹¹. Эту мысль раскрывает и Томазо Сальвини — актер огромного темперамента и эмоциональной наполненности: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но плача и смеясь, он наблюдает свой смех

и слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство»¹⁹².

В тексте «Зеркала» то же понятие актерского раздвоения выражено термином *гуань* [1] («созерцать», «наблюдать»). В разделе «Созерцать свое изображение в зеркале» Хуан Фаньчо рекомендует проверять искреннее и естественное выражение чувств точной актерской техникой исполнения и сосредоточенным самоконтролем*.

Конфуцианская традиция, выявляя и используя в своем каноне двойственность эмоциональной природы человека, предлагала взглянуть на реальную жизнь как на искусство, стирала грань между сценой жизни и театральными подмостками. Реальная действительность посылала свой импульс театру. Ему же оставалось уловить его и перенести на сцену, усилив в нем и без того мощный заряд театральности. В частности, театральная теория испытала влияние траурного обряда, зафиксированного конфуцианским каноном «Лицзи». В оригинале «Зеркала» состояние печали, скорби выражено иероглифом *ай*, принятым в обрядовой терминологии «Лицзи». Конфуцианский канон считает слезы основным способом внешнего выражения чувства скорби об умершем. Излишне сильные эмоции, при которых чувство скорби переходит в страдание — *бэй*, изнуряют душу и тело и лишают человека сил довести обряд до конца, а хозяйство его приводят в запустение. Слезы же часто — разрешающий способ, снимающий наивысшую степень напряжения — молчаливое горе. Поощряя слезы, конфуцианский канон, с одной стороны, учит не стесняться естественного и открытого

* Термин *гуань* [1] не раз встречается в тексте «Ицзина». У китайских комментаторов это понятие рассматривается с двух сторон: глазами созерцаемого и глазами созерцающего. При созерцании человек концентрирует свои силы на самой познавательной стороне процесса. При этом он должен стремиться к правдивости во внутреннем содержании и внешнем проявлении — «Владея правдой, будь нелицеприятен и строг». Параметры познавательного созерцания человека простираются от раздумий над собственной жизнью до обозрения «блеска всей страны», всего общества. Жизнь индивида как бы сливается с жизнью общества, но не растворяется в ней, а принимает на себя, на свою ответственность то, что происходит вокруг. Он сам по себе и он — часть других людей, а потому, созерцая себя и других людей, он сам служит объектом их созерцания. (См.: *Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960. С. 173, 258–260).

выражения чувства, с другой — он гуманно стремится смягчить душевную боль и страдание человека, правда, во имя выполнения им своего социально-этического долга. Издревле существовали способы, помогающие смягчению выражения «скорби при большом горе» и выражению «радости при счастливом событии». Эти правила обозначали «границы радости и скорби»¹⁹³. Мера выражения эмоций служила и критерием оценки литературного и эстетического вкуса. В комментариях «Цзочжуань» о песнях «Шицзина» говорилось: «И они прекрасны! В них скорбь, не переходящая в бессилие отчаяния»¹⁹⁴. Тот факт, что выражение чувства в слезах находило поддержку в конфуцианской этической доктрине, не мог не повлиять на формирование национальной психологии. Подтверждение тому, что слезы были весьма привычной реакцией мужчин и женщин и не только в предельных ситуациях, можно найти и в исторических источниках и в художественной литературе.

В театральном каноне во всех его вариантах слезы также считаются одной из главных, если не единственной, формой выражения состояния скорби и страдания. В оригинале «Зеркала» сказано: «...[чувство] горя передается глазами и бровями, выражающими печаль и боль, и [тогда] зрителей охватит чувство скорби и слезы польются, будто [они] явились свидетелями реальных событий». Предусмотренная Хуан Фаньчо эмоциональная реакция зрителей на сценические действия, видимо, также была вполне привычной и естественной, что можно считать следствием многовековых обрядовых традиций.

В древней концепции гармонического, «срединного» человека существенную роль играла «дозированность» выражения чувств, предполагавшая выявление не крайних пределов эмоции, а естественно мягкую реакцию на происходящее вокруг. Источники даосской школы объясняли это естественными причинами: «Чрезмерно [проявлять] чувства веселья, гнева, грусти, страха и печали, переполнение души всеми этими чувствами вредно для жизни [человека]». Комментатор к этому добавляет: «Все чрезмерное преступает норму»¹⁹⁵. «Долголетие [человека] зависит от того, насколько спокойствие и уравновешенность царят в его груди...»¹⁹⁶. Конфуцианцы находили в гармонии социально-этический смысл: «Когда не проявляют радости жизни, гнева, печали и радости бытия, это называется [состоянием] середины. Когда их проявляют в надлежащей степени, это называется [состоянием] гармонии»¹⁹⁷. Предполагалось, что соблю-

дение середины раскрывает истинную природу и душу человека, следующего естественному пути (Дао). Теория портрета строилась в полном согласии с каноном «срединного человека»¹⁹⁸. Ведь портрет в конечном счете — всегда портрет умершего предка — отображал некие неизменные свойства человека, чтобы внушить уважение потомкам¹⁹⁹.

Театр же, изображая давно ушедших или поверяя настоящее прошлым, всегда имеет в виду ныне живущих и, обращаясь к тем, кто сидит в зале, поддерживает связь между сценой и зрителями через живое искусство актера. Не случайно на горячую заинтересованность театра в непосредственной реакции зрителей автор «Зеркала» дважды обращает внимание актера: в начале основного раздела, послужившего названием всего сочинения, и в разделе «Наблюдать свое изображение в зеркале». Хуан Фаньчо объясняет, что контакт со зрительным залом во многом зависит от эмоциональности игры актера, почему проблема актерского чувства и стала одной из центральных в его сочинении. Тем не менее, многие аспекты этой проблемы остались не затронутыми Хуан Фаньчо. Отчасти, может быть, из-за немногословия его трактата в целом, частично, вероятно, потому, что в своем сочинении он стремился решить практические задачи. А возможно, и по той причине, что сам автор не мог претендовать на столь глубокое и оригинальное их осмысление, какое предложил, например, Ли Юй.

Ли Юй сумел разглядеть в человеке сложность и богатство его душевной и эмоциональной палитры, которая не могла быть исчерпана древними, как это казалось его многочисленным оппонентам. Их представление о неизменности человека было под стать медленному течению китайской истории, которую они по традиции старались понять в ее ретроспективе. Ли Юй же утверждал, что «...принципы вещей исчерпать можно, чувства людей исчерпать трудно»²⁰⁰. Он отказывался от формальных связей человека со временем и утверждал нерасторжимость эмоционального облика человека и его эпохи, угадывая тем самым поступательный ход истории, который делает человека тем же и вечно новым источником авторского и актерского вдохновения. Он писал: «Мир постоянно меняется, а сердце человека не стареет; в то время существовали чувства того времени, сегодн^я существуют сегодняшние чувства. Сокровенно изящное — *мяо чуаньци* заключено в проникновении в чувства [людей]»²⁰¹. Ли Юй полагался на живительные соки человеческой эмоции,

которая способна обновить мир, старое, древнее сделать новым, сегодняшним. Об этом — раздел его сочинения «Изменив старое, сделать новое».

Автор «Зеркала», напротив, поверяя век нынешний веками минувшими, воспринимал древность как некий абсолютный образец: «Ученик наедине с собой, изображая древних...»; «...все это следует передать, так, как было у древних, тогда театр (игру. — С. С.) и можно назвать истинным»; «То, что называется “Гуй мэнь дао” (“Путь души, вернувшейся в свою истинную обитель”), есть место, где входят и выходят [актеры] в театре. Называя его “Путем души, вернувшейся в свою истинную обитель”, хотят сказать, что играющий [на сцене] действует, представляя душу, вернувшуюся к своему истинному состоянию...» Первая часть рекомендации актерам несет социально-этический смысл, идущий от конфуцианства, а вторая, очевидно, содержит в себе внутренний интеллектуальный потенциал актера, связанный с даосско-буддийской философией. Ле-цзы пишет: «Дух жизни — это функция [доля, дело] Неба, кость и плоть — это дело земли. Все, что относится к Небу, чистеет и распыляется; все, что к земле — мутнеет и сседается. Дух жизни отделяется от плоти, и оба возвращаются к своему истинному. Поэтому и говорится [о душе умершего] — *гуй*. *Гуй* [душа] есть *гуй* [1] [возвращение], т.е. возвращенная своему истинному жилью»²⁰². Словарь Палладия дает следующее пояснение слова «гуй»: первоначальным начертанием этого знака был человеческий череп; потом придали ему значение теней, или душ умерших. С распространением буддизма этим словом обозначали целое царство демонов или низших форм перерождения, каких-то адских обитателей и голодной нечистой силы. Даосы еще более расширили область демонов. Слово «гуй» — ключевое для двух понятий духовной структуры человека, выраженных словами «хунь» и «по». «По» («дух», «душа»), согласно комментариям к тексту «Цзочжуань», дается человеку при рождении и связана со всеми естественными функциями его тела (зрением, слухом, голосом, движением). *Хунь*, как понимает ее толкователь «Ицзина», — собственно духовная субстанция человека, которая, отделяясь от плоти, может существовать самостоятельно²⁰³.

Интеллектуальные, мыслительные способности человека, связанные с началом *хунь*, где фонетиком является *юнь* («облако»), вводят понятие интеллекта в ареал категории «тени». Семантическое поле понятия «тень» включает в себя «прошлое»,

«знак», «след», «вторить», «образец», «подражать», «память»²⁰⁴, т. е., по существу, интеллектуальная деятельность человека приравнивается к воспоминанию о прошлом, которое воспринимается человеком и как готовый образец для подражания, и как духовный субстрат, заключенный в понятии «гуй». Разворачивая в прошлое временные ориентиры сценической жизни актера, к чему подталкивал и сам характер драматургии, теория Хуан Фаньчо тем не менее открывала исполнителю возможность самовыражения, которое всегда несет в себе живое осознание своего времени: «Если [у актера] возникли идея-и и чувство-цин, то лицо [его будет] божественно-одухотворенным-шэньци, а в глазах [появится] чудесно-таинственное — лин». Здесь автор раскрывает классическое для театрального искусства понимание природы актерского образа, в основе которого лежат полет и анализ, индивидуальное осмысление и эмоциональное воплощение образа, предложенного драматургией*.

И все же может показаться, что театральный канон, предлагая наборы «восьми обликов» и «четырех эмоциональных состояний», выражал собой ту идеальную структуру «срединного» человека, которая регламентирует все знаки внешнего воздействия на эмоции и предопределяет способы ее выражения. Тем не менее само конфуцианство, обучая человека искусному ношению маски чувств, скрывающей человеческое лицо, не питало иллюзии относительно жизненности своего идеала: «Благородный муж [действует] в соответствии с учением о середине, низкий человек [своими действиями] нарушает учение о сере-

* Проблема видения режиссера или актера, связанная с индивидуальной интерпретацией классики на сцене, — одна из самых острых и важных и для любого современного театра. Советский режиссер А. Эфрос, на наш взгляд, справедливо полагает индивидуальность прочтения классического произведения одним из объективных законов развития творческой личности, которая непременно несет в своем мировосприятии черты своего времени, сообщая традиции новое, современное звучание. (См.: Эфрос А. «А что сказал бы автор?» — «Литературная газета», 14.06.1976.) Эта же мысль звучит в статье А. Демидовой: «Художник нашего времени не только имеет право, но и обязан видеть в достоянии мировой театральной культуры больше, чем его предшественники, и, может быть, больше, чем видел сам автор». (См.: «Литературная газета», 25.08.1976.) Однако заметим, что индивидуальное прочтение не должно искажать авторский замысел оригинала, изменяя его до неузнаваемости, чем довольно часто грешат современные театральные «новаторы».

дине»²⁰⁵. «Человеку его склонности, влечения, страсти бывают иногда дороже жизни, а волнение, негодование, гнев бывают таковы, что он не посмотрит и на саму смерть», — писал Су Сюнь (1009–1065), известный эссеист времен империи Сун, правда, имея в виду под «смертью» забвение ритуала²⁰⁶. Реальный человек расставлял свои акценты в системе ценностей, о чем свидетельствовала и художественная проза XVIII в. Литературные герои, страдая или радуясь, подчинялись непроизвольным и бурным порывам своего сердца: Бао-юй («Сон в красном тереме»), увидев умирающим своего друга и брата Цинь Чжуна, не смог сдержать рыдания, он зарыдал во весь голос, когда Цинь Чжун скончался. Другие герои этого произведения — юноша и девушка — трагически переживая запрет родителей на их брак, покончили с собой. Оба сюжета — живая иллюстрация к словам другого произведения — «Проделки праздного дракона»:

Во всей Поднебесной нет горше страданья —
С живым расставанья и с мертвым прощанья* ²⁰⁷.

* Задумываясь над восточной философией жизни и смерти и сравнивая две страны — Китай и Японию, где эта философия во многом имела общие корни, приходишь к мысли, что она в каждой из стран расставила свои акценты и породила свое соотношение эстетики и действительности. Т. Григорьева в статье «Еще раз о Востоке и Западе» («Иностранная литература». 1975, № 7.) говорит об отсутствии у японцев резкой грани между реальностью и ее эстетическим осмыслением. Японец видит эстетическое в любом проявлении жизни, а значит, и смерти, что находит свое крайнее выражение в эстетизации ритуала самоубийства (харакири). Китаец же при значительной эстетизации действительности осознает рубеж эстетического. Вряд ли можно отыскать в китайской литературе примеры, подобные тем, что приводит Т. Григорьева из японской жизни. Разумеется, это не исключает отношения к смерти вообще как к непреодолимому закону человеческого бытия, как не исключает и забот об эстетической стороне похорон, предусмотренной ритуалом. Один из героев романа «Сон в красном тереме», поручая организацию похорон невестки своей родственнице, требовал, чтобы все в процедуре выглядело красиво. Он отстранялся от переживания, как посторонний зритель, случайно оказавшийся на похоронах незнакомого человека. Но, например, Чжуанцзы, исповедовавший даосское смирение перед неизбежностью смерти, был весьма опечален кончиной верной жены. Он перестал плакать и причитать лишь тогда, когда вспомнил о естественном ходе вещей, приносящем смерть с той же неизбежностью, с какой день сменяется ночью. (См.: Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Пер. Позднеевой Л. Д. М., 1967. С. 222–223.)

Китайская драматургия дает немало примеров подобного же рода.

Театральный канон «Зеркала» соответственно ориентирован не на эмоцию срединного героя. Автор третьего варианта У Юнцзя, давая абрис актерской эмоции, постоянно подсказывает актеру верный тон для ее передачи: «Состояние радости... такое же, какое бывает у [человека], когда он радуется; состояние гнева... такое же, как у [человека], который раздражен; состояние страдания... такое же, когда [человек] в горе; состояние испуга... такое же, как у [человека] в сильном волнении»²⁰⁸. Автор не уточняет, кто этот человек — сам актер или его герой. Скорее всего, это и тот и другой, выступающие от лица некоего реального человека, с эмоциями которого автор соотносит выражение сценической эмоции.

Основываясь на реальной человеческой эмоции, китайский актер передавал ее согласно традициям и закономерностям театральной системы, определившей дистанцию жизни и искусства. Законы актерского мастерства складывались под воздействием многочисленных факторов. Один из них — характер самого сценического героя, пришедшего в театр со страниц средневековой литературы. Существенную роль в становлении драматургии и приемов актерской выразительности сыграли также народный сказ и искусство народных сказителей. На это указывает, в частности, Б. Л. Рифтин в своем исследовании исторической эпопеи «Троецарствие»²⁰⁹. Он подчеркивает, что крайняя степень проявления человеческих чувств была специфической чертой средневековой литературы — «высокой» и «низкой»*. В подтверждение он приводит ряд устойчивых словосочетаний, встречающихся на страницах средневекового романа, которые передают то или иное эмоциональное состояние персонажа: «радости не было предела», «сильная радость без границ», «большой гнев» и др.²¹⁰ Принцип гиперболизации реальной эмоции в ее движении через народный сказ в литературное произведение и драму формировал и эстетику актерского переживания. Можно отметить и известное совпадение технических приемов передачи эмоции у народных сказителей и актеров²¹¹.

* «Повышенная чувствительность» персонажей — характерная черта древней и средневековой литературы различных народов, в том числе и русской. (См.: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.–Л., 1958.)

Однако это не привело китайского актера к развитию фарсовых, балаганных приемов мастерства, тем более в театре XVIII в., который еще не разрушил, но уже во многом перерос свои изначальные формы. Театральный канон «Зеркала» отразил довольно широкий диапазон актерского переживания: состояние веселья, радости жизни переходит в ликование, гнев — в ненависть, печаль — в страдание, испуг — в потрясение. Как всякая теория, канон, конечно, был беднее, чем актерская практика. Тем, кому довелось видеть игру китайского актера, имел возможность убедиться, что ему доступны все степени различных эмоций — от *piano* до *crescendo*.

Приподнятость актерской эмоции обусловлена также и синтетическим характером сценического искусства, в котором речь непринужденно переходит в пение, а пение — в сценическое движение и танец. Со времени «Шицзина» наивысшую степень проявления чувства традиция отдает звуку и мелодии, которые образуют эмоциональную и эпическую ткань спектакля. Канон сценического образа «Зеркала» сохраняет верность этой традиции: «Радость — *си* [1], гнев, печаль, испуг выражают мимикой, ликование, ненависть, горе, потрясение выражают в звуке».

Эмоция актера на сцене несет в себе и творческий заряд Мастера, владеющего своим материалом. Его эмоциональная доминанта усиливается присутствием зрителей, от которых он ждет эмоциональной волны. Все это требует предельного возбуждения, раскрепощения чувства актера, который стремится не к иероглифическому обозначению эмоции, а к ее концентрированному выражению. Это позволяет ему достичь той меры условности сценического чувства, которое становится более многозначным, чем реальное, и позволяет догадываться о большем, нежели сыгранное на сцене.

История исполнительского искусства сохранила немало свидетельств потрясающей силы актерской игры и ее воздействия на зрителей. О знаменитом исполнителе амплуа *дань* Вэй Чжаншэне (1744–1802) рассказывали, что его голос и лицо были настолько выразительны, что вызывали слезы на глазах присутствующих²¹². Эмоциональная наполненность актерской игры выражала *alter ego* сидящих в зрительном зале, те страсти, которые бушевали в их душе. Актер давал им возможность прожить эти минуты ярко, раскованно, как, может быть, им это не

удавалось ни разу в повседневной жизни*. Вероятно, и по этой причине игра актера была столь притягательна для глаз и сердца китайского зрителя. Эмоциональная жизнь актера в сценическом образе, очевидно, приоткрывает завесу над тайниками «загадочной» китайской души: обычно внешне сдержанный китаец сбрасывает эту маску во время массовых действий.

Как уже говорилось, театральный канон «Зеркала» по традиции отдает звуку наивысшую степень проявления чувства. Причем сохраняет и традиционный принцип окраски каждой эмоции. В «Лицзи» звуки, выражающие печаль, необычайно резки, режуще остры (*ша*); у Хуан Фаньчо они прерывисты, мертвая интонация речи. Чувство радости жизни в «Лицзи» выражается в звуках умеренно ровных²¹³, у Хуан Фаньчо — размеренной речью при свободном и ровном дыхании. Очевидно, в духе конфуцианской традиции понимал Хуан Фаньчо и характер звучания как показатель морального и социально-политического климата в государстве. Отсюда социальная значимость актерской эмоции выявляется в каноне весьма отчетливо, поскольку человеческие чувства, мелодия и социально-этическая доктрина скреплены воедино конфуцианской идеологией.

Автор трактата воспринимает звук не только в форме звучащей музыкальной мелодии, но и как интонацию разговорной речи монологов и диалогов действующих лиц. Об этом — разделы «Интонация голоса», «Сценическая речь», «Ритмико-смысловая разбивка текста». Вполне определенно Хуан Фаньчо уделял много внимания детальной разработке речевой техники актерского мастерства, — вероятно, имея в виду весьма невысокий

* В литературе, западной и советской, иногда высказывается мысль о схожести сценических приемов китайского театра и итальянской комедии дель'арте. Сравнение заманчиво своей эффектностью, но требует многих оговорок и уточнений, в частности, ограничения временными и жанровыми рамками. Китайский театр XVIII в., особенно *куньцзюй*, почти не давал актеру свободу импровизации, разве только в ролях комических амплуа, тогда как комедия дель'арте была предназначена для актера-импровизатора. Свободная импровизация развивала сценическую реакцию актеров, их умение молниеносно строить и подстраиваться под реплики партнера. Вместе с тем импровизация не оставляла времени на углубление образа, на развитие тонкой эмоциональной психотехники актера, чем в совершенстве владел актер китайского классического театра. Мое знакомство с игрой актеров дель'арте в исполнении итальянской труппы еще раз убедило меня в этом.

уровень владения сценической речью современных ему актеров. Еще Ли Юй отмечал, что хорошо поющих актеров из десяти бывает двое-трое, а хорошо говорящих — из ста лишь один-два²¹⁴. Скорее всего, причина заключалась в самой судьбе куньшаньского жанра. Он сложился на основе южной драмы, о которой говорили, что в «словах [ее] чувства мало, а в звуке — чувства много»²¹⁵, потому что в ней «объем» музыки и мелодии намного превосходил объем литературного текста, а мелодия по традиции несла в себе больший эмоциональный потенциал, нежели слово. Вместе с тем «чистое пение» теоретики называли также и «пением холодным», так как его правила не допускали модуляции звука. В пении театрального исполнителя, напротив, приветствуются модуляции, которые, расширяя звуковую палитру, придавали яркую эмоциональную окраску звуковому образу. Поэтому куньшаньский жанр, сложившись поначалу как жанр «чистого пения», побуждал актера совершенствовать свою вокальную школу — ведь путь к сердцу слушателя и зрителя пролегал через проникновенное исполнение разнообразных по мелодике и эмоциональной окраске южных мотивов. Во времена Хуан Фаньчо куньшаньский театр давно обосновался в Пекине, где, приспосабливаясь к вкусам северян, должен был ориентироваться на специфику северной драмы. Северный театр с его более суровой и сдержанной аранжировкой мелодий уступил чувство слову, что было косвенно зафиксировано теорией «Зеркала» и что диктовало автору перенесение акцента с вокальной техники актерского мастерства на речевую.

К XVIII столетию и театр и его теория уже осознали важность органического единства всех элементов актерского мастерства. Идея гармонии присутствует и у автора «Зеркала»: «Если явления внешнего мира трогают сердце подростка, то лицо его выражает [соответствующее] эмоциональное состояние, а рот издает [соответствующие] звуки... Всякий раз выражение эмоционального состояния необходимо подкреплять жестом».

Создание сценического образа раскрыто в теории «Зеркала» как процесс емкий, не замкнутый кругом одной актерской техники, хотя, очевидно, именно она служит предметом исключительного внимания, особенно для начинающего исполнителя. В поле зрения автора «Зеркала» — создание сценического образа в целом, что предполагает единство мыслительной, пластической и эмоциональной сторон актерского мастерства. «Если [у актера]

возникли идея и чувство, то лицо его будет божественно одухотворенным (*шэньци*)...»^{*}.

Понятие идеи — *и* означает в теории «Зеркала» полную актерскую собранность, сосредоточенность на том, что предстоит делать на сцене: «Если у актера, который вышел на сцену, будут мысли разбросаны, а в сердце сумбур, то он растеряется, его вдохновение рассеется...» Актер должен «перед выходом на сцену тщательно обдумать — *сы* [1] [свое сценическое поведение], а после ухода со сцены проанализировать [его]».

Триединство творческого процесса выражено автором двумя терминами — *цин-ли* и *цин-син*. Оба встречаются в разделах, касающихся принципов актерской работы над образом, причем в текстах, дословно совпадающих. Автор рекомендует актеру в разговорных частях своей роли изучить *цин-син* времени действия, в вокальных партиях — знать, каковы *цин-ли* времени действия.

Свободная замена второго иероглифа в обоих биномах, идентичных по своей функциональной роли, говорит о том, что каждая пара представляет собою сочленение двух самостоятельных понятий. Первое из них, *цин*, характеризует процесс выявления внутренней сущности сценического образа, вторые компоненты касаются внешнего его выражения (*син* [1] — «форма», «внешнее выражение», *ли* — букв., «отделявать нефрит», «очищать его от коры и примеси»²¹⁶, т.е. выявлять во внешнем облике внутренние закономерности, присущие вещи или явлению).

О трудности внеконтекстового толкования *цин* на примере термина «цин-ли» уже говорилось в начале раздела. Впервые с интерпретацией термина встречаемся у Лю Се в «Резном драконе», когда он называет *цин-ли* в числе основных заповедей мастерства литератора. «Лишь после того, как *цин-ли* утвердилось» (*цин-ли шэ вэй*), литератор вправе думать о литературной подаче материала²¹⁷. В комментариях Хуан Шулиня указывается на другое издание текста, где эта мысль выражена иначе: «[Лишь после того, как] земля и небо определились (*тянь-ди шэ вэй*)...»²¹⁸. *Тянь-ди*, по всей видимости, следует понимать не бук-

^{*} В этой связи ошибочность утверждения К. Гагемана о том, что китайский зритель «требует законченной артистичности, обусловленной и развитой актерской техникой, достигнутой за счет личной одухотворенности (которая не требуется вовсе)», не нуждается в лишних доказательствах. (См.: Гагеман К. Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 43.)

важно, а как «явления окружающего мира». Таким образом, *цин* в сочетании *цин-ли* может рассматриваться как аналог *тянь-ди*, что приближает его к понятию «события, явления окружающего мира». Конечно, и в этом случае речь идет лишь об акценте на событийной стороне явлений, под влиянием которых человек испытывает те или иные чувства.

В текстах сочинений о театре минских и цинских авторов термина *цин-ли* найти не удалось. Чжоу Ибай, комментируя этот термин у Хуан Фаньчо, остается в рамках классической интерпретации его Лю Се²¹⁹. В связи с этим наше внимание привлекло толкование термина одним из современных актеров традиционного театра старшего поколения — Чжоу Мулянем. В разделе «Поговорим о чувствах и правилах [в создании сценического образа] в процессе [актерской] игры в театре» («Тань си — цин си — ли») сказано следующее: «Все события — *ши* нераздельны с *цин-ли*. Актеры, играя пьесу, должны до тонкости изучить *си — цин си — ли*. Достичь вершин можно, лишь проникнув-шись чувством (*цин тун*) и следуя принципу (*ли шунь*).

Говоря о чувстве-*цин*, следует осознать иероглиф “тун”, говоря о принципе-*ли*, следует осознать иероглиф “шунь”. Лишь проникаясь чувством и следуя закономерности, можно в своей игре выразить божественную суть (*шэнь*), передать внешний облик (*син* [1]). Передавая божественную суть, следует стремиться к внутреннему сходству (*сяо* [1]), передавая внешний облик, следует стремиться к внешнему подобию (*сы* [2]*), лишь тогда появится прелесть в исполнении (*ивэй*)»²²⁰.

Таким образом, современный актер выражает свою мысль в терминах и категориях традиционных, что позволяет составить представление и о самой традиции и о ее современной интерпретации. С первых же слов Чжоу Мулянь, функционально соединяя *ши* и *цин-ли*, различает их по смыслу. Большую роль для понимания *цин* играет глагол *тун* («проникать», «проходить насквозь»). Ю. К. Щуцкий в своем исследовании «Книги перемен», касаясь одного из основных терминов памятника, *хэн*, указывает, что большинство комментаторов текста объясняет его глоссой *тун*. В частности, по Т. Таката, *хэн* значил «прино-

* Термин *сяо-сы* встречается у Ли Юя в его «Случайных заметках», когда он говорит о внутреннем и внешнем сходстве литературных героев с реальными прототипами. См.: Ли Юй. Сяньцин оуцзи (Случайные заметки на досуге). — Чжунго гудянь... («Собрание трактатов...»). Т. 7. С. 53–54.

силь жертву». Японский исследователь приводит доказательства, отражающие представление древних о тождестве приносящего жертву жреца и принимающего жертву божества. Согласно этому убеждению, жертва проникает (*тун*) к божеству. Ю. К. Щуцкий подтверждает, что этот смысл связан с архаическим значением слова *тун* («вознесение жертвы, принятой божеством, отождествляющее с ним жреца»)²²¹. Позже традиция понимания *тун* вошла в конфуцианские тексты, касающиеся процесса познания. Эта трактовка глагола *тун* подтверждает, что современный автор обращает внимание на тождество, слияние эмоций актера с эмоцией его персонажа. Добиваться слияния с событием — явная бессмыслица. В подтверждение этой расшифровки можно привести также избранный Чжоу Мулянем вектор терминов — *цин-тун-сяо-шэнь*, который ведет исполнителя к передаче внутренней — эмоциональной и духовной — структуры образа, а не событийной стороны сюжета. Наконец, следует обратить внимание и на расположение термина *цин-ли* в тексте «Зеркала»: «Ария не должна быть прямолинейной. Мотив надо вести согласно *цин*... Актер должен понять, какова эмоция и внутренняя суть образа (*цин-ли*)». Чжоу Ибай прав, полагая, что в первом случае *цин* сохраняет значение «событие». Это подтверждается стереотипами его употребления в других текстах. Двукратное повторение *цин* в одном и том же значении в небольшом отрывке текста, касающегося ограниченного круга вопросов, к тому же у автора, который не страдает многословием, на наш взгляд, исключается. Анализ приведенных здесь текстов позволяет сформулировать общий принцип определения понятия *цин* в сочетании терминов *цин-ли*: когда речь идет о предмете, на который направлено действие субъекта (например, передача сюжета события литератором, о чем говорит Лю Се), термин *цин-ли* связан с воплощением мнимой реальности бытия — событий и их внутренней логики, закономерности. Когда речь идет о непосредственном участнике событий (скажем, об актере в сочинении Хуан Фаньчо), термин *цин-ли* сопряжен с эмоцией героя и актера, выраженной согласно внутренней закономерности образа.

Средоточие эмоционального и рационального напряжения творческих потенций — сердце. У Лю Се ему отводится главная роль в воплощении идеи-и произведения. Рождение идеи, по Лю Се, происходит на зрелом этапе творческого процесса, когда мысль-*сы* [1] погружается в тайники человеческого сердца, что-

бы отыскать в нем божественную суть (*шэнь*) явлений действительности, запечатленных ранее, но еще не вполне осознанных²²².

Очертания мысленного треугольника Лю Се (эмоция — сердце — идея), изображающего восхождение чувства к идее через мыслительную способность сердца, проступают и в сочинении Хуан Фаньчо: «Хотя звуки и произносятся голосом, но если сердце не содержит в себе идеи, то их ни за что не произнести правильно». И строчкой выше разъясняет, что при звуках радости в сердце цветет улыбка, звуки ненависти рождены «тревожным сердцем», «скорбное сердце» источает горестный звук, а звуки, исходящие от потрясенного человека, рождаются «сердечной досадой». Подлинная эмоциональность актерской игры немыслима без творческого вдохновения, о чем говорит автор «Зеркала», выражая его термином *шэньци*. Хуан Фаньчо устанавливает связь «божественности», «божественной сути» (*шэнь*) — свойства надчеловеческого — с «духом», «жизненной силой» (*ци*) — некоей материальной субстанцией вещей и явлений, которая порождена божественной волей Неба. Эта связь *шэнь* и *ци* в теории «Зеркала», очевидно, не случайна, так как литературная теория того времени также уделила анализу термина *шэньци* немало внимания²²³.

Процесс накопления жизненных впечатлений, постижения их умом и сердцем, с тем чтобы перевести на язык сценического искусства, предполагает уединение и погружение в самого себя. Хуан Фаньчо понимает это как потаенную и неустанную работу мысли: «Учиться видеть и слышать воистину требует времени и уединения... Если не работать в уединении, а лишь помышлять о громкой славе, то [мастерства] не достичь». Автор третьего варианта У Юнцзя, вспоминая о годах своей актерской юности, подтверждал: «Прежде я не работал в уединении, поэтому, когда выходил на сцену, в сердце и мыслях возникал сумбур»²²⁴. Идея уединенного и сосредоточенного совершенствования своего мастерства содержится у Хуан Фаньчо в понятии «пустого сердца» (*сюй синь*; встречается в тексте «Зеркала» 6 раз). Опустошенное сердце, свободное от постороннего знания и предвзятости, открывает актеру, особенно начинающему, путь к истинному знанию и овладению вершинами своего искусства. Эта концепция личности истинного художника в трактате Хуан Фаньчо — отголосок идей Чжуан-цзы, полагавшего уединение и погружение в тайники своей души, отказ от внешней значи-

тельности и громкой славы — основными заповедями процесса творчества.

Самоуглубление и сосредоточенность на изображаемом предмете с целью совершенствования исполнительского мастерства создает благоприятную почву для развития творческой индивидуальности. В теории и практике искусства уже подмечено, что индивидуальное чувствование роли и индивидуальное ее пластическое решение проявляются особенно ярко на фоне общепринятых правил, канона. Канон не заглушает, а высвечивает творческую самобытность актера, помогает осознать свое творческое Я. Встречаются как бы две стихии театрального искусства — традиция, нашедшая свое выражение в ряде ограничений канона, и индивидуальное, личностное к ней отношение. Большой художник не стеснен рамками традиций, а творит в ней свободно и вдохновенно. «Всякий порядок требует принуждения, — пишет И. Ф. Стравинский, один из самобытнейших творцов музыкальной культуры XX столетия, на творчество которого традиции восточного искусства оказали существенное влияние, — только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность и ограничение способствуют расцвету этой свободы... Скажу больше: индивидуальность ярче выявляется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах»²²⁵.

Самобытность китайского актера рождается прежде всего в эмоциональном прочтении образа, идущем от индивидуальности художника и его мастерства. «Он (учитель. — С. С.) научил меня многим приемам и принес мне значительную пользу. Только мимике нельзя научиться от учителей — она совершенствуется постепенно, путем шлифовки своего мастерства», — писал Мэй Ланьфан²²⁶.

Несомненно, индивидуальный почерк мастера тем неповторимее, чем значительнее личность самого художника (личность в современном ее понимании), которая не дает раствориться в традиции, а помогает вырасти из нее в творца. И напротив, самобытность творческого чувствования, видения сценического образа — один из признаков состоявшейся творческой личности художника. История китайского театра знает немало имен актеров, создавших свою, неповторимую школу исполнительского искусства: Вэй-най — школа Вэй Чжаншэна, Гуй-най — школа Ван Гуйфэна, Куй-най — школа Чжан Эркуя, Тань-най — школа Тань Синьпэя, Чэн-най — школа Чэн Чангэна, Ци-най —

школа Чжоу Синьфана, Мэй-най — школа Мэй Ланьфана, Чэн-най — школа Чэн Яньцю и многие другие. По существу, наличие школы исполнительского искусства служит признанием уникальности индивидуального почерка Мастера, признанием значительности его личностного вклада в национальный китайский театр. Актерская индивидуальность ценилась китайскими зрителями чрезвычайно высоко. В театр шли, как правило, не на пьесу, а на актера, потому что именно актер наделял драматургический персонаж-архетип чертами индивидуальными, создавал образ живого человека — одного из тех, кто следил за его игрой из зрительного зала.

Какова же мера того проникновения в сценический образ, которая сообщала ему жизненную силу и которая дает нам основание сказать о китайском актере, что он действительно был, а не казался тем лицом, которое изображал? Частично мы коснулись этой проблемы при анализе термина *цин-ли* в теоретическом пассаже современного актера. Впервые эта проблема поставлена, по существу, теорией куньшаньского жанра. Она прозвучала в трактате Пань Чжихэна «Пение феникса»: «*Шэнь* можно наблюдать в спектакле, когда актер соединяется с ним и преобразается (*хуа и*)!»²²⁷ *Хуа* — мгновенная трансформация актера, когда он «надевает» маску своего героя, — связана с эмоциональной одухотворенностью его игры-*шэнь*, позволяющей проникнуть в духовную суть и правду сценического образа. Театральная теория «Зеркала» разрабатывает проблему значительно глубже. Она предлагает актеру стремиться к полной сценической иллюзии, «будто реальные события перед глазами» (*чжи жу чжэнь ши цзай ван*). Теория подсказывает ему и способ достижения иллюзии реальных событий путем глубокого эмоционального проникновения в сценический образ. В разделе «Интонация голоса» Хуан Фаньчо рекомендует исполнителю, изображающему веселого человека, самому улыбнуться в душе, изображая гневного человека, почувствовать в сердце тревогу, играя печального человека, ощутить в сердце скорбь, показывая потрясенного испугом человека, почувствовать сердцем досаду. В другом разделе сочинения Хуан Фаньчо уже четко формулирует: «Во всех мужских и женских ролях [актер] должен поставить себя в положение того человека, которого он изображает... Проповедуя дхарму [учение], являя [как Будда] самого себя [в различных обликах], можно обратить [людей] к добру и отвратить от зла...» Ли Юй употребляет выражение «поставить

себя на место другого» (*шэ шэнь чу ди*), когда он говорит о необходимости для драматурга и актера понять и прочувствовать события прошлого и настоящего, «прикинуть их на себя», добиться внутреннего сходства с изображаемым лицом²²⁸. Этот же термин встречается у современников Хуан Фаньчо Ван Дэхуэя и Сюй Юаньчэна, предлагавших исполнителю арии поставить себя в предполагаемые обстоятельства, чтобы выразить божественную суть и чувства персонажа²²⁹. Говоря о естественности сценического поведения актера, этим же термином пользуется и автор третьего варианта «Зеркала» У Юнцзя²³⁰. Хуан Фаньчо не цитирует, но, по существу, пространно излагает его суть. Он ассоциирует актера с буддийским проповедником, который отдает свой просветленный разум служению людям. Учение буддизма о цепи перерождений человека (*каппа*), представление о человеке как об эманации множества людей и живых существ, с детства питало фантазию актера. Условия сценической игры он принимал сразу и безоговорочно, чувствуя себя свободно в облике другого лица, а надев эту маску, уже не отделяет себя от своего героя.

Хуан Фаньчо касается и специфики исполнения актером женских ролей: когда «мужчина изображает женщину, [то при хорошем исполнении роли], нельзя различить, настоящий он или мнимый мужчина, — настолько он кажется женщиной, [хотя] это и не настоящая женщина...» Исполнение мужчиной женской роли Хуан Фаньчо передает терминами *бань* [1] и *бань-чжуан* («одеваться для сцены», «наряжаться», «играть роль»). Оба термина вошли в оборот в довольно позднюю стадию развития театрального искусства. В период Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) слово *бань* [1] согласно словарю «Цыхай», употреблялось в значении «слить, соединить, смешать», однако ни тогда, ни позже, вплоть до юаньской драмы, оно не встречается в словаре театра. В театральных трактатах танского времени (618–907) исполнение актером женской роли обозначали термином *нун* («забавляться», «играть», «жонглировать») или «нунцзя» («обманывать, шутя», «прикидываться»). Термин подчеркивал невинность изображения актером своего персонажа²³¹. В юаньском театре с его развитой формой драматургии актер, по всей видимости, уже осознавал свою внутреннюю, эмоциональную причастность к изображаемому лицу, поскольку термин *бань* [1] появляется в тот период в ремарках к текстам юаньских драм, обозначая игру актера на любые роли. Термин остался и в сло-

варе современного театрального искусства. Пользуясь термином *бань* [1], Хуан Фаньчо вместе с тем сохраняет элемент нарочитости игры в исполнении мужчиной женской роли, иначе происходящее на сцене выглядело бы абсолютно противоестественным. Эту эстетическую тонкость игры актера, создающего иллюзию жизненной правды образа, выражает театральный афоризм: «В правде проглядывает обман, в обмане — правда» (*Чжэнь чжун цзянь цзя, цзя чжун цзянь чжэнь*)²³², который, по существу, говорит о символическом значении и актерской техники и театра в целом.

Таким образом, китайская театральная теория требует от актера сценической иллюзии, достигнутой эмоциональным слиянием актера со сценическим героем — актерским перевоплощением. Это ставит под сомнение вопрос об отсутствии сакральной «четвертой стены», разделяющей актера и зрителя, — вопрос, решение которого вошло в современное театроведение с легкой руки Б. Брехта. Абсолютизируя «эффект отчуждения» в игре китайского актера, Б. Брехт лишил его глубинного проникновения, «вживания» в чувства изображаемого персонажа²³³ *. Анализ сценического искусства в некоторых работах советских авторов не рассеял, а подтвердил заблуждение Б. Брехта, отлучив китайского актера от сценической школы переживания**.

То, что Б. Брехт приписал «эффект отчуждения» принципам игры китайского актера вызвало серьезные возражения китайских ученых и деятелей театра. В частности, они приводили как основание для аргументов стремление китайского актера к сценической иллюзии в искусстве, к подлинному «вживанию», а не обозначению эмоций своего героя, стремление растворить свое «я» в образе, что, по их мнению, сближало китайский театр с теорией Станиславского²³⁴. К этим доводам можно добавить и

* Конечно, теория китайского театра в целом не была воспринята Б. Брехтом однозначно. И в теории, и особенно практике европейского режиссера многие принципы игры китайского актера нашли глубокую и оригинальную интерпретацию.

** «Нередко сходны и те художественные традиции, которые клали в основу своих поисков В. Мейерхольд и Б. Брехт. В частности, это касается восточного театра, в котором артисты не перевоплощаются в героев, а как бы цитируют их с большим искусством». К театру представления относятся «...некоторые известные нам формы восточного театра с его самобытными традициями». (См.: *Стужина Э. П.* Китайское ремесло в XVI–XVIII вв. М., 1970. С. 75, 79).

следующее. Брехт, следуя традиции немецких просветителей, предлагает актеру изображать события эпически, как «давно прошедшее», что помогает ему отчуждать себя от происходящего и выступать активным критиком и аналитиком событий. В представлении китайского актера происходит совмещение прошедшего и настоящего. Для него сегодня — как в древности; а в древности — значит, сегодня, всегда, вечно. Сегодняшний ученик, к которому обращается Хуан Фаньчо, совершенствует свое искусство, изображая древних. Идеалом актера должен стать истинный театр (*чжэнь си*), который автор понимает и как яркую эмоциональную жизнь современного актера на сцене, и как ответную эмоцию современного зрителя, и как соответствие того и другого происходившему в древности. Циклическая повторяемость прошедшего в настоящем создает иллюзию абсолютной истинности древности, которая становится мерилom всех вещей и явлений сего дня²³⁵. В истинном театре актер, развертывая в прошлое временное бытование сценического образа, должен прожить на сцене ярко и эмоционально насыщенно, чтобы создать иллюзию реальных событий. Биение живого актерского сердца приносит на сцену осознание своего времени и возвращает сценический образ в сегодняшний театр, к его зрителям. Социальный заряд, который несет в себе искусство китайского актера, не менее значителен, чем у актера брехтовского эпического театра. Однако китайский актер доносит его зрителю, не отчуждая себя от социального смысла образа, а «проповедуя учение на своем примере»; он — носитель учения, а не его оппонент. Китайский зритель смотрит пьесу глазами своего актера. Он не ищет противопоставления актера и образа, а сопоставляет актера в образе с реальной действительностью.

Защищая право китайского актера на перевоплощение, мы не склонны впадать в крайность, чтобы не заронить у читателя мысль о тождестве системы сценической игры китайского актера и теории Станиславского. Уже то, что искусство китайского актера развивается в рамках синтетического театра, где танец, пение, слово и пантомима, подобно европейской опере или балету, творят свои законы сценической жизни актера, заставляет нас быть достаточно осмотрительными. К тому же нельзя не заметить и позволительный для китайского актера случающийся «выход» его из образа, когда он во время действия мог тут же на сцене вытереть пот со лба или выпить глоток чая. Законы актерской игры допускали появление на сцене посторонних лиц,

не связанных со сценическим действием. Скажем, костюмер вносил изменения в костюм актера, требуемые развитием сюжета. Это правило было отменено в XX столетии, с приходом в театр актеров нового современного стиля игры, таких, как Мэй Ланьфан, Чжоу Синьфан и др.

Проблема жизни актера в сценическом образе достаточно сложна. В советском театроведении споры о феномене перевоплощения не стихают и по сей день. Не мудрено, что противоречивые суждения об искусстве китайского актера можно встретить не только у разных авторов, но и на страницах одного и того же сочинения. Достаточно напомнить некоторые из дефиниций известного исследователя К. Гагемана: «Он (китайский театр. — С. С.) чужд психологии, ничем не стеснен и не имеет никакого отношения к закономерностям человеческого существования»²³⁶. Немного дальше: «И все-таки все, что показывается со сцены, чрезвычайно захватывает и кажется неслыханно правдивым и жизненным»²³⁷. И еще одно весьма важное признание: «Они играли сдержанно, но с такой чисто человеческой глубиной, целиком отдавая себя воображаемому образу..., что я мог сравнить свое переживание только с тем, что я пережил в русском театре у Станиславского»²³⁸. Академик В. М. Алексеев полагал, что «основной лозунг китайского актера — сценическое преображение»²³⁹. Умышленно или нечаянно, он обошел термин «перевоплощение». О перевоплощениях Мэй Ланьфана писали известные советские режиссеры и исследователи, подчеркивая душевную искренность его игры, сочетающуюся с математическим расчетом.

На мой взгляд, каждое из приведенных здесь высказываний имеет под собой достаточное основание. Развитие китайского сценического искусства подчинялось общим закономерностям развития культурных традиций. Они предполагали медленную и постепенную трансформацию классических образцов древности, которые должны остаться узнаваемы в творчестве современного мастера. Поэтому в XVIII–XIX вв., точно так же, как и в более позднем театре, сосуществовали разновременные элементы актерской игры: от переодевания, внешнего подражания персонажу, свойственного раннему этапу театра²⁴⁰, и актерского преображения до феномена зрелого театра — перевоплощения. Термин «преображение» идентичен китайскому термину *хуа* («мгновенная трансформация, метаморфоза»), который встречается в драматических произведениях о чудесных превращениях

человека в животных²⁴¹. В. М. Алексеев как раз связывает этот термин с воплощением сценических образов мифических персонажей, например, образа царя обезьян Сунь Укуна. Вполне естественно, что сказочный персонаж обнажает игровую природу актерского искусства, акцентируя внимание на пластическом рисунке образа. Когда мы говорим о перевоплощении китайского актера, мы отходим от хрестоматийного толкования этого понятия и стараемся преодолеть «узость в понимании перевоплощения», которая неизбежно ведет к «психологическому плену упрощенных понятий»²⁴². Для Г. Товстоногова перевоплощение современного актера, конечно, не исчерпывается внешней характерностью, а включает новый стиль актерской игры, которой присущ интеллект, напряженность мысли, ясное гражданское начало и, конечно, подлинное выражение, а не обозначение чувства. Современному пониманию перевоплощения, по его мнению, не противоречит и демонстративное разрушение «четвертой стены», если актеры продолжают органично и естественно жить в сценическом образе. Последнее особенно важно для понимания стиля игры китайского актера, который естественно действует в своей системе сценической условности. При этом маски сценической условности не заслоняют живого лица актера.

Таким образом, с проблемой актерского чувства сопряжено решение ряда сложных проблем сценического мастерства. В центре всего спектра проблем — фигура самого актера, который, раскрывая чувства и мысли человека и гражданина, делает жизнеспособным древнее и вечно молодое искусство театра, поскольку, по словам известного французского актера Жана-Луи Барро, «актер — это человеческий голос, это инструмент человечества»²⁴³.

Амплуа

Амплуа — один из наиболее изученных аспектов истории и теории китайского сценического искусства.

Первые амплуа родились на заре становления театра. Развиваясь и усложняясь вместе с искусством сцены, они образовали к XVII в. многослойную систему, которая через куньшаньский театр вошла в пекинскую музыкальную драму, а вместе с ней, несколько видоизменившись, — в современный традиционный театр. Быть может, в силу того, что система амплуа была достаточно разработана в театральной теории предшествующе-

го периода, в ней менее всего заметен индивидуальный почерк автора «Зеркала», проявивший себя в двух других частях канона сценического образа. Подчиняясь традиции, Хуан Фаньчо и не стремился к оригинальности, отсылая читателя к двум именам — Се Амань и Ван Далян, авторитету которых он решил довериться в этом вопросе.

Понятие «амплуа» передано Хуан Фаньчо термином *цзяосэ*. Первый иероглиф *цзяо* («бороться», «состязаться»)*, очевидно, восходит к одной из самых ранних театральных форм — *цзяоди си* («состязание в силе», «борьба»). Согласно источникам, *цзяоди си* в ханьское время (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) представляла собой зрелище, уже связанное определенным сюжетом²⁴⁴. В нем было заложено игровое, театральное начало, что подтверждается термином *си* («игра», «забава», «развлечение», «актерское действие»). Ци Жушань утверждает, что понятие *сэ* [1] («человек, играющий в театре»), пришло в Китай из Индии. По его мнению, оно связано с индийским термином *ланькэ* («человек, занимающийся театральным искусством»), который соответствует китайскому понятию *яньсэ* («цвет лица», «внешний вид») ²⁴⁵. Мнение Ци Жушаня разделяют и некоторые другие китайские исследователи. Искусствовед Чан Жэнься, соглашаясь с индийским происхождением термина *сэ* [1], вносит два уточнения. Во-первых, он связывает появление термина с театром кукол и театром теней Китая, в истории которых индийский эпос и театральное искусство имени немаловажное значение. И, во-вторых, Чан Жэнься выводит понятие *сэ* [1] из термина «*дуака*», который, по его утверждению, соединяет в себе понятия драмы, исполнителя и саму роль. Разграничение выразительных средств при изображении персонажей было вызвано, как он считает, малочисленностью труппы кукольников, где одному актеру приходилось играть сразу несколько ролей. Чан Жэнься не называет времени рождения термина, но, видимо, относит его приблизительно к V–VI вв., поскольку в период южных и северных династий (420–589) возникли весьма оживленные связи Китая с его южным соседом Индией²⁴⁶.

Обоснованность доводов Ци Жушаня и Чан Жэнься вполне вероятна, но поскольку в их работах нет анализа материалов источников, это удерживает от безоговорочного согласия с их выводами.

* Словарь «Ханьюй цыдянь» дает чтение «*цзяюэ*».

Разумеется, конечно, термин *сэ* [1] имеет национальные корни. Сам иероглиф *сэ* включает широкий диапазон значений: «цвет», «окраска», «цвет лица», «выражение лица», «личина», «внешний вид», «категория», «разряд», «качество». Со временем важной оценочной категорией для творческой личности стало понятие *бэнь сэ* (本色: «первоначальный, исконный цвет, подлинное лицо»). Истоком его служат 5 цветов, *у сэ* (五色) — хроматическая цветовая гамма, состоящая из пяти основных цветов, образующих космогоническую цветовую панораму для всех земных пространств. Каждый цвет несет в себе символический смысл, который распространяется на все сферы природного мира и социума. В чаньском буддизме *сэ* [1] — цвет, вид (санскр. *рупа*), причем все его формы усваиваются сердцем. Это, очевидно, не оставило равнодушными тех, кто посвятил себя творчеству, поэтому *бэнь сэ* — одна из обсуждаемых категорий в творческой среде. Она касается особенностей творческого мира художника, оценивая, дает ли он понять окружающим, насколько своеобразна его творческая палитра и отражает ли она все многоцветие и своеобразие мира.

В XVII–XVIII вв., очевидно, вся совокупность значений входила в понятие *сэ* [1] — актерского амплуа. В тексте «Зеркала» сказано, что амплуа есть то, что «говорит об *усэ* — свойствах (качествах. — С. С.) данной роли». Сакральный смысл *усэ* закреплён в «Лицзи», где он означает совокупность определенных правил в ритуале жертвоприношения. Утварь должна различаться по цвету: для божеств мужского пола (*ян*) — светлого, желтого цвета, для божеств женского пола (*инь*) — темного, черного цвета. Животные, приготовленные для жертвоприношения, должны были отвечать принятому стандарту веса, размера и цвета²⁴⁷. В танских театральных источниках понятие «*сэ* [1]» еще не встречается в специфически театральном значении, вероятно, по той причине, что мастерство актера переживало начальный период становления, еще не появилась система амплуа, которая бы потребовала введения соответствующего термина. В сунском и юаньском театре первая система амплуа привела к рождению термина *цзяосэ*, который встречается, правда, однажды, в тексте юаньской драмы *цзацзюй*²⁴⁸. Если все же принять точку зрения Ци Жушаня и Чан Жэнься, то можно прийти к выводу, что именно тогда в искусство живого актера пришел готовый термин, возникший в театре кукол, который соединился с термином *цзяо*, известным уже в ханьское время. Термин *цзяосэ* сохранил свое значение и в современной китайской театральной теории.

Безусловно, амплуа скрывает в себе прежде всего феномен лицедейства, истоки которого следует искать в древних обрядовых церемониях. К ним относятся в частности так называемые покойнические игры, в которых один из родственников наряжался в одежду умершего и изображал его сидящим на пиру и наблюдающим за принесением жертв²⁴⁹. Народные празднества также включали элементы массового театрального действия, когда группы людей выступали ряжеными, изображая священных животных. Упоминание об этом содержится в «Лицзи». На них ссылаются более поздние историки и исследователи театра как на свидетельство первых актерских амплуа²⁵⁰. Очевидно, это соответствует действительности, так как играющие, подражая повадкам различных зверей, вырабатывали игровой стереотип поведения.

Вместе с тем ритуал и народные обрядовые празднества имели и другое существенное значение для развития театральной системы. Основанные на равномерном возобновлении ритуальных и обрядовых событий, они объединяли в представлении человека понятия «вчера — сегодня — завтра», превращая течение времени в циклическую повторяемость временных отрезков, в основе которых лежала некая временная константа. Она позволяла «забыть о [течении] времени», давая человеку иллюзию «достижения бесконечности, чтобы постоянно в ней пребывать»²⁵¹. Символом ее служило буддийское колесо, вращение которого неизменно возобновляет круговорот рождения и смерти. Это позволяет ощутить индивидуальное «я» неизменным, статичным и единым с той частью человеческого рода, которая состоялась и ушла в небытие или еще не успела появиться на свет. Это же налагает отпечаток на сознание людей, в котором события утрачивают свои отличительные черты. «Память коллектива о действительно происшедших событиях со временем перерабатывается в миф, лишаящий эти события их индивидуальных черт и сохраняющий только то, что соответствует заложенному в мифе образу; события сводятся к категориям, а индивиды — к архетипу»²⁵². Эти мысли, высказанные советским ученым о специфике архаического сознания человека европейского средневековья, очевидно, могут быть в определенной степени отнесены и к тем особенностям общественного самосознания, с которыми мы встречаемся в древнем и средневековом Китае. Появлению таких особенностей способствовала и социальная структура китайского общества, которое в основных своих параметрах отличалось постоянством на протяжении длительного периода истории и стреми-

лось сохранить это постоянство в идеологии и практике. Время текло неторопливо, не вызывая потребности в человеке дорожить каждым прожитым часом. Рассказывают, что, когда европейцы завезли в Китай механические часы, они заинтересовали китайских правителей не как инструмент точного измерения времени, а как забавная игрушка²⁵³.

Но нельзя сказать, чтобы в Китае и в древности, и в средневековье для всех было привычным сорить временем. И тогда понимали непреходящую ценность временного отрезка, измеряемого человеческой жизнью, и безвозвратность утраты ее мгновений²⁵⁴. Стоя на берегу реки, Конфуций сказал: «Все течет, так же [как вода]. Время бежит, не останавливаясь»²⁵⁵. Невозможно представить себе китайца, который мог бы с ленивым безразличием средневекового ирландца сказать: «Когда бог создавал время, он сотворил его достаточно»²⁵⁶. Хотя у него еще и не возникло трагического ощущения краткости жизни, которым наделяет А. Блок современную творческую личность: блоковский художник чувствует, что ему осталось «немного времени, в течение которого он должен или найти нечто, или погибнуть»²⁵⁷. Китайцу, осознающему себя частью вселенной, свойственно чувствовать власть над течением своей жизни закона объективно идущего времени:

Свежий ветер свистит — он шумит в волосах,
шевелит седину на висках.
Кто велит ему, ветру, отсчитывать срок
и указывать осени час?²⁵⁸

Китайцу свойственно остро и глубоко переживать этапы своей жизни, подвигающие человека к последнему рубежу:

И вдруг, встречая новый день,
Я лет своих пугаюсь...
Двадцать лет промелькнуло с тех пор,
Только годы мои молодые найти
Мне уже не удастся никак.
Ранит ранняя смерть нас всегда тяжело
И печалит настигшая старость.
Идет весна. Я знаю ее — такая весна стара.
Тот новый, кому на будущий год
здесь править вместо меня...²⁵⁹

Танские поэты, тонко передающие в своем творчестве мироощущение современников, дали нам возможность убедиться, что и древние люди, и люди того времени осознавали также и невосполнимую ценность человеческой индивидуальности. Бо Цзюйи, обращаясь к почитаемому им поэту Тан Цюю, скорбно замечает:

Поэта Тан Цюя

мы в жизни уж больше не встретим,

И строки поэта

особенно дороги мне²⁶⁰.

Понимание значения временного отрезка, ограниченного пределами жизни, в которой человек может выразить присущее его индивидуальному видению ощущение мира, связано с осознанием себя как личности. По-видимому, так как европейцы прошли последовательные этапы становления и осознания собственного «я», — в китайском традиционном мировосприятии сплелись представления о человеке и как воплощении типового, родового начала и, как начала неповторимой индивидуальности. Театральный канон сценического образа Хуан Фаньчо отразил в себе и основную тенденцию осознания категории времени как вечно длящегося прошлого, соотнесенного с настоящим, и как цепь непреходящих мгновений в пределах человеческой жизни, которые человеку дано измерить эмоциональными взлетами своего сердца. Таким образом, реальный человек-актер вступал в весьма сложные отношения со своей театральной маской-амплуа, которые вместе с «восемью обликами» воплотили представление о театральном герое как человеке-архетипе.

Китайская театральная теория сохранила для историков театра основные этапы развития системы амплуа, за исключением самых ранних. До XVII в. теория рассматривала амплуа как выражение сценической характерности и социально-этической функции типажа. Ван Говэй (1877–1927) отмечает, что социально-этическая характеристика маски преобладала на раннем этапе развития театра. В танском театре ее несли два основных типажа — *цаньцзюнь* и *цангу*, положившие начало системе амплуа. В сунском театре можно говорить о разветвленной системе амплуа, которая потребовала более детальной социально-этической атрибуции маски. По мере развития драматургии и усложнения структуры образа социальная характеристика типажа была дополнена чертами его характера. По наблюдению

Ван Говэя, характер воспринимался не как выявление в человеке особенного, индивидуального, а как соотнесение героя с определенной суммой биполярных признаков: добрый — злой, твердый — мягкий и т.д. В театре XVI–XVIII вв. Ван Говэй отмечает тенденцию к более детальной разработке характера, усложнению этических критериев оценки персонажа, в которых драматургам и актерам становятся безразличны индивидуальные черты героя, тенденции развития характера²⁶¹.

Канон сценического образа Хуан Фаньчо, несомненно, подтверждает вывод Ван Говэя. Амплуа создавали статический образ героя, выявляя его типовое начало. Эта тенденция выражена Хуан Фаньчо более всего в стереотипе главного героя *шэн*. Одно из наиболее ранних толкований понятия *шэн* встречается в «Юэцзи» («Записках о музыке»), где оно выступает в значении *синсин* («человекообразная обезьяна»). «Шаньхайцзин» («Каталог гор и морей») поясняет, что *синсин* — это «животное, похожее на обезьяну, но у него уши белые (ходит, как люди, но горбится)»²⁶². Однако в словаре театра *шэн* появляется лишь в минское время, когда термину давали уже иную трактовку. Так, Чжу Юаньмин понимает *шэн* как «жизнь», «рождение», «порождать»²⁶³, что связывает понятие с мужской линией семьи. Таким образом, *шэн* несет в себе идею продолжения рода, хранителя обрядовых традиций и гаранта материального достатка семьи. Хуан Фаньчо фиксирует положение *шэн* в системе амплуа, определяя его одним словом *чжу* («главный»), которое в то же время означает «владыка», «господин», «хозяин», «государь», «правитель», соединяя в одном лице его патронимические и социальные функции. Предлагая схему, театр тем не менее стремился избежать схематичности, дробя первоначально единые амплуа на более мелкие субамплуа.

Хуан Фаньчо, как мы видели, приводит схему из восьми основных и четырех дополнительных амплуа. Количество готовилось перейти в качество, так как слишком мелкая детализация делает ее вообще бессмысленной. Система амплуа в теории «Зеркала» сохранила зависимость актера от его маски. «Восемь обликов», хотя и не освободили актера от этой зависимости, но все же поколебали жесткий стереотип, не требовавший тонких сценических приемов игры. «Четыре эмоциональных состояния» в значительной степени усложнили отношение актера к своей маске. Огромное внимание к эмоциям сценического героя и актера в теории «Зеркала» — это шаг навстречу человеку, который

утверждает значение индивидуального, личностного отношения драматурга к материалу действительности, актера — к образу, зрителя — к актеру в образе.

Мастерство актера

Теория и практика мирового театра избавляют нас от необходимости доказывать существование особых законов сценического искусства, позволяющих актеру адекватно, но не тождественно изображать, передавать в театре правду жизни. Театральное искусство не видит противоречия между требованием сценической правды образа, эмоциональной жизнью актера в образе и необходимостью владеть техникой, мастерством изображения.

Первый урок актерского мастерства преподали тотемные танцы-пантомимы, в которых исполнитель должен был, копируя внешний облик зверя, стилизовать его повадки, подчиняя свою игру музыкальному ритму. Позже наглядный урок актерского воображения дает Мэн-цзы, рассказывая притчу о *ване*, который не мог вынести предсмертного трепета жертвенного быка и приказал заменить его бараном. Мэн-цзы объяснил его приказание как «проявление искусства человеколюбия»: «[Вы] видели быка, но не видели барана. Отношение благородного мужа к животным таково: видя их живыми, он не в состоянии видеть их мертвыми; слыша их крики, [когда их убивают], он не может есть их мяса. Поэтому благородный муж находится далеко от кухни»²⁶⁴, — заключает философ. Он подчеркивает, что благородному мужу претит непосредственная близость к грубой действительности, ее обнаженность лишает его вкуса к жизни. И лишь дистанция, созданная его воображением, возвращает внутреннюю гармонию собственного «я», которая позволяет ему пребывать в образе благородного мужа. Точно так же искусство актера, его гармония жизни на сцене состоит в умении, воспринимая реалии, отстраняться от них, в умении жить на сцене своим воображением, преобразуя им виденное и прочувствованное в действительности.

По выражению А. Я. Таирова, «сценический образ — это синтез эмоции и формы, рожденный творческой фантазией актера»²⁶⁵. Вполне понятен акцент советского режиссера на необходимом присутствии творческой фантазии, помогающей европей-

скому актеру избежать монотонности сценических выразительных средств. Мастерство китайского исполнителя менее всего зависело от произвола его фантазии, поскольку питалось традицией, создавшей многообразную и сложную технику сценической игры. По всей видимости, без этой детально и четко разработанной системы сценических выразительных средств немыслимо было бы воспитание китайского синтетического актера, сочетающего в одном лице певца, танцора, мима, акробата, жонглера и чтеца.

Виртуозность китайского актера оттачивалась не только веками тренировки в сложной и разнообразной технике сценического мастерства. Его стремление к совершенству подогревалось публикой, посещавшей спектакли традиционного театра. Из поколения в поколение воспитанный на вариантах одних и тех же сюжетов, на образах, известных и любимых с детства, китайский народный зритель напоминал тех избранных любителей театра, которые в течение жизни десятки раз видели на сцене какой-либо спектакль, наизусть знают монологи, арии, балетные мизансцены, помнят, как произносил, пел или танцевал этот отрывок кто-нибудь из знаменитых артистов, и вот снова идут на тот же спектакль, чтобы еще раз насладиться игрой исполнителя. Эстетическое восприятие таких зрителей сродни эстетическому восприятию самого артиста, который от спектакля к спектаклю совершенствует свое мастерство, заново переживая каждую реплику, каждый жест или танцевальное па. А если учесть, что китайский зритель прекрасно знает не только текст, но и партитуру сценического движения каждого спектакля, то станет понятной ответственность, которую испытывает каждый актер, решившийся выйти на сцену. Ни одна мелочь, ни одна деталь его исполнения не останется без внимания зрителей, которые встречают его либо восторженными криками, либо шиканьем. Все вместе взятое сформировало актера — прекрасного и сильного, «выразительно действующего человека, обладающего в совершенстве разработанной техникой неслышанно уверенного театрального инстинкта»²⁶⁶. Стойкая традиция развивала в зрителе свой стереотип восприятия мизансцены, который заставлял актера с большой осторожностью менять традиционный рисунок игры. Даже такой любимец публики, как Мэй Ланьфан, должен был считаться с привычками своих почитателей. «И если, исправляя пьесу, совершенно изменить ее облик, — говорил он, — может случиться, что зритель от-

вергнет ее»²⁶⁷. На полный разрыв со зрителем еще не отважился ни один китайский актер.

Естественно, что техникой игры синтетического актера возможно овладеть, лишь занимаясь ею с раннего детства. Первая школа актерского мастерства появилась при дворе танского императора Сюань-цзуна под названием «Грушевый сад», где готовили юных актеров придворного театра. Будущие актеры обычных трупп, так же как и придворные, проходили выучку у своих старших товарищей. Эта традиция устной передачи секретов актерского мастерства сохранилась и в XX столетии, хотя уже появились и специальные актерские школы, где обучение шло более совершенными методами. Класс сценического движения служил не только основой обучения будущего актера, но и повседневным экзерсисом зрелого мастера, который должен, как балерина, поддерживать необходимую форму. Из азбуки складывался рисунок будущего спектакля, традицию которого бережно передавали учителя своим преемникам. Как вспоминает Хоу Сижуй — один из современных актеров старшего поколения, обучавшийся в группе «Силянчэн», куда несколько позже был принят Мэй Ланьфан, — он запоминал все арии, движения и мизансцены с жеста и голоса своего *сяньшэна*. Учителей могло быть несколько, поэтому ученик запоминал один и тот же отрывок в нескольких близких друг другу вариантах, которые, однако, не нарушали общепринятого рисунка спектакля²⁶⁸.

Очевидно, и театр и самих актеров вполне устраивала архаическая система обучения мастерству, иначе были бы созданы пособия или описания класса сценического движения, которые позволили бы нам проследить за этапами развития актерского мастерства. Этот пробел не был восполнен и трактатом Хуан Фаньчо, который, как и его предшественники, положился на память традиции. Тем не менее автор «Зеркала» сформулировал некоторые общие принципы актерского мастерства и сценического движения, высказал и ряд конкретных рекомендаций начинающим актерам.

Сценическое движение и танец

По традиции Хуан Фаньчо немало внимания уделил музыке, так как музыка — это душа искусства актера. Мелодия и ритм, подобно напряженному нерву, пронизывая сценическое дейст-

вие, приводят к единству многообразие актерских выразительных средств.

Музыка, согласно традиционным представлениям, рождена голосом вселенной и, причастная к великой тайне Дао, правит законами всех пластических видов искусства. Как сказал мудрец словами Су Сюня, музыка — это в «высшей степени чудодейственное средство», которое он отыскал, «озираясь среди неба и земли»²⁶⁹. В сущности, сунский мудрец лишь пересказывает одну из многочисленных легенд, вариант которой сохранился в истории театра. В «Сиюй цзи» («Записки о Западном крае») говорится о *ване* государства Гуйцзыго, расположенного в нынешней провинции Синьцзян: он и его сановник услышали музыку в шуме горного ветра и воды, а позже привезли ее мелодии в Китай²⁷⁰.

Истоки научной теории музыки уходят еще в эпоху Чжоу (722–481 гг. до н. э.). Сочинения того времени содержат метод разработки 12-ступенного хроматического звукоряда (*шиэрлюй*). Задолго до Пифагора в Китае уже знали о математическом соотношении тонов, которые составляли звукоряд-хуанчжун, входящий в систему *люй*. Их разработка содержится в трудах Люй Буэя (III в. до н. э.) и одного из знаменитых акустиков III в. н. э. — Ван По. За два столетия до написания «Зеркала» Цзай Ю создал еще более совершенную систему темперации хроматического строя²⁷¹. Тем не менее Хуан Фаньчо излагает акустическую теорию и теорию музыкального искусства под впечатлением мифологической, а не научной ее интерпретации, вероятно, избегая вторгаться в область, весьма глубоко и детально до него изученную, к тому же не составляющую цель его труда. Он касается проблем ладо-тонального строя китайской музыки, ее мелодического состава и инструментальной оркестровки мелодий. Эта часть, хотя и немалая в общем объеме его труда, все же носит отрывочный и информативный характер. Для нас гораздо важнее отметить в теории Хуан Фаньчо то, что непосредственно связано с мастерством актера.

Рождение актерского искусства Хуан Фаньчо связывает с легендой, весьма распространенной в Китае, которая пересказывается многими источниками с добавлением различных подробностей сюжета. Это легенда о волшебной птице, прилетевшей во дворец ханьского императора У-ди (в некоторых источниках говорится о птице танского императора Сюань-цзуна)²⁷² и поведавшей людям тайну искусства петь, танцевать и сочи-

нять музыку. Волшебная птица, научившая человека исполнительскому мастерству, оставила свои знаки на многих музыкальных инструментах, определив их форму, орнаментацию и, разумеется, законы самого музыкального искусства. Вариант этой легенды о ханьской птице, по существу еще раз подтверждает авторскую концепцию Хуан Фаньчо о рождении самого театра в период Хань.

Сама легенда, конечно, имеет более древние корни. Древние мифы рассказывают, что люди во времена божественных императоров Чжуань-сюя — властителя неба и Ди-ку — властителя земли очень любили слушать музыку. «Чжуань-сюй заставлял летящего дракона подражать напеву восьми стран света и создал восемь мелодий. Он велел кайману лечь на спину и хлопать себя хвостом по животу, чтобы раздавались громкие звуки. Ди-ку же у себя на земле приказал главному музыканту Сянь-хэю создать мелодии... Когда заиграла музыка, посланный Ди-ку *тяньди* (букв. «небесный фазан»), расправил красивые крылья и стал весело кружиться и танцевать во дворце. Такая музыка, конечно, была гораздо более совершенной, чем крокодилья»²⁷³. В «Шаньхайцзине» («Каталог гор и морей») рассказывается о волшебной птице, с виду похожей на желтый мешок, алой, как огонь, с шестью ногами и четырьмя крыльями, у нее нельзя было различить ни лица, ни глаз, но она прекрасно пела и танцевала²⁷⁴. Легенды рассказывают, что птицы научили человека не только пению и танцу, но и жизненно важному искусству — добыванию огня трением и др.

Волшебная птица ханьского времени в трактате Хуан Фаньчо — это уже прототип синтетического актера, умеющего петь, танцевать и произносить *цы*. Автор называет птицу волшебной и только, но, очевидно, не может не ассоциировать ее с тем вещим журавлем, который, по представлениям даосов, был символом бессмертия и танцу которого советовал подражать Чжуан-цзы. Для поколений художников танцующий журавль стал одним из любимых мотивов живописного свитка. Таким образом, с древности птица, танцующая под звуки музыки, создавала эстетический образец для танцующего человека. Сказочная история рождения искусства, имеющая своим адресатом юного актера, несомненно, западала в душу аудитории. Правда или вымысел, но все сказанное было первоосновой культурной традиции, которую узнавали и которой могли гордиться ученики.

Несомненно, китайское танцевальное искусство оказало огромное влияние на формирование сценического движения актера. Его рождение предшествовало развитию театра. Уже во II тыс. до н. э. на иньских костях встречаются иероглифы у [1] («танец») и юэ («музыка»). До нас не дошло описания древних танцев, однако известно, что танец и музыка сопровождали ритуал поклонения божествам, различные жертвоприношения и магические пляски шаманов. В эпоху Чжоу танцевальное искусство успешно развивается. В нем зарождается эстетический канон танцевального движения и рисунка, складывающийся под влиянием анимистических, зооморфных и космологических представлений древних китайцев. Их отголоски сохранились и в XVIII–XIX столетиях в гаданиях и предсказаниях судьбы по сходству человеческого лица и животных²⁷⁵. В музыкальном искусстве пришли из давних веков канонизированные положения кисти и пальцев рук, стилизующих форму цветка или растения, насекомого, птицы или животного при игре на музыкальных инструментах; в танцевальном искусстве издревле существуют целые циклы танцев цветов (хуа у), животных; в сценическом движении — это «прыжок тигра», «полет Дракона», положение рук «орхидея», наклон головы, как у маленького богомола; в гриме актера — «глаза феникса» и т.д. Обожествление и культ животных, культ отвлеченных сил природы развивали приемы стилизации и условности танцевального языка.

Танцы ритуальные были тесно связаны с обрядными, в которых рождались элементы светского зрелища. В танце отражалось не только восприятие человеком окружающей среды, но и постижение самого себя, танец был наивысшим выражением его эмоционального взлета. Народные пляски, связанные со спонтанным выражением чувств, развились в более свободной форме, не прибегая к столь строго канонической изобразительной стилистике.

В период Чжоу музыка и танец уже достигли высокой степени развития. Музыканты и танцоры были желанными гостями на императорских пирах, храмовых праздниках. В основе танца лежал сюжет, соотношенный с конкретным событием, историческим лицом или божеством. В зависимости от сюжета и характера танцевальной техники начинают формироваться два танцевальных жанра — *вэнь у* («цивильные танцы») и *у у* («военные танцы»), которые послужили зачатком нормативных эстетических категорий танцевального искусства более позднего време-

ни: *жуань* у («мягких», «лирических», «женственных») и *цзянь* у («твердых», «жестких», «мужественных»).

В период Хань танцевальное искусство получает значительное развитие, чему способствовало превращение самого человека в объект искусства. Ханьское конфуцианство стремилось направить развитие танцев в русло этического воздействия на воспитание человека. Эта тенденция возникла уже в период Чжоу, где обязательное обучение детей музыке и танцам было поручено специальному чиновнику *дасыюэ*. В ханьское время, когда была создана *Юэфу* (Музыкальная палата), ведавшая также подготовкой профессиональных певцов и танцовщиков, этическое воспитание приняло более организованные формы.

И все же сам человек не стал эстетическим идеалом танцевального искусства, каким он был, например, в искусстве древней Индии. Первыми индийскими танцорами считались божеества Шива и Кришна, научившие человека своему искусству. Антропоморфический идеал древних индусов, в котором ученые отмечают влияние древней греко-римской культуры²⁷⁶, несомненно, повлиял на формирование театрального канона. Особые требования предъявлялись не только к искусству танцующего и играющего актера, но и к самой внешности исполнителя, который должен был обладать свежестью и красотой лица приятного овала, красными губами и красивыми зубами. Шее следовало быть круглой, как браслет, актер должен был иметь красивой формы руки, невысокий рост и широкие бедра, излучать обаяние, достоинство, благородство и гордость²⁷⁷. В Китае не сложилось подобно этому эстетического канона внешности исполнителя, хотя и существовали представления о красоте и внешних данных актера. У музыканта Ся Тинчжи, жившего в конце периода Юань — начала эпохи Мин и оставившего эссе об искусстве многих современных ему актеров и актрис, можно встретить и замечания о внешности исполнителя: осанка изысканная, внешность привлекательная, или прекрасная, или обворожительная. Однако характеристики внешности многих актеров он вообще не дает, очевидно, не находил в ней ничего примечательного. У иных исполнителей красивой внешности сопутствует природный ум, так что трудно понять, чему отдает предпочтение автор. А некоторые актеры вообще внешне мало привлекательны: «маленький и безобразный, но шутки рождались легко, как ветер»; о другом актере говорилось, что мал ростом и неказист, как «пестик у каменного гонга», а голос звучит великолепно.

но²⁷⁸. Во всяком случае, внешность не служила главным критерием оценки творчества, для которой основным было все же мастерство, — ведь человек, пришедший в искусство, оставался лишь одним из элементов в сложной системе универсальных законов вселенной. Они и доминировали в развитии танцевального рисунка и театральной эстетики. Об этом свидетельствует, например, одна из танцевальных поз — *сюйин*, метафорически интерпретирующая философские категории *сюй* («пустота») и *ин* («тень»).

Волшебная птица Хуан Фаньчо, научившая человека петь и танцевать, обладала пятицветным оперением (намек на Пять первоэлементов — *у син*, образующих все вещи феноменального мира). Когда она пела, она закрывала левый глаз, издавая звуки *ян* (сильные, громкие); когда закрывала правый глаз, то произносила звуки *инь* (мягкие, нежные). Ее хвост, состоявший из 12 перьев, символизировал движение месяцев года. Иногда в хвосте появлялось и 13-е перо, что следовало закономерности прибавления 13-го месяца через определенные интервалы по лунному календарю. В этой легенде человеку была отведена роль истолкователя и копииста ее мастерства, подчиненного законам вселенной.

Космологические представления древности, связанные с культом Неба — Земли, превратили пространственный принцип в организующее начало танцевального искусства: танцевальная схема вписывалась в квадрат — символ Земли — и была ориентирована по странам света. Четкую пространственную ориентацию приобрели и отдельные движения. Танец начинался в правом верхнем юго-восточном углу сценического квадрата и завершался в противоположном северо-западном, как бы совершая дневной цикл светила. Каждая поза, положение корпуса, головы, руки и ноги должны следовать тем же правилам, которые создавали пространственное равновесие всей танцевальной композиции.

Внутренняя гармония светлого и темного начал находила выражение в принципе *дуйби* («контраст», «противопоставление — сопоставление»), который требовал сочетания изогнутых и прямых линий танца, симметрии встречного движения и положения рук, ладоней, ступней ног; энергичных и мягких, медленных и быстрых ритмов танца, сочетания острых и тупых углов танцевальных композиций. Принцип контраста предполагал согласованность — *дяохэ* всех движений, соответствие танце-

вального рисунка эмоциональному содержанию танца, цветовой гамме костюмов и т.д. Таким образом, танец претендовал на выражение целостной картины бытия.

Эстетические нормы ханьского танцевального искусства развились также в преобладании линейной ритмики, создающей очертания предмета, в сведении изображения к каллиграфическим линиям. Доминантой хореографической композиции явилась не поза, как в индийском классическом танце, и не последовательное чередование скульптурных поз-объемов, а пение «всех линий...»²⁷⁹, слияние линейно движущихся фигур. В танце, как в каллиграфии, приобрела значение композиция линий, общий рисунок композиции. Одним из популярных видов танца ханьского времени, который сохранился в более позднем танцевальном искусстве, были построения иероглифических текстов (*цзы у*) традиционных благопожеланий. Например, танец «*Тайпин тянься*» [«Благополучия (умиротворения. — С. С.) Поднебесной»] исполнялся во время сбора урожая.

Период Тан (618–907) — время расцвета танцевального мастерства, а также завершения его развития как самостоятельного вида искусства. Принимают окончательную форму *дацуй*, соединяющие пение и танец посредством сюжета. В них уже содержался зародыш будущего синтетического театра, где танец занял свое место в системе актерских выразительных средств.

Эстетические принципы танцевального искусства танской эпохи, очевидно, подводили итог всей предшествующей истории его развития. К тем, что были известны ранее, добавились принципы *цин* [1] («легкий») и *пяо* («носиться по ветру», «колышаться»), соотносившие танец со свободной, взволнованной стихией волн и облаков. Эстетический принцип *цинпяо* (轻飘) предполагал владение главным пластическим приемом, при котором танцовщик опускается не на всю ступню, а лишь на боковую часть, что требовало от него точного баланса корпуса во время движения. Легкая, раскованная пластика танцевальной техники рождалась в непринужденном переходе от покоя к движению, к которому танцовщик готовит свое тело. Основа танцевальной техники — не статика прямолинейной, устойчивой позиции рук и ног, а согнутость — *цуй*, которая таит в себе потенцию движения. Согнутость вместе с тем исключает угловатость позы. Это правило закреплено в принципе *юань* («округлый») который в театре распространяется и на технику сценической речи и пения. Принципы изогнутости и округлости движения

и позы предполагают не расслабленность, а предельную собранность мышечного аппарата, которым танцовщик должен владеть в совершенстве ²⁸⁰.

Истоки канонического жеста актера

Одно из первых толкований сценического движения — *кэ* встречается в сочинении Сюй Взя (1521–1593) «Нань цы сюй лу» («Запись бесед о южных цы»). Автор включает в понятие *кэ* взгляды, которыми обмениваются партнеры, приветствия почтительным сложением ладоней, поклоны, танец, приседания и преклонение колен, движения корпуса²⁸¹.

Хуан Фаньчо заменяет *кэ* распространенными в его время терминами *цзи* [1], *цзишу* («техника», «мастерство», «умение»), сохранившимися в словаре современного театра. По существу, он оставляет содержание понятия прежним. Но те изменения, которые возникли в актерском мастерстве за прошедшие столетия, потребовали от него внести ряд дополнений и уточнений. Хуан Фаньчо включает в сценическое движение шаг-бу, тай бу, акцентирует внимание актера на восьми позах — обликах, на движениях и положении рук (*шоу ши*) и позах и движении в целом (*ши, янши*).

Построение сценического движения актера по законам танцевального искусства уже предполагало его канонизацию. Хуан Фаньчо почти не коснулся этого аспекта проблемы мастерства актера, если не считать одной небольшой фразы, сказанной им: «Ценность позы в ее неизменности и истинности — жу чжэнь». Автор цитирует в обратном порядке буддийский термин *чжэнь жу*, словно намекая на философский смысл этого понятия, но вместе с тем избегает его прямого повторения, очевидно, желая придать ему особый, театральный акцент.

Буддийская философия связывает понятие *чжэнь жу* с представлением об истинной и неизменной природе дхарм, лежащих в основе явлений феноменального и внефеноменального мира. Этот философский смысл понятия оттенен автором «Зеркала» в его рекомендации актеру запечатлеть в «пустом сердце» истинную и неизменную природу каждого жеста и позы. В общем контексте сочинения *чжэнь* может быть понято как истинная, духовная сущность сценического образа, диктующая эмоциональную наполненность и осмысленность каждого движе-

ния и позы. Понятие *жу* (букв. «подходить», «наподобие») связано с воспроизведением уже установленного образца. Не случайно почетный титул Будды — Жулай («Так пришедший»), т. е. повторивший приход на землю тех, кто ему предшествовал в прежнем рождении. В теории актерского мастерства *жу* можно отнести к канонизированному рисунку сценического движения. Соотнесение *чжэнь жу* с буддийским философским понятием подсказывает, что одним из источников, определивших абрис и семантику условного сценического жеста, был буддизм, точнее, буддийский иконографический жест. Данные археологической науки и специфика развития китайского буддизма подтверждают эту гипотезу.

Встречая враждебное отношение конфуцианства, буддизм в Китае искал опору среди верующих. По всей стране один за другим появлялись буддийские монастыри и храмы, строительство которых особенно возросло в период Тан. История одного из крупнейших буддийских монастырей, Сянгосы, расположенного в районе Кайфына, по некоторым данным, относится к середине VI в.* Во времена танской династии монастырь значительно расширился, сады и храмы украсили буддийской скульптурой и настенной росписью. Когда сунские императоры сделали Кайфын столицей Китая, Сянгосы получил от них щедрую помощь. Его храмы были вновь перестроены, и для их украшения были привлечены известные художники и ваятели. В «Дун цзин мэнхуа лу» («Записках о Восточной столице»), составленных Мэн Юаньлао в первой половине XII в., упоминалось о богатой росписи храмов, где помимо других сюжетов были изображения музыкантов, танцоров и актеров *бай си*. Искусство китайского актера и сам актер, презираемый и попираемый официальным конфуцианством, нашли прибежище в буддийском храме, что проложило еще один путь буддийской религии к сердцам его прихожан.

Действительно, история храма Сянгосы подтверждает, что жители Кайфына и его окрестностей любили приходить в монастырь послушать поэтов и музыкантов, полюбоваться росписями и полотнами живописцев или искусной вязью китайских каллиграфов. Во время храмовых праздников здесь было шумно и многолюдно. При больших храмах строили крытые подмости

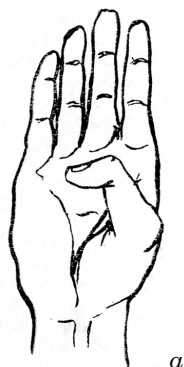
* См. текст стелы танского Ли Юна в храме Сянгосы в книге Сюн Болюя «Сянгосы као» («Изучение храма Сянгосы») (См.: Сюн Болюй. Сянгосы као (Изучение храма Сяngo). Чжэнчжоу, 1963. С. 205.)

(*юэпэн*), где множество военных музыкантов услаждали слух знатных гостей и простого люда. В садах около небольших храмов сооружали навесы для представления кукол и театра теней. И прямо в толпе выступали циркачи и акробаты²⁸². «Когда весной наступает рождество Будды, — сообщает одна из stel Сянгосы, — лунной ночью зажигают фонари, и жители города — мужчины и женщины — сотнями и тысячами собираются, как тучи... Знамена реют в вышине, и песни льются, как воды реки Вэй»²⁸³.

Сянгосы, расположенный на берегу реки к югу от столицы, стал бойким торговым центром. В храмах и около них всегда бурлила жизнь. Не менее пяти раз в месяц в Сянгосы открывалось торжище, которое напоминало веселую ярмарку. В это время монастырь превращался в постоянный двор для приезжих купцов. На ярмарку спешили из разных мест театральные труппы в надежде на щедрый заработок. Они давали представления в огромных балаганах *вацзы*, *вашэ*, или *вахэ*, имевших одновременно и торговое назначение. Внутри сооружения сколачивались подмостки — *гоулань*, у которых зрители толпились с утра до поздней ночи. Храм продолжал оставаться центром культурного общения вплоть до наших дней. При Цинах монастырь вновь перестраивался и украшался. В нем было по-прежнему шумно и многолюдно во время торговых ярмарок и театральных представлений, репертуар которых почти не изменился за истекшие столетия. Его составляли традиционные сказы под барабан, пение под аккомпанемент смычковых инструментов (*чжуйцзы*), выступление *шошудэ*, сатирические интермедии (*сяншэн*), цирковые жанры (*ба си*): фокусы, игры с тигром, медведем, четырехпалым драконом; здесь же показывали свое умение знатоки китайской гимнастики *ушу*, здесь же играли спектакли артисты различных жанров традиционной музыкальной драмы. На протяжении столетий Сянгосы привлекал к себе многочисленные театральные и цирковые коллективы, многие из которых так и оседали в городе. Благодаря этому современный Кайфын стал одним из ведущих театральных центров страны.

В дни богослужений толпы народа стекались в монастырские подворья, где помимо свершения торжественного ритуала можно было любоваться прекрасной буддийской скульптурой и, погружившись в тишину, отрешиться от всего мелочного и суетного. Таинства самого религиозного обряда с его магическими движениями рук, сопровождаемые пением и музыкой, содержали

в себе немалый элемент театрального действа, пленявшего воображение молящихся. Религиозная эстетика формировала и вкусы народа. Так называемые *мудра** — канонизированные положения рук божеств буддийского пантеона — и соответствующие положения рук молящихся распространились в повседневном быту. Изображение *мудра* носили на кольцах, гравировали на печатях, которыми скрепляли различные сделки; печати с их изображениями подвешивали в виде украшения на веера, книги и т.д. Внерелигиозное, прикладное, осмысление буддийского иконографического жеста открывало ему путь и на театральные подмостки. В самом деле, при сопоставлении буддийских *мудра* и театрального жеста в них обнаруживается немало общего. Жест, изображенный на рис. а, носит на театральном языке название «отрицающая, запрещающая рука», что раскрывает и семантику жеста. Графически соответствующая ей буддийская *мудра* «бесстрашная» (*ши у вэй инь*) — символ охраны спокойствия всех живущих на земле. Причем семантика буддийского канонического жеста не столь далека от театральной, если обратиться к легенде, с которой связано ее появление. Однажды Будда едва не стал жертвой рассвирепевшего слона. Когда слон был совсем близко, Будда поднял руку, словно сдерживая ярость животного и предостерегая (ср. «отрицающая, запрещающая рука») его от свершения зла. Почувствовав скрытую силу, животное покорилось воле человека²⁸⁴. Вполне возможно, что не только рисунок, но и символика буддийской *мудра* повлияли на абрис и содержание этого театрального жеста. Положение рук, изображенное на рис. б, в китайской буддийской иконографии принадлежит махабрахману, а в театре этим жес-



* *Мудра* — санскритский термин, соответствующий китайскому слову *инь* («печать», «отпечаток»), был распространен в Китае с глубокой древности, а с приходом буддизма к прежнему его смыслу прибавилось значение «мудра» как подтверждение истинности канонических поз божеств буддийского пантеона и поз самого религиозного ритуала

том заклинания пользуется актер, когда фехтует мечом. И здесь выбор сценической позы не кажется случайным, так как в буддийской иконографии он символизирует благополучие и гарантию счастливой судьбы. Довольно близки по семантике театральный и буддийский указательные жесты. Они различаются лишь тем, что иконографический жест имеет более локальное назначение: свершая круг, он обводит пределы строительства храма или алтаря.

Близкая связь религиозного таинства и театрального искусства, храма и театра не могла не влиять на воображение и фантазию актера и зрителя. Например, в изображении святых буддийского пантеона встречается обезьяна. В одних случаях она изображена в военном одеянии, в других — в гражданском платье. Любопытно, что и в театре роль царя обезьян Сунь Укуна исполняется чаще всего актерами военных амплуа, но случается исполнение и актером гражданского амплуа. Один из современных актеров, Чжэн Фасян, рассказывает, что, переезжая с театром с места на место, он непременно посещал буддийские храмы, чтобы по изображению обезьяны восполнить представление о характере костюма и манере сценического поведения своего персонажа²⁸⁵.

Как актер военного амплуа, Чжэн Фасян обучался приемам *тайцзицюань* — виду китайской гимнастики, одному из способов физического и духовного самосовершенствования. Его учителем стал священнослужитель буддийского храма, который прекрасно владел всеми приемами этого искусства. Чжэн Фасян вспоминает, что обязан был точно воспроизводить позы восемнадцати святых буддийского пантеона, изображенных в храме, положения рук священной обезьяны, запоминать разнообразные *мудра*, которые затем он включал в сценическое движение своего амплуа. Буддийская *anjali*, или *цзиньган хэчжан* («алмазная мудра») — молитвенное положение рук и *мудра* «почтительности» вошли в актерское мастерство как жест *дяочжан*. Актеры, исполняющие роли буддийских персонажей, прибегают к ней, выражая свою почтительность. В актерский жест вошло и положение рук Бодхидхармы — первого китайского патриарха чаньской ветви буддизма, — сохранив в театре буддийское название *Дамо цюань* («кулак Бодхидхармы»). Актерская поза «протянутой ладони» (*шэнь чжан*) также скопирована с позы буддийских монахов, воздевающих руки в молитве (*ци шюу*).



Алмазная мудра

Для более прочного самоутверждения в Китае буддизм, приспособившись к национальным культам, по замечанию В. М. Алексеева, «вклинился в народную религию», которой так чуждалось конфуцианство. Буддизм обратился к заклинаниям от всяких несчастий и стихийных бедствий, столь распространенных в китайском народе.

Одним из наиболее популярных видов заклинаний издревле был заговор от злых духов, демонов-*гуй*. В. М. Алексеев сообщает, что большая часть заклинаний содержится в даосских канонах. Однако известно немало примеров, когда буддийская молитвенная формула сочетается с китайскими символами. Традиция заклинания нашла в буддизме благодатную почву. Буддизм наделил своих святых способностью и творить молитву и заклинать бесов. Народная картина приписывает магическую силу даже буддийским монахам²⁸⁶. Буддизм не оставил без внимания и те церемонии, которые связаны с изгнанием дьявола, известные под названием *да гуй* — «избиение дьявола». Английские исследователи называют их *devil dances*, подчеркивая театральность всей процедуры²⁸⁷.

Ежегодно в день «избиения дьявола» монахи облачались в одежды божеств неба, символизируя силы, изгоняющие дьявола. Улицы столицы заполнялись толпами народа. Сам император, следуя заветам Конфуция, посылал на церемонию высших чиновников и представителей знатных фамилий*. Вся эта процессия, в которую входили и специальные исполнители «танцев дьявола», двигалась по улицам города и заканчивалась в одном из императорских дворцов, где у стены «чистых метаморфоз» были воздвигнуты огромные статуи Будды, а между ними находился помост для театральных представлений. Церемония завершалась спектаклем на сюжет из жития Будды.

Соединение буддизма с народными верованиями можно проследить и в обрядах поклонения различным стихиям, например, стихии воды. В честь божества воды — царя драконов Лун-вана — построено немало храмов и кумирен вдоль рек. Народ, поклоняясь Лун-вану, относится к нему как к незримому чиновнику, который в театральных представлениях, ежегодно даваемых в его честь, сходит с небес и вмешивается в земные дела. В одном из храмов провинции Шаньси была найдена и настенная роспись, изображающая театральное представление в честь Мин-вана, как его здесь называют. В центре находится сам Мин-ван, изображение которого совпадает с его портретами в храме. По правую руку от него — персонаж с бородой, в одежде чиновника, положение рук которого напоминает *мудра*, символизирующую мудрость Будды, близкую к состоянию просветления. В 50-х годах XX в. в той же провинции было открыто два захоронения, относящихся к периоду Цзинь (1115–1264). В одном из них найдены глиняные фигурки актеров на сцене. Центральную фигуру композиции китайский исследователь также отождествляет с изображением Мин-вана. Указательный жест персонажа, расположенного справа от главной фигуры, знаком нам по буддийской иконографии. Он сохранился и в современном театре. Все позы актеров статичны и как бы воспроизводят композицию буддийских скульптурных групп, где Будда всегда в центре и непременно крупнее окружающих его бодхисаттв.

* «Когда жители деревни совершали церемонию изгнания нечисти, (Конфуций) надевал свои дворцовые одежды и стоял на восточных ступенях, которые считались парадными для приема хозяином почетных гостей, тем самым доказывая свое уважение к местным обычаям» (См.: Лунъюй (Изречения и беседы). — Сыбу цункань (Классифицированный каталог по четырем разделам). Т. 41, цз. 40, Шанхай, 1937. С. 1939.)

Изучая истоки актерского движения, следует говорить о влиянии не только буддийской иконографии, но и связанного с нею индийского искусства, главным образом искусства классического индийского танца. Китайские ученые отмечают самые ранние культурные связи Китая и Индии еще в доханьский период. Во времена Хань в Китай пришли индийские мелодии и танцы, сопровождавшие буддийские богослужения. Позже из Индии появились светские танцы и музыка. В «Цзю таншу» («Старой истории династии Тан»)²⁸⁸ упоминается о нескольких сюжетах постановок тайского театра: о Ланьлинском князе, пьесах «Бо тоу» и «Та яо нян». Современный китайский исследователь вслед за Ван Говэем полагает, что все три песенно-танцевальные представления пришли из Индии еще в период Северных династий (396–581)²⁸⁹. В первой половине VII в. при дворе императора Тай-цзуна существовало «десять групп мастеров искусств». Это были танцовщики и музыканты, певцы и мимы. Из десяти лишь три обозначались как китайские, а остальные рассматривались как чужеземные. В Китае они назывались выходцами из «Западного края», в который, в представлении китайцев, включалась и Северо-Западная Индия. Следы проникновения индийского искусства обнаруживаются, как уже говорилось, задолго до воцарения династии Тан. Но во времена танских императоров оно, так же как и буддизм, получило признание при императорском дворе. В VII–VIII вв. «западные» певцы и танцоры заполняли увеселительные кварталы Чанъани²⁹⁰. В период Тан, известный, в частности, расцветом буддийского искусства и литературы в Китае, внимание китайских танцовщиков было привлечено к индийским танцам, которые, несомненно, сыграли значительную роль в расцвете танцевального искусства танского Китая и в дальнейшем повлияли на сценическое движение китайского актера. В частности, некоторым положениям рук китайского актера можно найти графические соответствия с *мудра* индийского театра. Одна из этих *мудра* носит название *симхамукха*, что означает «готовить лекарство», «лошадь», «слон», «голова льва», «цветок лотоса». Один из вариантов движения «орхидеи» в китайском театре точно повторяет эту *мудра*, но отличается по символической. Движение рассказывает о возрасте ге-



Жест «орхидея»

роини, поэтически соединив его со всеми стадиями жизни самого цветка. Девочка-подросток напоминает еще не распустившийся бутон, который изображают сомкнутые и чуть-чуть собранные в горсть пальцы. Если указательный палец выпрямлен, значит, девочка повзрослела, слегка раскрытый бутон символизирует чудесную пору ее юности. Женщина в расцвете лет ассоциируется с полным раскрытием цветка, которое изображают выпрямленные с особым изяществом пальцы. Пожилая женщина — это привядший цветок, пальцы-лепестки которого несколько закрываются, пальцы уже не так изящно изогнуты, в них чувствуется напряженность, сухость линий²⁹¹.

При всех внешних соответствиях вряд ли следует искать смысловые аналогии индийского и китайского театрального жеста. В отличие от семантики индийского жеста, который несет очевидную «определенную» нагрузку, китайский театральный жест тяготеет к выражению действия и психологической мотивировке действия, к нюансам характеристики самого персонажа. Условный жест китайского актера служил не только коррелятом речи, но и коррелятом самой мысли, поскольку его разнообразная семантика позволяла разыгрывать целые спектакли-пантомимы, которые говорили зрителю иногда гораздо больше, чем слова. Каждый театр развивался своим путем и диктовал сценическому движению свои закономерности. Однако гораздо больше оснований видеть семантические соответствия китайского театрального и буддийского канонического жестов, поскольку сфера распространения и влияния самого буддизма и его иконографии в Китае была гораздо шире, чем у индийского театрального искусства.

Многие виды классического танцевально-драматического искусства Индии берут начало в эстетике Натяшастры — театральном каноне Древней Индии. Согласно трактату, существует четыре основных средства актерской выразительности. Одно из них, *ангика*²⁹² — язык жестов — соответствует понятию китайского театра *да*, или *ши*. Их внутренняя классификация почти совпадает, включая в себя движения и положения рук, ног, спины, головы, глаз и др. Аналогичная классификация встречается и в традиции китайской гимнастики *тайцзицюань*²⁹³. Сама теория *тайцзицюань* (*Тайцзи* — Великий предел, символизирующий гармонию *инь* — *ян*) состоит из двух типов техники. Первый — *нэйцзяцюань* — включает тренировку внутренней мускулатуры тела. Этот тип техники соединяется китайской

традицией с влиянием *инь* — женского начала, скрытого от глаз, а потому получившего название техники *иньгун*. Второй тип техники — *вайцзяцюань* — это тренировка частей тела путем видимых поз и движений, которая связывается с влиянием мужского начала *ян* и получила название техники *мингун* (*мин* — «светлый», «ясный» — синоним *ян*). Она включает тренировку глаз, рук, корпуса, различные положения тела, ног.

Истоки *тайцзицюань* ведут к одному из сочинений древности, «Нэйцзин» («Трактат о тайном»), который содержал в себе поиски гармонии жизни, скрытой не только в тайнах физической жизни человека, но и в знании элементов этики и философии. Само искусство *тайцзицюань* получило широкое распространение в сунский период (XI–XII вв.). Разработка его теории приписывается некоему Чжан Синьфэну — уроженцу провинции Хубэй, занимавшемуся главным образом одним видом этого искусства — техникой *иньгун*. Вполне вероятно, что элементы искусства, связанные с тренировкой внешних движений и поз, сложились еще позднее. Традиция занятий *тайцзицюань* сохранилась до наших дней.

Комплекс упражнений длится не более 22 минут и состоит из 108 различных форм-поз, слитно скользящих и плавно меняющих друг друга. Весь комплекс упражнений ведется в ровном замедленном темпе, напоминая вытягивание шелковой нити из кокона, — слишком резкое натяжение может привести к обрыву нити, слишком замедленный темп не дает равномерного увеличения ее длины. Движения делаются без видимых мускульных усилий и строятся на соблюдении точного баланса тела и всей композиции движений. Каждая следующая поза представляет собою кульминацию сложного рисунка и вариаций предшествующего движения. Апогей движения уже таит в себе потенцию следующей позы, что держит все тело в состоянии зверя, готового к прыжку. Абрис движения и целой композиции подчиняется рисунку овальных геометрических структур: дуге, спирали, овалу, кругу, сегменту, параболе, — чем достигается плавность и текучесть движения. Упражнения сами по себе содержат идею вечного движения, заложенного в сочленении *инь-ян*, имеющем форму овала Тайцзи, как выражения предельной, критической точки их развития. Идея контраста темного и светлого начал заложена в поворотах головы, корпуса, в симметрии встречного движения рук, смене позиций ног, ступней. Несомненно, искусство *тайцзи-*

цюань оказало немалое влияние на развитие танцевальной техники и сценического движения актера.

Вместе с тем физические упражнения не были самоцелью *тайцзицюань*. Они служили необходимым условием духовного совершенствования человека, так как человек, вполне владея своим телом, сосредоточивал внимание на равновесии *синь* («дух», «сердце»). Сосредоточенный и спокойный дух способен руководить эмоциональной и физической потенцией человека, он привносит духовное начало в единую гармонию его жизни. Это — те связи, которые соединяют *тайцзицюань* с традицией даосско-буддийской философии, особенно с буддийским иконографическим жестом, повлиявшим на абрис сменяющихся поз в технике *вайцзяцюань*.

У нас достаточно оснований полагать, что китайский сценический жест развивался с самого начала как канонический и символический. Иногда можно встретить мнение о раннем театральном жесте как о близком к бытовому. Подобное суждение связано с анализом изображений актеров, найденных в сунском и юаньском захоронениях, о которых шла речь. Известно, что в сунском и юаньском театре разговорный текст оттеснил музыку. Поэтому позы актеров, не приведенные в движение музыкальным ритмом, кажутся на первый взгляд близкими к бытовым. Как мы уже убедились, позы большинства актеров, в частности положения рук, каноничны, а некоторые из них не лишены символического смысла, не всегда нам понятного. Возможно, актерский жест раннего театра был ближе к смыслу буддийского иконографического жеста. Со временем, особенно когда стихия танца вновь овладела театром (в период династии Мин, на исходе которого появился театр *куньцзюй*), движения и позы слились в единую танцевальную гармонию, не утратив при этом заданного рисунка и линии позы. Жест приобрел самостоятельную театральную модификацию жеста иконографического и свою богатую театральную символику. В глазах китайского зрителя символика и условность актерского жеста не искажали реальную картину мира, а лишь служили способом интеллектуального осмысления действительности, поскольку театр и его искусство были устроены по образу и подобию мира, как его представляли в Китае на разных этапах его истории и философии.

Эстетические критерии мастерства актера

В тексте «Зеркала» понятие *мяо* (одна из универсальных категорий китайской эстетики) встречается лишь один раз: «Если однажды утром постигнешь сокровенное Дао — *мяо* Дао, то вечером можешь умирать со спокойным сердцем». Свободный от страстей и корыстных желаний художник, неустанно и самозабвенно совершенствующий свое мастерство, добиваясь его филигранной отточенности (*цзин* [1]), способен однажды соприкоснуться с великой тайной бытия.

В «Луньюй» и у Чжуан-цзы качеством *цзин* [1] определяют тонкий, лучший сорт риса, полученный тщательным отбором. Так и актер, шлифуя свое мастерство, придирчиво наблюдая за собой в зеркало, из многих вариантов движения и поз фиксирует в памяти лишь те, которые приближаются к идеальной форме рисунка. *Цзин* [1] — это и легкая, небесная сфера вселенной, отличающаяся от грубой, земной материи, которая принадлежит ее темному, сокровенному началу. Тонкое и отточенное мастерство актера, обладающее свойством *цзин* [1], открывает путь к постижению Дао искусства — малого Дао — *сяо* Дао, выступая как ипостась категории *мяо*.

Момент постижения актером сокровенной сущности Дао происходит как бы вдруг, внезапно, словно без всякого усилия с его стороны, так как мастерство, отточенное до совершенства, заслоняет от зрителя тот долгий и тяжелый труд актера, о котором постоянно напоминает Хуан Фаньчо. Когда приходит наивысшая степень мастерства («степень божественности» — *сянь ду*), о которой говорил еще Пань Чжихэн, достижимая благодаря таланту-*цай*, мудрости-*хуэй*, упорству в продвижении к вершинам мастерства-*чжи*, наступает легкость, естественность в игре актера. Ей не мешают ни каноничность позы, ни заданность рисунка мизансцены, ни сложности вокального искусства. Легкость и естественность в воспроизведении рисунка роли открывают незаурядный талант и мастерство исполнителя — *чусэ* — основу его творческой индивидуальности. О таком актере мечтает Хуан Фаньчо, давая ему практические рекомендации в разделах «Напряженность шеи», «Жесткость талии», «Застывшее выражение лица».

Категория *шэнь* — дар исключительной творческой личности.

Впервые трактовка категории *шэнь* применительно к актерскому мастерству в целом встречается в трактате Пань Чжихэна

«Пение феникса», в разделе «Соединение с *шэнь*»: «*Шэнь* можно наблюдать в спектакле, когда актер соединяется с ним и преображается! Есть ли последовательность в соединении с *шэнь* в спектакле? Есть. В актерском мастерстве на первом месте — звук, но прежде всего в актерском мастерстве — *шэнь*. Соединяясь вместе, они затем попадают в спектакль... Однако если правдивость-*чжэнь* будет скована каноном, а звук стеснен мелодией, то актер не достигнет *шэнь*, и тогда единство мимики и движений разладится. Зритель же почувствует разочарование»²⁹⁴. Объектом актерского творчества, по мнению Пань Чжихэна, служит то, что возникло в древности и осмыслено актером сегодня, поэтому выражение *шэнь* скрывается не в улыбке, не в пении, не в мимике. Путь к нему лежит через изображение древних и ныне живущих, в раскрытии человека прошлого и настоящего: «Копируя древних, надо устремить свои помыслы в глубь [времен]; изображая живущих, следует приблизиться к чувствам людей». Пань Чжихэн обнаруживает тонкое понимание природы актерского творчества и той дистанции, которая существует между искусством и действительностью: «Зная далекое, (уходящее в глубину веков. — С. С.), следует приблизить его [к нынешнему дню], зная близкое, следует отдалить его (в глубь времен. — С. С.) — не соединившись с *шэнь*, этого достичь невозможно»²⁹⁵. Таким образом, *шэнь*, органически связанное с интуитивной способностью проникнуть в духовную и эмоциональную суть сценического образа, с внутренней свободой и непосредственностью вокального и игрового мастерства, приближается к понятию одухотворенности, божественного вдохновения актера.

Законы красивой и завершенной формы танцевальной позы и танцевального рисунка легли в основу двух категорий театральной эстетики — *мэй* («красивый», «привлекательный») и *шань* («красивый», «привлекательный» не только внешне, но и внутренне). Первая берет начало в философии Лао-цзы, где ее смысл раскрывают оппозиции понятий *мэй-э* («красивое» — «безобразное»). И в трактате Хуан Фаньчо понятие «красивого» — *мэй*, *мэй гуань* («выглядит красиво»), *я гуань* («выглядит изысканно»), противостоит «безобразному», «неприглядному» — *бу мэй гуань*, *бу я гуань*. Эти понятия взаимоисключают друг друга, не преступая порог оппозиции, за которым стоит неопределенность релятивизма, допускающего замену одного другим — красивое в функции безобразного и наоборот, что характерно для феномена китайской живописи²⁹⁶. В теории актерского мастерства

пожимание, передергивание плечами всегда выглядит некрасиво; большой шаг, нарушающий устойчивость и правильность принятой позы, который приводит в беспорядок костюм актера, всегда выглядит неприглядно.

Хуан Фаньчо вслед за Ван Боляном (Ван Цзидэ), которого он цитирует, определяет категорией *мэй* и достоинства вокального мастерства актера, которое не обладает зримой формой выражения. В этом случае *мэй* приближается к понятию прекрасного.

Вторая категория *шань* соединяет в себе качества *мэй* — внешне привлекательного, красивого в искусстве актера с его этическими достоинствами, способствующими совершенствованию мастерства: «Если отдавать свое сердце день за днем, неустанно, то актерское мастерство будет совершенствоваться (*цзя шань*)». *Шань* («искусным» и «привлекательным») Хуан Фаньчо называет, повторяя слова Ван Боляна о вокальном мастерстве актера. Ся Тинчжи определяет *шань* как меру танцевального и игрового мастерства²⁹⁷. Хотя авторы не уточняют место *шань* в общей иерархии эстетических категорий, она, очевидно, идет вслед за категорией блестящего мастерства сценического искусства, судя по тому, что Хуан Фаньчо вселяет надежду на постижение сокровенного Дао — *мяо* Дао у актера, совершенствующего свое мастерство (*цзин цзя шань*). К наименее искусным в своем мастерстве принадлежат «умелые» актеры (*нэн*), о которых говорит Ся Тинчжи²⁹⁸. Хуан Фаньчо совсем не упоминает о них, вероятно, потому, что рисует идеального актера, высший образец, к которому должны стремиться остальные.

Один из важных эстетических законов исполнительского искусства — категория *юань* («округлый», «полный», «гармоничный»), более всего разработанная теорией вокального и речевого мастерства. Пропетое и произнесенное слово и звук, различаясь по своей музыкальной структуре (в пении — мелодия, в устной речи — законы фонетики и тонального произношения слова), подчиняются единым правилам чистоты и силы произношения, соблюдения ритмико-смысловой разбивки текста, закону эстетики звука *юань*.

Энциклопедический словарь «Цыхай» характеризует *юань* как понятие неисчерпаемости, полноты и всеохватности качества предмета, которое берет начало в философии «Ицзина». Очевидно, первоисточком *юань* следует считать графическое изображение Тайцзи — «Великого предела», в котором вихревое сочленение *инь-ян* разрастается в форму овала, символизирующе-

го вечное круговращение и гармонию вселенной. Буддизм дает эстетическую интерпретацию *юань*. Согласно буддизму, *юань инь* («полный, гармоничный звук») бесплотен и невесом, он исполнен внутренней гармонии и совершенства, поэтому способен переливаться изящно и красиво.

Впервые категория *юань* встречается в трактате «Чан лунь» («О пении») Янь-ань-чжи-аня — теоретика второй половины XIV в.: «Звуки должны быть округло-законченными — *юань-шу*»²⁹⁹. Ся Тинчжи, оценивая мастерство актера, приоткрывает его значение: «Каждый звук округлый, как каменный гонг...»³⁰⁰. Современный комментатор трактата Янь-ань-чжи-аня поясняет, что звук, обладающий свойством *юань*, должен быть округлым и легким (*юань-цин*)³⁰¹. Чэнь Чунсуй — теоретик вокального искусства XVII в. — раскрывает актеру важность правила *юань* для овладения совершенной техникой пения: «Искусное и привлекательное пение (*шань чан*) будет достигнуто, если углы рта не зажаты (легки. — С. С.) и принимают округлую форму (*юань*)... пение будет не искусным и не привлекательным (*бу шань*), если рот хаотически выплевывает звук»³⁰².

Чжу Цюань, затем через два столетия, в XVI в., Вэй Лянфу и спустя еще век Ван Цзидэ расшифровали понятие *юань* как легкость и свободную естественность звука. «Звук голоса должен парить в вышине, подобно летящим облакам, естественно выливаться, не зная нигде преград»³⁰³. Вэн Лянфу добавляет: «Длинная мелодия должна быть округлой (*юань*), ее движение — легким (живым. — С. С.)»³⁰⁴. Ван Цзидэ уточняет его мысль: «Звуки льются широко, изящно, гармонично (округло. — С. С.) — *юань*, переливаются, это и называется весьма изысканным (*да я*) звуком»³⁰⁵. Современный исследователь Чжоу Ибай уточняет, что технически совершенное и изящное исполнение достигается «ровностью звука» (*пин шэн*), т. е. умением «держатъ звук», не повышая и не понижая тона, а также «легкостью звука» (*цин шэн*)³⁰⁶, что означает соблюдение правила изменения тона, в котором произносится иероглиф в зависимости от рядом стоящих иероглифов.

Правильное произнесение тонов и звуков, которые несут в себе мелодику сценической речи, открывает путь к воплощению *саньмэй-самадхи* — сосредоточенности и погруженности исполнителя в божественную суть (*шэнь*) звука. Хуан Фаньчо лишь наметил контуры этой важной категории исполнительского ис-

кусства, рассмотрению которой посвящено сочинение минского драматурга и теоретика Ван Шичжэня (другое имя — Ван Юаньмэй) «Лунь цюй саньмэй юй» («О категории “саньмэй” в исполнении арии»).

Очевидно, эстетическая интерпретация категории «саньмэй» вокального исполнительского искусства проистекала от чтения нараспев или пения буддийских молитв во время богослужений, которые приводили молящихся в состояние *самадхи*, т.е. достижения истинного просветления. Согласно буддийской философии *чань*, *самадхи* связано с озарением, интуитивным постижением духа-*синь* окружающего мира, которое необязательно определяется процедурой ритуала, а могло возникнуть спонтанно в процессе повседневной жизни человека. Ван Шичжэнь связывает категорию *саньмэй* с ариями южной музыкальной системы, в которых мелодия, преобладая над словом, несет в себе больший эмоциональный потенциал³⁰⁷. Мягкость, свобода и непрерывность звучания дает простор для выявления духовного начала и эмоционального воздействия на слушателя. Таким образом, в плане театральной эстетики высокое профессиональное мастерство актера, освобождая его эмоцию, пробуждает вдохновение мастера, способность внезапного художественного прозрения, чтобы в едином порыве слить техническое совершенство с выражением внутренней — духовной, эмоциональной и идейной сферы сценического образа.

Концепция театра

История мирового театра не знает более лаконичного и выразительного афоризма, чем клич древних римлян: «Хлеба и зрелищ!», к которому, вероятно, присоединились бы многие китайские любители театра (будь он выражен намного изящнее и тоньше). Но не забудем и современный взгляд на игровое начало в жизни, которое Й. Хейзинга полагает определяющим для генезиса человеческой культуры. Игра не выступает и антрепризой серьезного. Возвращаясь до игры священной, особенно в религиозном ритуале, вырабатывая и свои правила, она символически выражает скрытые смыслы жизни и окружающего мира, помогая увидеть связь жизни и искусства, тем более театрального.

Театр — игра

Хуан Фаньчо, несомненно, тоже задумывался над этой важной проблемой. Он пишет на первых страницах своего сочинения: «Театр (игра, спектакль. — С. С.) рождает клевец в пустоте». В привычных традициях китайской словесности он разгадывает ребус, скрытый в написании иероглифа *си* («театр»): левая часть — *сюй* («пустота»), правая — *гэ* [1] («клевец»). Концепция театра, изложенная в столь краткой и отточенной формуле, не имеет аналогий в других текстах о театре, предшествовавших написанию трактата Хуан Фаньчо. Содержание формулы позволяет выделить несколько аспектов авторской концепции театра.

Первый касается истоков театрального искусства. Очевидно, автор относит рождение театра к ханьскому времени — периоду расцвета одной из ранних форм театрального представления, *бай си* («сто игр», «сто представлений»), которое состояло из номеров различных цирковых жанров — танца, акробатики, шпагоглотания, хождения по канату, лазания по шесту, фехтования трезубцами, боевыми топорами и клевцами и др. Словарь «Шо вэнь», составленный в период Хань, подтверждает, что в понятие *си* («игры», «представления») входило состязание воинов во владении холодным оружием.

Один из исследователей нашего времени, Чан Жэнься, пытается осмыслить этот же ребус иначе. Он рассматривает современный термин *сицзюй* («театр»), в котором расшифровывает правые части иероглифов — *гэ* [1] («клевец») и *дао* [1] («нож») — и левую часть иероглифа *цзюй* («состязаться», «бороться», «сказочное животное»), что дает автору основание прийти к выводу о существовании в раннем театре танца-пантомимы, рассказывавшей об охоте на тигра³⁰⁸. Один из танцующих надевал на себя шкуру тигра и имитировал повадки животного, с которым человек вступал в единоборство. Этот танец-пантомима исполнялся еще в доханьское время и, конечно, в период Хань как одна из составных частей *цзяоди си* («игр, состязаний в силе»).

Хуан Фаньчо подтверждает дату рождения театра, пересказывая историю о деревянной фигурке, которая в период Хань спасла город, осажденный противником. Источники содержат по этому поводу более подробную, хотя и разноречивую, интерпретацию. В «Хань шу» сообщается, что ханьскому императору удалось выйти из окружения благодаря плану, предложенному

Чэнь Пином, но детали этого плана остались для современников тайной. Китайский комментатор Ин Шао говорит, что Чэнь Пин посоветовал императору послать вражескому полководцу портрет красавицы, оповестив императрицу сюнну следующей запиской: «У Хань есть такая красавица, и ныне император, оказавшись в затруднительном положении, намерен поднести ее шаньюю». Императрица, боясь потерять расположение шаньюя, уговорила его снять осаду. Другой комментатор к этому добавляет, что в плане Чэнь Пина содержалось нечто, роняющее достоинство страны, поэтому он остался в тайне. Еще одна версия принадлежала Шэнь Циньханю, который ссылался на оду «Снятие осады в Пинчэне с помощью деревянной женщины», написанную Се Гуаньханем. В оде пересказывается история окружения войска императора Гао-ди и сообщается, что, следуя совету Чэнь Пина, он приказал резчику вырезать фигуру красавицы, которая и была послана императрице сюнну³⁰⁹. Авторы танского и более позднего времени изложили это событие столь же лаконично, как и Хуан Фаньчо, повторяя известную фабулу лишь в общих чертах. В европейском театроведении можно встретить и некоторые уточнения этого сюжета. К. Гагеман упоминает о множестве огромных кукол, изображавших прекрасных женщин, которые «разгуливали» по стенам осажденного города. После успешного снятия осады император приказал в честь победы изготовить новые куклы для увеселения народа³¹⁰.

Таким образом, одна или несколько двигающихся деревянных фигурок положили начало китайскому кукольному театру. В Китае весьма распространено мнение, что именно кукольный театр дал рождение театру живого актера. Его разделяет, например, современный исследователь Сунь Кайди³¹¹. Последовательность изложения этапов развития театра Хуан Фаньчо (*бай си* — кукольный театр — танский театр живого актера) приводит к мысли, что автор «Зеркала» придерживается этой же концепции. Повторение ее мы встречаем и в статье советского режиссера и теоретика театра и кино С. Эйзенштейна, посвященной китайскому театру³¹².

Для нас важно еще раз обратить внимание на последовательность изложения Хуан Фаньчо этапов театральной истории, которая открывает другой аспект его концепции театра, касающийся характера, природы театрального искусства. Возможно, сам того не подозревая, Хуан Фаньчо сказал об игровом принципе, который лежит в основе существования любого театра.



Привычное совмещение театральной сцены и чайных —
 знак полноты восприятия самой жизни, ее игрового начала —
 высокого и низкого, реальности и вымысла

Хотя автор «Зеркала» повторяет общепринятую версию рождения кукольного театра, появление этого театра в период Хань, конечно, было вызвано более вескими причинами, нежели изобретательность императорского придворного.

Известно, что в период Чжоу еще существовал обычай принесения в жертву людей при захоронении знатного человека. Согласно «Чжоу ли» («Обрядам Чжоу»), обреченный следовать за умершим в загробный мир был причислен к разряду жертвенной утвари (*мин ци* — «светлая утварь») ³¹³. Не случайно чжоуские мастера еще не воспринимали самого человека как объект эстетического воспроизведения в искусстве. Предметом их внимания была вещь, изображение которой достигло большой степени совершенства. Со временем человека в обряде захоронения сменила глиняная, а затем деревянная фигурка, которую, как полагают исследователи, можно считать началом портретного изображения людей ³¹⁴. В период Хань древний обряд захоронения приносимых в жертву ушел в прошлое. Это создало предпосылки для того, чтобы по-новому взглянуть на человека, открыть его эстетическую самоценность. Вполне закономерно, что ханьское искусство оставило после себя прекрасные образцы его изображения. Закономерно, что и легенда рождения кукольного театра принадлежит также ханьскому времени, — ведь она концентрирует внимание на том этапе освоения мира человеком, когда он целенаправленно не только стремится к соз-

данию художественных и интеллектуальных ценностей, но и осознает себя и свою жизнь как художественную ценность. Это стремление реализует заложенный в человеке инстинкт театральности, который проявляет себя в «человеке играющем».

В Китае начиная с глубокой древности среди ранних представлений о жизни, космической и человеческой, также можно найти и представление, сводящееся к различным моделям игры. Древние мифы Китая сохранили легенду о сотворении человека богиней Нюй-ва. Пустынная и безмолвная земля натолкнула великий дух Нюй-ва на мысль о сотворении живых существ. «Она присела на корточки на берегу пруда, взяла горсть желтой глины, смочила ее водой и, глядя на свое отражение, вылепила нечто вроде маленькой девочки. Как только она поставила ее на землю, вдруг — и сказать-то странно — эта маленькая фигурка ожила, закричала “уа-уа” и радостно запрыгала. Ее имя было Жэнь — “человек”... Нюй-ва была очень довольна своим творением и, продолжая это дело, налепила из глины множество человечков обоего пола. Голые человечки, окружив Нюй-ва, танцевали и радостно кричали... Она, желая заселить всю землю этими разумными маленькими существами, трудилась очень долго и, еще не успев выполнить желаемого, очень устала. Под конец она взяла нечто вроде веревки, по-видимому, это была сорванная с горного обрыва лиана, опустила ее в топь и, когда та покрылась жидкой желтой глиной, стряхнула эту глину на землю. В местах, где падали кусочки глины, появлялись кричащие “уа-уа”, радостно прыгающие маленькие человечки.

Так она упростила свою работу — тряхнет веревкой, и сразу возникает много живых человечков»³¹⁵.

Шутя и играя, поддавшись настроению печального одиночества, богиня Нюй-ва сотворила род людской. А древние пересказали эту легенду с наивной верой в придуманную ею забаву, не сетуя на божество за то, что появился человек из глины и простой веревочки, опущенной в жидкую топь. После этой игры они, по-видимому, могли бы, подобно Платону, увидеть в людях «чудесные куклы богов, сделанные ими для забавы, либо с какой-то серьезной целью»³¹⁶. Легенда преподала будущему театру несколько важных уроков. Она выявила генетическое родство человека и неживой природы. Даос Чжуан-цзы интерпретирует его уже как единство: «Небо и земля родились одновременно со мной; внешний мир и я составляем единое целое»³¹⁷.

Природа обрекла человека следовать целесообразной закономерности вселенной, которая и играет судьбою человека и учит его жить в гармонии со вселенским искусством игры. По существу, природа и человек у Чжуан-цзы играют на одном и том же инструменте — флейте, извлекая из нее звуки, созвучные своему естеству: «...флейта земли — это все ее отверстия, флейта человека — это гармонично подобранные бамбуковые трубки [с отверстиями]... Когда она (флейта неба. — С. С.) звучит, [то производит] тьму различных [звуков] и позволяет каждому из них замирать самому по себе»³¹⁸.

Древний человек учился играть, подражая не только божеству, но и доверяя своему повседневному опыту, который рождал игровое воображение. Пожалуй, одной из первых форм такой игры были тотемные танцы-пантомимы, в которых человек, подражая облику и повадкам зверя, изображал сюжеты охоты и единоборства с ним.

Интенсивность игрового театрального чувства основана на превращении реальной жизни в искусство, на ее сознательной театрализации. В Китае ритуал, праздничные и погребальные церемонии до мельчайших подробностей разрабатывали сценарий повседневного и экстраординарного стереотипа поведения человека. Причем их сюжет отличало удивительное понимание сценического развития действия. «Начало церемоний — простое, совершение их — красочное, конец — радостный», — рекомендует Сюнь-цзы³¹⁹. «Лицзи» дает несколько определений ритуала: «Ритуал — это великое правило государя, [он] помогает... устанавливать порядок, разграничивать человеколюбие и справедливость и тем самым наладить управление государством и укрепить государя... Ритуал и долг — суть великие человеческие начала»³²⁰. «Лицзи» нигде не называет ритуал искусством управления страной, хотя именно эта идея лежит в основе его создания. Общество и человек у Конфуция соотносятся с великими законами вселенной, поэтому и ритуал исходит из «великого единого — *тай-и* — некой субстанции, определяющей изначальный характер ритуала»³²¹. Таким образом, в делах государственного деятеля и просто человека не предусмотрены всплески импровизации, случайные вспышки гения. Все исполняют определенную роль, задуманную и срежиссированную Небом. Легисты, создавшие концепцию самодовлеющей роли государства, как бы отодвинули на второй план вселенские закономерности, определяющие земные дела человека. Но именно легисты ввели понятие искусства управле-

ния страной³²². И даже Дао у Хань Фэйцзы «рождается от искусства, посредством которого обладают царством»³²³.

Хань Фэй-цзы, стоявший за отмену всех сословных преград, которые, по его мнению, препятствовали использованию на государственной службе способных и знающих людей из-за их низкого происхождения, возвысил роль личного, индивидуального начала в искусстве управления страной. Он разработал целую систему, по существу, театральных приемов социально-административного лицемерия, которая требовала от правителя и его приближенных и чиновников недюжинных актерских способностей и мастерства. Советы государю: «В спокойствии и молчании держись позади, никогда не ставь себя в роль [исполнителя]... Метод слушания дел [государем] состоит в том, чтобы напустить на себя вид пьяного; я не раскрою рта первым, и моя речь будет все невнятной, пусть тот сам заговорит, и я таким образом узнаю его [подлинные мысли]...»³²⁴. Хань Фэйцзы советует окружить государя таинственностью, которая, конечно, не могла быть достигнута без красочных атрибутов ритуала: «Ритуал — это внешнее украшение, при помощи которого выражают внутреннее», «ритуал — это красочность долга» и т.д.³²⁵

Советы чиновнику: «Задача всякого советчика состоит в том, чтобы знать, как приукрасить то, чем [государь] гордится, и прикрыть то, чего он стыдится. Чиновник для достижения своей цели должен прикинуться незнающим, чтобы помочь проявить свой ум» и др.³²⁶

Божества — покровители актеров и концепция театра

Проблемой божеств — покровителей театра Хуан Фаньчо предваряет свое рассуждение о природе самого театрального искусства. Этим он не только отдает дань религиозным и цеховым традициям актеров, но и указывает на их определенное место в его концепции театрального искусства. Божество — идол поклонения и божество — игрушка в руках актера; наивная вера и игра воображения; театрализация жизни и связь театра жизни с игрой на сцене — вот те проблемы, которые связывают пантеон божеств — покровителей театра и театрального искусство.

Автор трактата называет трех Лаолан-шэнь — божеств, которые покровительствуют театру и актерам. На самом деле Лаолан-шэнь идентифицируется с гораздо большим числом реально

существовавших и вымышленных лиц. Актеры театра *цинъюан* провинции Шэньси считали своим богом-покровителем философа Чжуан-цзы, в театре *ханьцзюй* провинции Хубэй — известного комика древности Ю-мэна, уроженца царства Чу³²⁷. Иногда актеры идентифицируют одного из Лаолан-шэнь с позднетанским императором Чжуан-цзуном (923–926), который слыл знатоком музыки и неплохим актером. Одним из почитаемых богов-покровителей считался Гуань-юй, величаемый актерами Лаоэ — Господин-покровитель³²⁸.

Одновременно с Лаолан-шэнь в цинское время стал известен еще один термин, обозначающий театрального патрона — Эрлан-шэнь³²⁹. О популярности его культа свидетельствуют многочисленные источники того времени и литература. Среди них можно назвать, например, пьесу известного цинского драматурга Ли Юя «Биму юй» («Камбала»), посвященную жизни актеров. Согласно одной из версий, Эрлан-шэнь идентифицируется с неким чиновником Ли Баном периода Троецарствия (220–280). Успешно руководивший восстановлением ирригационных сооружений в царстве Шу (220–263), он был весьма почитаем в народе. В сунское время Ли Бан стал известен в пантеоне богов под титулом Цинюань мяодао чжэньцзюнь — Истинный господин чистого источника и сокровенного пути. Его изображение можно встретить в храмах рядом с Сы да тянь-ван (Великими небесными князьями четырех стран света), а иногда в ряду обожествленных императоров-драконов: ханьского — огненного, танского — золотого и др. В таком сочетании Истинный господин олицетворяет водную стихию и предстает в образе дракона, обитающего в реках. В частности, в одном из гадательных сочинений танского времени к Истинному господину чистого источника и сокровенного пути обращаются с молитвой о ниспослании дождя³³⁰. Однако исследователь этой проблемы Чэнь Мосян не считает возможным дать однозначный ответ на вопрос о прототипе Эрлан-шэня, поскольку существуют и другие версии его отождествления. Согласно одной из них, Эрлан-шэнь носит титул Эрлан син цзюнь — Звездный господин Эрлан, что говорит о внеземном прототипе этого божества³³¹.

В сложной иерархии богов-покровителей Хуан Фаньчо выбирает три главных имени: танского императора Мин-хуана, божество радости Сизэнь и небесного покровителя актеров — созвездие И, или Ису. Согласно исторической последовательности формирования пантеона божеств-покровителей театра, первым, вероятно, следует назвать созвездие И — 27-е из 28 со-

звездий Зодиака, расположенное в южном секторе неба и состоящее из 22 звезд. Хуан Фаньчо признается, что к немногословному объяснению культа бога-покровителя Ису ему добавить нечего. Действительно, свидетельства, проясняющие традицию обожествления созвездия Ису, немногочисленны. Наиболее раннее известное нам упоминание о нем содержится в «Юаньминбао» — одном из древних, ныне утраченном произведении*.

Интересующий нас фрагмент сохранился в двух вариантах. Первый цитируется сунским автором Чэнь Яном в его музыкальной энциклопедии «Юэшу» и приведен в книге современного исследователя театра Ци Жушаня³³². Второй вошел в «Гу вэй шу» («Книгу древних о сокровенном»), составленную уже в минское время. Этот вариант широко цитируется в современной справочной литературе — словарях «Цыхай», тайбэйском «Чжунвэнь да цыдянь» («Большом энциклопедическом словаре китайского языка») и в «Большом китайско-японском словаре» Морохаси.

Оба варианта почти совпадают, за исключением одной весьма важной для нас фразы, присутствующей у составителей минского времени. Их вариант мы и берем как основной источник:

«Созвездие Ису главенствует в орнаменте южного сектора неба, [этим оно способствует] процветанию ритуала и музыки, [его] считают музыкальной кладовой и звездой Тяньчан. Прежние ваны встречали гостей у [всех] четырех ворот и выставляли почетный караул (охрану. — С. С.) у небесных [дворцовых] покоев, важное место [в церемонии] занимали актеры, [которые] были приближены ко двору и пользовались почетом» (*И су чжу наньгун чжи юйи***, *вэнь-у* [1]*** *шэньмин со фэнмао, вэй юэ ку*,

* Возможно, еще раньше созвездие И наравне с другими небесными светилами положило начало астрологическим формулам предсказания судьбы. Эта его функция сохранилась и в гадательных сочинениях нового времени. (См.: Вань Бао юй ся цза цюань шу (Яшмовая шкатулка с 10 тыс. драгоценностей). Т. Г. [Б. г., б. м.].)

** Перевод слова *юйи* («орнамент») основан на его трактовке в переводе Леггом 55-й триграммы «Ицзина». [См.: Legge J. Sacred Books of China. Pt II. Ох., 1899. С. 179.]

*** «Цзочжуань» расшифровывает термин *вэнь-у* [1] (букв. «вербальная культура», «вещь», «предмет») как систему *ли* и *юэ* [Цыхай (Море слов). Шанхай, 1948], содержание которых, конечно, шире предложенного нами в переводе. «*Ли* представляли собой установления, регулирующие жизнь человека в обществе, нормы обычного права, охватывающие очень широкий круг явлений» (См.: Лисевич И. С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969. С. 11); *юэ* включало различные виды музыкального и театрального искусства (Там же. С. 15; 28, с. 24).

вэй Тяньчан*, Сянь ван и бинь юй сы мэнь, эр ле тяньтин чжи вэй, чжу пайчан, цзинь тайвэй эр вэй цзун).

Историки более раннего цзиньского периода (265–420) также подтверждают концепцию о божественном влиянии созвездия *И* на развитие ритуала и музыки, что говорит уже о существовании стойкой традиции культа бога-покровителя Ису:

«Созвездие *И*, состоящее из 22 звезд, есть небесная Музыкальная палата, да и актеры занимают важное место в [церемонии] приема чужеземцев, заморских гостей, прибывших издалека. Звезда [*И*] просветляет Большой ритуал и музыку» (Тянь чжи чжун и эр ши эр син тянь чжи юэфу³³³, пайчан ю чжу и ди юань кэ фу хай чжи бинь. Син мин да ли юэ)³³⁴.

Словарь «Цыхай» приводит другой вариант этой цитаты: «Созвездие *И*, состоящее из 22 звезд, есть Небесная Музыкальная палата, [оно считается] главным над актерами и представлениями и музыкой» (*И эр ши эр син тянь чжи юэфу, чжу пайчан си юэ*).

Термин «Юэфу» — «Музыкальная палата» в данном контексте, несомненно, совпадает со значением словосочетания «юэ ку» — «музыкальная кладовая» цитированного отрывка «Юаньминбао». Оба понятия содержат общее определение созвездия *И*, которое дает основание считать его богом — покровителем ритуала и музыкально-театрального искусства. Идентичность понятий подтверждается и небольшим уточнением в тексте «Цзиньшу», где перед «юэфу» добавлено определение «*тяньчжи*» («небесная музыкальная палата»). Оно потребовалось, видимо, для того, чтобы отличить небесную и земную Юэфу. Понятие юэ ку так и не утвердилось в значении термина, поскольку не встречается ни в более поздних источниках, ни в литературе.

В идее параллельности земного и небесного ряда понятий [например, Тяньтин («небесные покои») и Тяньвэй («первозданное и сокровенное»)] — изначально названия звезд, а позже обозначение императорских покоев — заложена концепция единства мира, в котором небо как божественное начало дает импульс устройству мира людей. Прямая связь неба с земными делами придает им особую приподнятость и торжественность, театральность. В земном миропорядке искусству и актерам отведена почетная роль в ритуальных действиях императорского

* Чжунвэнь да цыдянь (Большой энциклопедический словарь китайского языка) толкует звезду Тяньчан как покровительницу актеров. См.: Т. 8. Тайбэй, 1962)

двора, уже в период Чуньцзю (722–481 гг. до н. э.), имевших определенно светское назначение.

Небесному покровительству Ису син цзюнь актеры обязаны признанием их важной социальной функции в государстве. Поэтому культ бога-покровителя Ису входит в общественное сознание как почти единственный гарант социального статуса актеров и со временем становится неотъемлемой частью их повседневной жизни. У Чанъюань, современник Хуан Фаньчо*, в своем описании императорского дворца сообщает, что на горе Цзиншань для актеров, выступавших при дворе, была сооружена кумирня в честь бога-покровителя Ису, где совершались торжественные обряды поклонения. Беседка перед кумирней служила классом для занятий мальчиков-учеников, которые совершали свои первые шаги в искусстве под сенью божества-покровителя. Не случайно в актерской среде говорили, что сценический талант расцветает под сиянием света покровителя Ису³³⁵. У Чанъюань сообщает, что кумирня была выстроена для актеров из провинции Сучжоу³³⁶ — родины *куньцзюй*. Исполнители этого жанра появились при дворе императора в первых десятилетиях XVIII в., когда, вероятно, и была построена кумирня. Сам же обряд поклонения богу-покровителю Ису вошел в повседневный обычай задолго до появления в столице сучжоуских актеров, которые, несомненно, были не единственными носителями этой традиции. Во всяком случае, изображение бога-покровителя, идентифицируемого современниками с созвездием Ису, встречалось на табличках домов актеров независимо от принадлежности исполнителя к тому или иному театральному жанру.

Традиция обожествления созвездия Ису, родившаяся в I тыс. до н. э., в последующие столетия укоренилась не только как фактор массового и элитарного сознания, но и как элемент этико-политической доктрины. Мы уже упоминали о Юэфу («Музыкальной палате»), которая возникла при Ханях для проведения государственной политики в области культуры и искусства и которая терминологически и по своим функциям связана с традицией обожествления Ису. При Сунах (960–1279) существовала государственная палата по делам ритуала — Наньгун («Южный дворец»), которая по названию, видимо, не случайно совпадает с Наньгун («Южный сектор неба»), где расположено

* Существует издание книги У Чанъюаня, датированное 1788 г., что дает основание считать его современником Хуан Фаньчо. Мы же полагаем более поздним изданием.

созвездие *И*, а потому также согласуется с традицией его обожествления. В 1740 г. указом императора была создана Наньфу («Южная палата»), которой был вверен контроль за деятельностью дворцового театра³³⁷. Вряд ли она явилась непосредственной преемницей сунской Палаты, но связь ее наименования с южным сектором неба несомненна, поскольку располагалась она в юго-западной части дворца, там же, где и придворные актеры двух популярных при дворе в тот период театральных стилей — *иянцян* и *куньцуй*.

Таким образом, в XVIII столетии культ бога-покровителя Ису столь прочно владеет общественным сознанием, что делает возможным для автора трактата Хуан Фаньчо, а заодно и всех, кто принимал участие в дополнении и редактировании его труда, воспринимать его как извечную традицию и не раздумывать над его истоками.

Иногда в актерской среде патрона Ису смешивают с обожествленным танским императором Сюань-цзуном (Мин-хуаном). В действительности традиции их обожествления разделяют века. Появление Мин-хуана в пантеоне театральных божеств-покровителей связано с известным культурным событием, сыгравшим в истории театра немаловажную роль, — организацией при дворе танского императора и под его личным покровительством системы подготовки и воспитания актеров, известной под названием «Грушевый сад»³³⁸. Обожествлением Сюань-цзуна поколения актеров запечатлели в своей памяти любовь императора к театральным подмосткам, где он нередко появлялся наравне с другими актерами придворного театра.

Сишэнь — божество радости — третий бог-покровитель, о котором говорит Хуан Фаньчо. Версии о его появлении в пантеоне театральных богов-покровителей принадлежат исключительно самим актерам³³⁹. Согласно одной из них, Сишэнь косвенно связан с именем императора Мин-хуана. Рассказывают, что его юный наследник крепко уснул на большом сундуке, где хранились театральные костюмы, и больше не проснулся, после чего стал почитаем актерами как их бог-покровитель. Оберегая божественный смысл случившегося, актерам строго запрещалось сидеть на большом сундуке с костюмами — обычной принадлежности кулис любого театра. Считают, что именно с тех пор изображение Сишэня — большую деревянную куклу — хранят в большом сундуке (*да сян*), которому актеры, проходя мимо, отвешивают почтительные поклоны.

Другая версия рассказывает о некоем человеке, посвятившем себя актерскому мастерству, но терпевшему неудачу за неудачей при овладении тонкостями этого искусства. Однажды ему приснился мальчик, который пришел, чтобы посвятить его в секреты актерской техники. В дальнейшем актер овладел вершинами сценического мастерства. А в сознание театральных лицедеев мальчик вошел как божественный покровитель актерской профессии.

Третья версия, видимо, точнее двух других объясняет генеалогию Сишэня. Среди части актеров распространено мнение, что поклонение мальчику-кукле связано с постоянной и весьма прибыльной формой представления — домашними спектаклями, которые устраивали богатые дома в честь рождения ребенка. По существу же, поклонение Сишэню, широко бытовавшее не только в актерской среде, служило данью культу потомства, особенно, по выражению В. М. Алексеева, «фетишизму мужского потомства» как продолжению данного рода. «Фетишизм мужского потомства» был отражением культа предков, поскольку только мужчины имели право совершать жертвоприношения предкам. В то же время по традиции мальчик был фактическим наследником семейных богатств, символом благополучия и процветания дома. Вполне понятно, что и Сишэнь воспринимался актерами как счастливое предзнаменование в их актерской и человеческой судьбе.

В сунской живописи известно толкование термина *си шэнь* как состояния радостного подъема духа в момент спонтанного творчества художника³⁴⁰. Обращенное внутрь, к подсознательным импульсам творческого процесса, понятие *си шэнь* позволяет рассматривать его в ряду буддийских категорий теории живописи. Театральное понятие Сишэнь — производное конфуцианских традиций. Оно не затрагивает сам процесс лицедейства, но, как предполагается, гарантирует его успех. Тем не менее на сцене, по требованию сюжета, изображение маленького будды иногда подменялось куклой Сишэнь, что, несомненно, служило театральной модификацией синкретического переплетения конфуцианских и даосско-буддийских традиций.

Обряды поклонения богам-покровителям были вплетены в повседневную деятельность актеров, и выполнение церемоний практически служило основной формой их религиозной жизни. В каждом театре за кулисами находилась ниша, куда помещалось изображение патрона (исключение составляла кукла Си-

шэнь, которая хранилась в большом сундуке). Оно было в виде либо нарисованного портрета, либо скульптуры, выполненной из глины или дерева. Патрона обычно изображали в костюме чиновника желтого цвета (что придавало ему символ всеисилия высшей власти), с благожелательной улыбкой на лице.

18 марта служило официальным праздником актеров — тогда устраивались торжества в честь патрона. В этот день труппа договаривалась с рестораном, куда актеры под звуки оркестра сопровождали изображение патрона, единственный раз в году покидавшее кулисы. Праздничному обеду предшествовали сжигание благовоний и выполнение обязательных для данного случая церемоний. По окончании обеда та же процессия возвращала «патрона» за кулисы. На этом его религиозные функции заканчивались, уступая место профессиональным заботам актеров. 18 марта считается календарным началом театрального года. В этот день единственный раз в году актеры могут покинуть прежнюю труппу и переходить в новую. В этот день антрепренеры формируют труппу, заключают контракты, определяющие деятельность театра и актеров на весь год.

Религиозная жизнь артистов налагала отпечаток на их сценическое воображение. Преобразуемая актерской фантазией, она служила связующей нитью между исполнителем и сценическим образом. Без знания этой важной и существенной стороны быта и духовной жизни актеров китайского театра было бы трудно проникнуть в тайны их творческого метода.

Актеры жили в тесном соседстве и постоянном общении со своими богами-покровителями. Поэтому густая сеть условностей и предрассудков, которая опутывает повседневную жизнь кулис, служит спасительной преградой между божественным таинством и суетностью актерского бытия. Уже говорилось, что актерам воспрещалось сидеть на большом сундуке, где хранилась кукла, изображавшая мальчика Сишэня. Если кукла во время спектакля лежала на виду, то ее следовало повернуть лицом вниз, как бы отключая от происходящего вокруг, чтобы актер, выходящий на сцену, не вносил суетность в общение с божеством. Оказывать знаки внимания полагалось до начала спектакля, когда мысли актера еще не заняты предстоящей игрой.

Наивная вера, с одной стороны, в могущество богов-покровителей, с другой — в предполагаемые обстоятельства жизни сценического образа делала воздвигаемые преграды весьма зыбкими. Скажем, если актеру предстояло изобразить святого и он

приготовился к выходу на сцену — одет, загримирован, т. е. «принял [его] личину» — *дай лян*³⁴¹, он был уверен, что и на самом деле приобщился к божественному таинству, и, принимая условия игры, должен был соблюдать правила общения с божественным началом. Зная магическую силу зеркала, способного разрушить сценическую иллюзию образа, актер избегал смотреть в него и разговаривать, так как разрушение иллюзии словом или взглядом, т. е. возвращение к своему реальному, не сценическому состоянию, граничило с фамильярностью по отношению к божеству.

Актер, играющий святого, тщательно готовил себя к выходу на сцену. В день спектакля он должен был быть чист и телом и душой, а в последующие дни — избегать житейской суеты и мелочных забот.

Таким образом, культ богов-покровителей и вся система религиозной жизни актеров делали почти невидимой грань между их сценической и реальной жизнью. Религия настолько театрализовала повседневность, что актерство становилось для лицедеев постоянным состоянием души. Оно было хорошо знакомо и европейскому актеру, когда он, стараясь понять характер или ситуацию, «прикидывал» их на себя, как бы проигрывая наедине с самим собой. У К. С. Станиславского встречается расширенное толкование актерства. Он, например, предлагал молодому актеру пожить жизнью дерева, глубоко вросшего корнями в землю, почувствовать внутри себя столетний дуб³⁴². И все же для европейца актерство было потенцией, ждущей своей реализации, потому что между жизнью и сценой лежал некий барьер, который преодолевала его актерская фантазия и интуиция. Про самого К. С. Станиславского рассказывают, что во время подготовки роли Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» он нашел его зримую форму воплощения так: проходя как-то по Молчановке, он увидел церквушку, к которой прижался маленький полуразвалившийся домик, покрытый мхом. Он остановился и сказал: «Вот мой Крутицкий»³⁴³. В Китае же театр, накрепко сросшийся с религией и системой ее символов и условностей, позволял актеру свободно и естественно переходить из состояния просто человека в другое — актерское. Вряд ли китайскому актеру для создания сценического образа потребовался бы такой сложный ход, каким шла мысль К. С. Станиславского. И вряд ли европейский актер в течение ряда последних столетий обладал таким запасом наивной веры,

чтобы одну и ту же куклу считать на сцене своим партнером по спектаклю, а за кулисами поклоняться ей как божеству Сишэнь.

Вместе с тем трудно предположить, чтобы и китайский актер, поклоняясь Сишэню, не осознавал, что перед ним одна и та же кукла, которой он может манипулировать и на сцене и за кулисами. Условности и предрассудки лишь помогали ему обрести правильный тон в отношениях с божеством. Таким образом, театральное искусство не могло не влиять на религиозное чувство актеров и зрителей. Подобно тому как картина Тьеполо — европейского художника XVIII в. — «Явление трех ангелов Аврааму» изображала одного из них не в виде некоего духа, а в виде прекрасного обнаженного атлета, лишенного всякого религиозного смирения, и тем самым нарушала религиозные представления зрителя³⁴⁴, свободный переход Сишэня из плана религиозного в план театральной игры, несомненно, совсем не служил украшением подлинной религиозности и почитанию самого божества. Европейский художник обратился к принципу театрализации, сознательно используя его как концептуальный метод изображения. В Китае принцип театрализации сложился стихийно, что, конечно, размывало границы театрализации, вводило единые принципы игры в жизни и на сцене.



¹ *Ся Тинчжи*. Цин лоу цзи (Записки о зеленом тереме) — Чжунго гудянь сицой луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Пекин, 1982. Т. 2.

² *Сорокин В. Ф.* Трактат «Рассуждение о пении». — Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада. М., 1967.

³ *Чэнь Чунсуй*. Ду цюй ской чжи (Необходимые знания для создания и исполнения арий). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 5. С. 198.

⁴ *Вэй Лянфу*. Цюй люй (Метрические законы арий). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 5. С. 6.

⁵ *Чжоу Ибай*. Цюй люй чжуи (Комментарии к «Метрическим законам арий»). — Чжоу Ибай. Сицой яньчан луньчжу цзиши (Комментарии к текстам об актерском искусстве традиционного театра). С. 70

⁶ *Мэй Ланьфан*. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 201.

⁷ *Вэй Лянфу*. Цюй люй. С. 61.

⁸ *Чжоу Ибай*. Чжунго сицой ши чан пян (Большая история китайского традиционного театра). Пекин, 1960. С. 314.

⁹ *Чэнь Дэфу*. Гуцжой цза янь (Разные речи о драме). — Чжунго гудянь... Т. 4. С. 208–209.

¹⁰ *Лу Гун*. Пань Чжихэн — миндай сицжой бяоянь ишу пинлуныцзя (Пань Чжихэн — теоретик актерского мастерства традиционного театра периода Мин). — Сицжой бао (Театр). Пекин, 1961, № 44. С. 28.

¹¹ Там же. С. 29–30.

¹² *Чжэн Чжэньдо*. Югуань фаян куньцжой саньгэ вэньти (Три проблемы в развитии театра куньцжой. — Куньцжой гуаньмо яньчу цзинянь вэньцзи (Сборник совещания после просмотра трупп театра куньцжой). Шанхай, 1957. С. 1.

¹³ *Фомина Н. И.* Борьба против Цинов на Юго-Востоке Китая — середина XVII в. М., 1974.

¹⁴ *Позднеева Л. Д.* Об эпохе просвещения. — Народы Азии и Африки. М., 1972. № 6. С. 235.

¹⁵ *Ли Юй*. Сяньцин оуцзи (Случайные заметки на досуге). — Чжунго гудянь... Т. 7. С. 28.

¹⁶ *Хун Шэн*. Чаншэн дян (Дворец долголетия). Пекин, 1958. С. 64.

¹⁷ *Гусева Л. Н.* Судьба драмы Кун Шанжэня «Веер с цветами персика». — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974.

¹⁸ *Ли Доу*. Янчжоу хуафан лу (Записи о янчжоуских лодках с росписью). Пекин, 1960. С. 107.

¹⁹ *Mackerra C. P.* The Theatre of Jang-chou in the Late eighteenth Century. — Papers of Far Eastern History, March, 1970. P. 4–6.

²⁰ Там же. С. 143–144.

²¹ *Серова С. А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970. С. 12–13.

²² *Ли Доу*. Янчжоу хуафан лу. С. 122, 125.

²³ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя чунпяньбэнь Мин синь цзянь (Познакомьтесь с Зеркалом Просветленного духа в новой редакции У Юнцзя). — Сицжой бао (Театр), 1962, № 12. С. 41.

²⁴ Там же.

²⁵ *Чжоу Ибай*. Мин синь цзянь чжуи (Комментарии к Зеркалу Просветленного духа) — *Чжоу Ибай*. Сицжой яньчан луньчжу цзиши (Комментарии к текстам об актерском искусстве традиционного театра). Пекин, 1962. С. 177.

²⁶ *Разумовский К. И.* Китай — искусство. — Китай. История, экономика, культура. М.–Л., 1940. С. 328.

²⁷ *Kalvodova D.* The Chinese Actor's Craft. — Charles University of Far Eastern Culture. Praha, 1968. P. 64.

²⁸ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя... С. 41.

²⁹ Там же. С. 43.

³⁰ Цит. по: *Cheshier W. L.* The Term 'Mind' in Huang Po's Text Huang Po chuan Hsin Fa Yao. Invitation to Chinese Philosophy. Oslo–Bergen–Tromso, 1972. P. 1.

³¹ Там же. С. 108, 111.

³² Дхаммапада. Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960. С. 90, 140, 147.

³³ Чжоу Ибай. Мин синь цзянь чжуи. С. 177.

³⁴ Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916. С. 9–10.

³⁵ Чжуан-цзы — Чжуцзы цзичэн (Собрание сочинений китайских философов), Т. 3. Пекин, 1954. С. 152.

³⁶ Феокистов В. Ф. Философские и общественно-политические взгляды Сюнь-цзы. М., 1976. С. 237.

³⁷ Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916. С. 11.

³⁸ У Синьлэй. Цзешао... С. 43.

³⁹ Абаев Н. В. Соотношение теории и практики в чань-буддизме. М., 1978. С. 12–13.

⁴⁰ Баткин М. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 33.

⁴¹ Стратанович Г. Г. Китайские бронзовые зеркала; их типы, орнаментация и использование. — Восточноазиатский этнографический сборник. Вып. 2. М., 1961. С. 274–277.

⁴² См.: Коман Кацудзика. Тю: гоку кокё: — но кэнкю (Изучение древних китайских зеркал). Токио, 1953; Умехара Суэдзи. Тю:гоку Ин Сю: — но кокё (Древние зеркала периодов Инь–Чжоу в Китае). Т. 4, Сирин, 1959.

⁴³ Karlgren B. Early Chinese Mirror Inscriptions. — Bulletin of Museum of Far Eastern Antiquities. Stockholm, 1934, № 6.

⁴⁴ Чжэн Чжэньдо. Чатубэнь Чжунго вэньсюэ ши (Иллюстрированная история китайской литературы). Пекин, 1957. С. 379–380.

⁴⁵ Чжуан-цзы. — Чжуцзы цзичэн (Собрание сочинений китайских философов), Т. 3. Пекин, 1954. С. 81.

⁴⁶ Гуань-цзы. Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 33.

⁴⁷ Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916. С. 110.

⁴⁸ Блок А. Стихотворения, поэмы, театр. Т. 1–2. М.–Л., 1972. С. 427.

⁴⁹ Андреев Л. Н. Письма о театре. СПб., 1914. С. 239.

⁵⁰ Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая, М., 1975. С. 310.

⁵¹ Ван Шичжэнь. Цюй цзао (Цветистость мелодий). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 4. С. 121.

⁵² Fung Yu-lan. A History of Chinese Philosophy, Princeton, 1953. P. 523–526.

⁵³ С. 618, 626.

⁵⁴ Цзяо Сюнь. Цзюй шо (Рассуждения о театре). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 8. Пекин, 1959. С. 216.

⁵⁵ Завадская Е. В. Тень как философско-эстетическая категория. — Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока. М., 1974.

⁵⁶ *Tang Chun-i*. The Spirit and Development of neo-Confucianism — Invitation to Chinese Philosophy. Oslo–Bergen–Tromsø, 1972. P. 77–83.

⁵⁷ *Waley A. Yan Mei*. Eighteenth Century Chinese, Poet. L., 1956. P. 81.

⁵⁸ См. о *синь шу*: Лицзи (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижие Уцзин с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 130.

⁵⁹ Сюнь-цзы. Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 153.

⁶⁰ Чжу Цюань. Тайпин чжэнъинь пу (Великая гармония). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 3. С. 25.

⁶¹ Ван Чжо. Бицзи мань чжи (Заметки праздного, написанные в квартале Бицзи). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...) Т. 4. С. 119.

⁶² *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма: вопросы жанровой специфики. — Проблемы Дальнего Востока. 1977, № 4.

⁶³ *Завадская Е. В., Крюков М. В.* Рецензия на кн. Позднеевой Л. Д. «Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая». М., 1967. — Народы Азии и Африки. 1968, № 5. С. 192.

⁶⁴ *Фельбер Р.* Терминологический анализ понятия «справедливость» в древнем Китае. — «Общество и государство в Китае». Третья научная конференция. М., 1972.

⁶⁵ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966. С. 179.

⁶⁶ Ван Цзидэ. Цюй люй (Метрические законы арий драмы). — Чжунго гудянь... Т. 4. С. 57.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Чжэн Чжэньдо. Чатубэнь Чжунго вэньсюэ ши (Иллюстрированная история китайской литературы). Пекин, 1957. С. 418.

⁶⁹ Ван Цзидэ. Цюй люй (Метрические законы арий драмы). — Чжунго гудянь... Т. 4.

⁷⁰ *Фишман О. Л.* О политике Цинов в области идеологии. — Маньчжурское владычество в Китае. М., 1966.

⁷¹ *У Синьлэй.* Цзешао... С. 42–43.

⁷² Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Е. В. Завадской, М., 1969. С. 430–431.

⁷³ *Ушаков Д.* Толковый словарь русского языка. Т. 2. М., 1938. С. 658.

⁷⁴ Шуцзин. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 105.

⁷⁵ *Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916. С. 97.

⁷⁶ Гуань-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 31, 33.

⁷⁷ Там же. С. 54.

⁷⁸ Коварное сходство. — Проделки праздного дракона. М., 1968. С. 460.

⁷⁹ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Е. В. Завадской, М., 1969. С. 308.

⁸⁰ Хуэйту шэнь сян те Гуань дао (Пособие по физиогномике). Т. 2. [б. м.], 1725. С. 2.

⁸¹ Китай. История, экономика, культура. М.–Л., 1940. С. 335.

- ⁸² Там же. С. 2.
- ⁸³ *Разумовский К. И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971. С. 65.
- ⁸⁴ *Чжэн Чжэньдо.* Чатубэнь Чжунго вэньсюэ ши (Иллюстрированная история китайской литературы). Пекин, 1957. С. 449.
- ⁸⁵ Вёсны и осени господина Люя, III в. до н.э.; рус. пер.: Г. А. Ткаченко. М., 2001. С. 18.
- ⁸⁶ *Меньшиков Л. Н.* Китайские рукописи из Дуньхуана. М., 1963. С. 18–20.
- ⁸⁷ *Чан Жэнься.* Чжун Инь вэньхуа цзяолю (Культурный обмен между Китаем и Индией). — Дунфан... (Рассуждения...). С. 104–107.
- ⁸⁸ *Серебряков И. Д.* Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971. С. 333.
- ⁸⁹ Цзочжуань. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 8.
- ⁹⁰ Чжуан-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 270.
- ⁹¹ Даодэцзин. Там же. С. 127.
- ⁹² *Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая Книга перемен. М., 1960. С. 93–95.
- ⁹³ *Delza S.* The Dance in the Chinese Theatre. — «The Journal of Aesthetich and Art Criticism». Baltimore, 1958. Vol. XVI, № 4.
- ⁹⁴ Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Пер. Позднеевой Л. Д. М., 1967. С. 156.
- ⁹⁵ *Шиллер Ф.* Письмо Вольфгангу фон Гёте от 4 апреля 1797 г. — Собрание сочинений. Т. 7. М., 1967. С. 448.
- ⁹⁶ Хань Фэй-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 240.
- ⁹⁷ Сюнь-цзы. — Там же. С. 162.
- ⁹⁸ Лицзи. — Там же. С. 106.
- ⁹⁹ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966. С. 165.
- ¹⁰⁰ Мэн-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 234.
- ¹⁰¹ Люй-ши чунь-цю. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 164.
- ¹⁰² Лицзи. — Там же. С. 140.
- ¹⁰³ *Лу Гун.* Пань Чжихэн — миндай сицзюй бяоянь ишу пинлуньцзя (Пань Чжихэн — теоретик актерского мастерства традиционного театра периода Мин). — Сицзюй бао (Театр). 1961, № 44. С. 109.
- ¹⁰⁴ Там же.
- ¹⁰⁵ *Чжоу Ибай.* Сяньцин оуцзи. Яньси бу чжуи (Комментарии к разделу Сценическое искусство соч. «Случайные заметки на досуге») — Чжоу Ибай Сицзюй яньчан... (Комментарии к текстам...). С. 167–168.
- ¹⁰⁶ *Позднеева Л. Д.* Комическое и его теоретическое осмысление в Китае. — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974.
- ¹⁰⁷ *Воскресенский Д. Н.* Человек в системе государственных экзаменов (тема и литературный герой в китайской прозе XVII–XVIII вв.). — История и культура Китая. М., 1974. С. 114.

- ¹⁰⁸ Сюнь-цзы. — Древнекитайская философия. Т., 2. М., 1973. С. 191.
- ¹⁰⁹ Проделки праздного дракона. М., 1968. С. 119.
- ¹¹⁰ Гагеман К. Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 40.
- ¹¹¹ Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение. — Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 18–19.
- ¹¹² Шиллер Ф. О современном немецком театре. — Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 10.
- ¹¹³ Позднеева Л. Д. Об эпохе просвещения. — Народы Азии и Африки. М., 1972, № 6. С. 164.
- ¹¹⁴ Берковский Н. Я. Станиславский и эстетика театра. — Театральные страницы. М., 1969. С. 39.
- ¹¹⁵ Герцен А. И. Былое и думы. Л., 1945. С. 774.
- ¹¹⁶ Серова С. А. Пекинская музыкальная драма. М., 1970. С. 126.
- ¹¹⁷ Bary W. I. Individualism and Humanitarism in Late Ming Thought. — Self and Society in Ming Thought. N.-Y.–L., 1970.
- ¹¹⁸ Воскресенский Д. Н. Странные люди (цижэнь) и роль индивидуальности в китайской культуре XVI–XVII вв. — Труды межвузовской научной конференции по истории литератур зарубежного Востока. М., 1970. С. 243.
- ¹¹⁹ Воскресенский Д. Н. К вопросу об особенностях развития творческой мысли в Китае в XVI–XVII вв. — Вестник Московского университета. Востоковедение. 1971, № 2. С. 35–37.
- ¹²⁰ Liang Ch'ì-chao. Intellectual Trends in the Ching Period. Cambridge, 1959. P. 61.
- ¹²¹ Рифтин Б. Л. Теория китайской драмы (XII — начало XVII вв.). — Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964. С. 153.
- ¹²² Ван Цзидэ. Цюй люй (Метрические законы арий драмы). — Чжунго гудянь сицой луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. 4. С. 160.
- ¹²³ Чжан Ци. Хэн цюй чжу тань (Вести беседы о законах мелодий). — Чжунго гудянь... Т. 4. С. 273.
- ¹²⁴ Мэн Юаньлао. Дун цзин мэнхуа лу (Записки о восточной столице). Шанхай, 1956. С. 57.
- ¹²⁵ Там же.
- ¹²⁶ Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 191.
- ¹²⁷ Шиллер Ф. О современном немецком театре. — Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 13.
- ¹²⁸ Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение. — Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 16–17.
- ¹²⁹ Лу Синь. Деревенское представление. — Собрание сочинений. Т. 1, М., 1954. С. 214.
- ¹³⁰ Дидро о сценическом искусстве. Парадокс об актере. СПб., 1882. С. 108.
- ¹³¹ Там же. С. 101.

- ¹³² *Гёте И. и Шиллер Ф.* Переписка. Т. 1. М.—Л., 1937. С. 372, 374, 376.
- ¹³³ *Шиллер Ф.* О применении хора в трагедии. — Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957. С. 663.
- ¹³⁴ *Шиллер Ф.* О современном немецком театре. — Там же. С. 12.
- ¹³⁵ *У Синьлэй.* Цзешао У Юнцзя... С. 43.
- ¹³⁶ *Ли Юй.* Сяньцин оуцзи (Случайные заметки на досуге). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 7. С. 76.
- ¹³⁷ *Сюй Дачунь.* Юэфу чуань шэн (Выражение звука в музыкальной палате). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 7. Пекин, 1959. С. 173–174.
- ¹³⁸ *Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн.* Гуулу (Размышления над ошибками). — Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. 9. Пекин, 1959. С. 59.
- ¹³⁹ Ханьюй цыдянь (Словарь китайского языка). Пекин, 1957.
- ¹⁴⁰ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 105.
- ¹⁴¹ *Fung Yulan.* A History of Chinese Philosophy, Princeton, 1953. P. 660–664.
- ¹⁴² Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 105.
- ¹⁴³ Чжуан-цзы — Чжуцзы цзичэн (Собрание сочинений китайских философов). Т. 3. Пекин, 1954. С. 26.
- ¹⁴⁴ *Бань Гу.* Ханьшу (История Хань). Т. 6. Пекин, 1964. С. 1028.
- ¹⁴⁵ *Лю Се.* Вэньсинь дяолун (Резной дракон литературной мысли). Шанхай, 1958. С. 216.
- ¹⁴⁶ *Ван Ли.* Гудай ханьюй (Древний китайский язык). Пекин, 1963. С. 1079.
- ¹⁴⁷ *Чжан Ци.* Хэн цюй чжу тань (Вести беседы о законах мелодий). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 4. С. 272.
- ¹⁴⁸ *Дай Буфань.* Сицзюй е ши шуциндэ ишу (Театр есть также искусство, в котором выражаются чувства). — Сицзюй бао (Театр), 1961, № 19–20. С. 48.
- ¹⁴⁹ *Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая Книга перемен. М., 1960. С. 365–366.
- ¹⁵⁰ Там же. С. 366.
- ¹⁵¹ *Чжун Сычэн.* Лугуйбо. (Записки о знаменитых авторах и их произведениях). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 2. С. 206.
- ¹⁵² Lao Tse's Tao-Teh-king. Chinese-English by dr. Paul Carus. Chicago, 1898. P. 68.
- ¹⁵³ *Лубо-Лесниченко Е. И.* Привозные зеркала Минусинской котловины. М., 1975. С. 99–100.
- ¹⁵⁴ *Бань Гу.* Ханьшу (История Хань). Т. 6. Пекин, 1964. С. 1028.
- ¹⁵⁵ Чэньгюй да цыдянь (Большой словарь пословиц и идиом). Гонконг, ([б. г.]).
- ¹⁵⁶ *Цао Сюэцин.* Сон в Красном тереме. М., 1958.
- ¹⁵⁷ *Цао Сюэцин.* Хун лоу мэн (Сон в красном тереме). Пекин, 1954. С. 116.

- ¹⁵⁸ Там же. С. 149.
- ¹⁵⁹ *Цао Сюэцинъ*. Сон в Красном тереме. М., 1958. С. 211.
- ¹⁶⁰ *Цао Сюэцинъ*. Хун лоу мэн (Сон в красном тереме). Пекин, 1954. С. 157.
- ¹⁶¹ *Цао Сюэцинъ*. Сон в Красном тереме. М., 1958. С. 220.
- ¹⁶² Лицзи (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижье Уцзин с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 130.
- ¹⁶³ Хуайнань-цзы. — Чжуцзы цзичэн (Собрание сочинений китайских философов). Т. 7. Пекин, 1954. С. 111.
- ¹⁶⁴ Чжуан-цзы. — Чжуцзы цзичэн Т. 3. Пекин, 1954. С. 26.
- ¹⁶⁵ *Цао Сюэцинъ*. Хун лоу мэн (Сон в красном тереме). Пекин, 1954. С. 54.
- ¹⁶⁶ Чэнъюй да цыдянь (Большой словарь пословиц и идиом). Гонконг, [б. г.].
- ¹⁶⁷ Хуайнань-цзы. — Чжуцзы цзичэн. Т. 7. Пекин, 1954. С. 103; См. тж.: Чжуан-цзы. — Чжуцзы цзичэн Т. 3. Пекин, 1954. С. 240.
- ¹⁶⁸ *Цао Сюэцинъ*. Хун лоу мэн (Сон в красном тереме). Пекин, 1954. С. 150.
- ¹⁶⁹ Там же. С. 149.
- ¹⁷⁰ Там же. С. 122, 117.
- ¹⁷¹ Там же. С. 83.
- ¹⁷² Хуайнань-цзы. — Чжуцзы цзичэн (Собрание сочинений китайских философов). Т. 7. Пекин, 1954. С. 103.
- ¹⁷³ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 105.
- ¹⁷⁴ Там же.
- ¹⁷⁵ *Сорокин В. Ф.* Пьесы даосского цикла — жанровая разновидность цзацзюй XIII–XIV вв. — Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969. С. 118.
- ¹⁷⁶ Там же.
- ¹⁷⁷ Хуэйту шэнь сян те Гуань дао (Пособие по физиогномике). Т. 2. [б. м.], 1725. С. 1–6; 81, с. 18–20, 24, 53–59.
- ¹⁷⁸ *Eitei E. J.* Feng-shui, or the Rudiments of Natural Science in China. Hongkong, 1873. С. 10–44; 224. Р. 939–959.
- ¹⁷⁹ *Ли Чуньфэн*. Цзэнбу бичуань вань фа гуй цзун (Дополнения к тайнам о передаче 10 тыс. способов возвращения к предкам). Т. 2. Шанхай, [б. г.]. С. 14–16.
- ¹⁸⁰ Лицзи (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижье Уцзин с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 80–81.
- ¹⁸¹ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Е. В. Завадской, М., 1969. С. 105.
- ¹⁸² *Разумовский К. И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971. С. 31.
- ¹⁸³ Танские новеллы (VII–IX вв.). М., 1970. С. 355–356.
- ¹⁸⁴ *Цао Сюэцинъ*. Сон в Красном тереме. М., 1958. С. 62.
- ¹⁸⁵ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя... С. 43.

- ¹⁸⁶ Лю Аоцзи. Сицзой цзюэнь бай цзэ (Театральные пословицы). — Сицзой бао (Театр), 1962, № 2. С. 58.
- ¹⁸⁷ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 106.
- ¹⁸⁸ Гуань-цзы. — Там же. С. 55.
- ¹⁸⁹ Лицзи. — Там же. С. 106–107.
- ¹⁹⁰ См. работы *Станиславского К. С.*: Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. М., 1952; Моя жизнь в искусстве. М., 1972; Работа актера над собой. — Собрание сочинений. Т. 2. М., 1958; Из заметок о театральном искусстве. — Собрание сочинений. Т. 5. М., 1958.
- ¹⁹¹ Ежегодник МХАТ. Т. 2. М., 1951. С. 857.
- ¹⁹² *Станиславский К. С.* Театр. — Собрание сочинений. Т. 5. 1958. С. 488.
- ¹⁹³ Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 192.
- ¹⁹⁴ Литература древнего Китая. М., 1969. С. 100.
- ¹⁹⁵ Люйши чуньцю. — Чжуцзы цзичэн. (Собрание сочинений китайских философов). Т. 6. Пекин 1954. С. 293–294.
- ¹⁹⁶ Гуань-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 56.
- ¹⁹⁷ Лицзи (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижье «Уцзин» с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 183.
- ¹⁹⁸ Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и коммент. Е. В. Завадской. М., 1969. С. 440.
- ¹⁹⁹ *Разумовский К. И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971. С. 60.
- ²⁰⁰ Ли Юй. Сяньцин оуцзи (Случайные заметки на досуге). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 7. С. 19.
- ²⁰¹ Там же. С. 79.
- ²⁰² *Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916. С. 115.
- ²⁰³ Цыхай (Море слов). Шанхай, 1948.
- ²⁰⁴ *Завадская Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория. — Теоретические проблемы литератур Дальнего Востока. М., 1974. С. 57.
- ²⁰⁵ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 119.
- ²⁰⁶ *Алексеев В. М.* Утопический монизм и «китайские церемонии». — «Советское востоковедение». Л.–М., 1945. С. 167, 175.
- ²⁰⁷ Прodelки праздного дракона. М., 1968. С. 287.
- ²⁰⁸ У Синьлэй. Цзешао У Юнцзя... С. 43.
- ²⁰⁹ *Рифтин Б. Л.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970. С. 9, 175.
- ²¹⁰ Там же. С. 117–119.
- ²¹¹ Там же. С. 377–379; 86. С. 40–42.
- ²¹² *Mackerras C. P.* The Rise of the Peking Opera (1770–1870). Ох., 1972. Р. 93.
- ²¹³ Лицзи (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижье «Уцзин» с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 127.

²¹⁴ *Ли Юй*. Сяньцин оуци (Случайные заметки на досуге). — (Чжунго гудянь...) (Собрание трактатов...). Т. 7. С. 104.

²¹⁵ *Ван Шичжэнь*. Цюй цзао (Цветистость мелодий). — Чжунго гудянь... Т. 4. С. 27.

²¹⁶ Цыхай (Море слов). Шанхай, 1948.

²¹⁷ *Лю Се*. Вэньсинь дяолун (Резной дракон литературной мысли). Шанхай, 1958. С. 221.

²¹⁸ Там же. С. 222–223.

²¹⁹ *Чжоу Ибай*. Мин синь цзянь чжуи (Комментарии к «Зеркалу Просветленного духа»). — *Чжоу Ибай*. Сицзюй яньчан луньчжу цзиши (Комментарии к текстам об актерском искусстве традиционного театра). Пекин, 1962.

²²⁰ Чжоу Мулянь тань и лу (Чжоу Мулянь говорит об актерском искусстве). — Сицзюй бао (Театр), 1962, № 5. С. 58.

²²¹ *Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая Книга перемен. М., 1960. С. 95–96.

²²² *Лю Се*. Вэньсинь дяолун (Резной дракон литературной мысли). Шанхай, 1958. С. 195–196.

²²³ *Голыгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае. М., 1971. С. 130–132.

²²⁴ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя... С. 40.

²²⁵ *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 194.

²²⁶ *Мэй Ланьфан*. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 202.

²²⁷ *Лу Гун*. Пань Чжихэн — миндай сицзюй бяоянь ишу пинлуньцзя (Пань Чжи-хэн — теоретик актерского мастерства традиционного театра периода Мин). — Сицзюй бао (Театр). 1961, № 44. С. 30.

²²⁸ *Ли Юй*. Сяньцин оуци (Случайные заметки на досуге). — (Чжунго гудянь...) (Собрание трактатов...). Т. 7. С. 20, 54.

²²⁹ *Ван Дэхуэй и Сюй Юаньчэн*. Гуулу (Размышления над ошибками). — Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме), Т. 9. Пекин, 1959. С. 59.

²³⁰ *У Синьлэй*. Цзешао У Юнцзя... С. 43.

²³¹ *Дуань Аньцзе*. Юэфу цза лу (Пестрые заметки о музыкальной палате). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 1. С. 49.

²³² *Лю Аоци*. Сицзюй цзюэнь бай цзэ (Театральные пословицы). — Сицзюй бао (Театр), 1962, № 2. С. 58.

²³³ См.: *Брехт Б.* Новые принципы актерского искусства. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения». — Собрание сочинений. Т. 5/2 (Театр). М., 1965. С. 13; *Брехт Б.* Театр удовольствия или театр поучения. — Собрание сочинений. Т. 5/2 (Театр). М., 1965. С. 74, 17.

²³⁴ *Се Мин, Сюэ Му*. Дуй Булэситэ яньцзюй фанфады цянцзянь (Наше мнение о методе сценической игры Брехта). — Сицзюй бао (Театр), 1962, № 9. С. 35–38.

- ²³⁵ *Кроль Ю. Л.* Представления древнекитайских мыслителей о времени. — Седьмая научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1976.
- ²³⁶ *Гагеман К.* Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 24–25.
- ²³⁷ Там же. С. 29.
- ²³⁸ Там же. С. 19–20.
- ²³⁹ *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966. С. 108.
- ²⁴⁰ *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971. С. 15–16.
- ²⁴¹ *Цзяо Сюнь.* Цзюй шо (Рассуждения о театре). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 8. Пекин, 1959. С. 160.
- ²⁴² *Товстоногов Г.* Круг мыслей. М., 1972. С. 129.
- ²⁴³ *Комиссаржевский В.* Пространство, которое не может оставаться пустым. — Иностранная литература. 1974, № 6. С. 253.
- ²⁴⁴ *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971. С. 14–16.
- ²⁴⁵ *Ци Жушань.* Гоцзюй ишу хуэйкао (Изучение сценического искусства китайского театра). Тайбэй, 1962. С. 31.
- ²⁴⁶ *Чан Жэнься.* Во го куйлэйсиды фачжань юй тунды гуаньси (Развитие китайского кукольного театра и его связь с искусством мелкой погребальной пластики). — Дунфан ишу цунтань (Рассуждения о восточном искусстве). Шанхай, 1956. С. 67–73.
- ²⁴⁷ *Лицзи* (Книга ритуалов). — Гу чжу Уцзин (Пятикнижие Уцзин с древними комментариями). Т. 1. Тайбэй, 1961. С. 59.
- ²⁴⁸ *Ци Жушань.* Сицзюй цзяосэ мянцы као (Изучение системы ампула в традиционном театре).) [Б. г., б. м.]. С. 1.
- ²⁴⁹ *Позднеева Л. Д.* Древнекитайская литература. — Литература древнего Востока. М., 1962. С. 334.
- ²⁵⁰ См.: *Цзяо Сюнь.* Цзюй шо (Рассуждения о театре). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 8. Пекин, 1959. С. 81; *Чжоу Ибай.* Чжунго сицзюй ши чан пян (Большая история китайского традиционного театра). Пекин, 1960. С. 40.
- ²⁵¹ Чжуан-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 261.
- ²⁵² *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры, М., 1972. С. 87–88.
- ²⁵³ *Cipolla C. M.* Clocks and Cultura, 1300–1700. L., 1967. P. 80–87.
- ²⁵⁴ *Эйдлин Л.* Из китайской классической поэзии. — Иностранная литература. 1977, № 10. С. 193–205.
- ²⁵⁵ *Дидро Д.* О драматической поэзии. Собрание сочинений. Т. 5, М.–Л., 1936. С. 57.
- ²⁵⁶ *Бель Г.* Ирландский дневник. — Новый мир. 1964, №5. С. 77.
- ²⁵⁷ *Блок А.* Душа писателя. Записные книжки Блока. М., 1965. С. 132.
- ²⁵⁸ *Бо Цзюйи.* Лирика. Пер. Л. 3. Эйдлина. М., 1965. С. 149.
- ²⁵⁹ Там же. С. 102, 115, 119, 155.

- ²⁶⁰ Там же. С. 37.
- ²⁶¹ Ван Говэй. Сицхой лунь вэньцзи (Сборник статей о театре). Пекин, 1957. С. 241–243.
- ²⁶² Шаньхайцзин (Каталог гор и морей). Пер. и коммент. Яншиной Э. М. М., 1977. С. 28.
- ²⁶³ Цзяо Сюнь. Цзюй шо (Рассуждения о театре). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 8. Пекин, 1959. С. 83.
- ²⁶⁴ Мэн-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 227.
- ²⁶⁵ Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 121.
- ²⁶⁶ Гагеман К. Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 24.
- ²⁶⁷ Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене. М., 1963. С. 118.
- ²⁶⁸ Сюэ си хэ янь си (Обучение театральному искусству и игра в театре). Записано со слов Хоу Сижуня, ред. Чжан Иньдэ. Пекин, 1961. С. 3.
- ²⁶⁹ Алексеев В. М. Утопический монизм и китайские церемонии. — Советское востоковедение. Л.–М., 1945. С. 166.
- ²⁷⁰ Ван Чжо. Бицзи мань чжи (Заметки праздного, написанные в квартале Бицзи). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 4. С. 126.
- ²⁷¹ Courant M. Essai historique sur la musique classique des chinois. P. 232.
- ²⁷² Ван Чжо. Указ. соч. С. 137.
- ²⁷³ Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М., 1965. С. 153–154.
- ²⁷⁴ Там же. С. 322.
- ²⁷⁵ Разумовский К. И. Китайские трактаты о портрете. Л., 1971. С. 54–55.
- ²⁷⁶ Dale E. Saunders. Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese. Buddhist Sculpture. Bollingen series LVIII. Pantheon books. N.-Y. P. 13–14.
- ²⁷⁷ Levi S. Le théâtre indien. P., 1890. P. 380.
- ²⁷⁸ Ся Тинчжи. Цин лоу цзи (Записки о зеленом тереме). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 2. С. 17–40.
- ²⁷⁹ Блок А. Стихотворения, поэмы, театр. Т. 1–2. М.–Л., 1972. С. 165.
- ²⁸⁰ См.: Оуян Юйцян. Цзай цюаньго чжуанье туаньти иньюэ удаохуэйянь дахуэйшан баогао (Доклад на Всекитайском совещании союза профессиональных коллективов музыки и танца). — Удао (Танец). Шанхай, 1957; Сун Цзинчэнь. Удао цзянцзо (Лекции о танце). Пекин, 1958; Ци Жушань. Гоцзюй ишу хуэйкао (Изучение сценического искусства китайского театра). Тайбэй, 1962; Чжоу Ибай. Чжунго сицхой ши чан пянь (Большая история китайского традиционного театра). Пекин, 1960; Чжоу Ибай. Чжунго сицзюй юй удао (Китайский традиционный театр и танец). — Чжунго сицхой луньцзи (Сборник статей о китайском театре), Пекин, 1960; Delza S. The Dance in the Chinese Theatre. — The Journal of Aesthetich and Art Criticism. Baltimore, 1958. Vol. XVI, № 4.

²⁸¹ Сюй Вэй. Нань цы сюй лу (Запись бесед о южных цы). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 3. С. 246.

²⁸² Мэн Юаньлао. Дун цзин мэнхуа лу (Записки о восточной столице). Шанхай, 1956. С. 37–38.

²⁸³ Сюн Болюй. Сянгосы као (Изучение храма Сян Го). Чжэнчжоу, 1963. С. 109.

²⁸⁴ Dale E. Saunders. Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese. Buddhist Sculpture. Bollingen series LVIII. Pantheon books. N.-Y. P. 55–58.

²⁸⁵ Чжэн Фасян. Тань У-кун си бяоянь ишу (Об актерском мастерстве ролей Сунь Укуна). Шанхай, 1963. С. 53–55.

²⁸⁶ Алексеев В. М. Китайская народная картина. М., 1966. С. 215–216.

²⁸⁷ См.: Эберхард В. Китайские праздники. М., 1977; Jun Lich'en. Annual Customs and Festivals in Peking. Peiping, 1936. С. 10–11.

²⁸⁸ Эршисы ши соинь бонабэнь (24 династийные истории). Т. 12. Пекин, 1958.

²⁸⁹ Чан Жэнься. Чжун Инь вэньхуа цзялю (Культурный обмен между Китаем и Индией). — Дунфан... (Рассуждения...). С. 105–106.

²⁹⁰ Конрад И. И. Запад и Восток. М., 1966. С. 353–356.

²⁹¹ Чэн Яньцю. Сицзюй бяояньды сы-гун у-фа (Сы-гун у-фа — основа сценического мастерства китайского театра). — Сицзюй яньцю (Изучение китайского театра), 1958, № 1.

²⁹² Гарги Б. Театр и танец Индии. М., 1963. С. 15–16.

²⁹³ См.: Чжэн Фасян. Тань У-кун си бяоянь ишу (Об актерском мастерстве ролей Сунь Укуна). Шанхай, 1963. С. 55, 63–64; Delza S. The Dance in the Chinese Theatre. — The Journal of Aesthetic and Art Criticism. Baltimore, 1958. Vol. XVI, № 4; Цыхай (Море слов). Шанхай, 1948; Морохаси Тэцудзи. Дай кан-ва дзитэн (Большой китайско-японский словарь). Т. 3. Токио, 1956.

²⁹⁴ Лу Гун. Пань Чжихэн — миндай сицзюй бяоянь ишу пинлуныцзя (Пань Чжихэн — теоретик актерского мастерства традиционного театра периода Мин). — Сицзюй бао (Театр). 1961, № 44. С. 30.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 26–27.

²⁹⁷ Ся Тинчжи. Цин лоу цзи (Записки о зеленом тереме). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 2. С. 32–34, 36, 40.

²⁹⁸ Там же. С. 29, 32.

²⁹⁹ Сорокин В. Ф. Трактат Рассуждение о пении. — Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада. М., 1967. С. 489.

³⁰⁰ Ся Тинчжи. Цин лоу цзи. С. 29.

³⁰¹ Чжоу Ибай. Чан лунь чжуи (Комментарий к сочинению О пении). — Чжоу Ибай. Сицзюй яньчан... (Комментарии к текстам...). С. 34.

³⁰² Чэнь Чунсуй. Ду цюй ской чжи (Необходимые знания для создания и исполнения арий) — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 5. С. 229.

³⁰³ Чжу Цюань Тайпин чжэнгын пу (Великая гармония). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 3. С. 46.

³⁰⁴ Вэй Лян-фу Цюй люй (Метрические законы арий). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 5. С. 5.

³⁰⁵ Ван Цзидэ. Цюй люй (Метрические законы арий драмы). — Чжунго гудянь сицзюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайской классической драме). Т. 4. С. 122.

³⁰⁶ Чжоу Ибай. Чан лунь чжуи. С. 34.

³⁰⁷ Там же. С. 101.

³⁰⁸ Чан Жэнься. Гуаньюй вого иньюэ удао юй сицзюй. Циюаньды каоча (Исследование, касающееся музыкального и танцевального искусства Китая и истоков традиционного театра). — Дунфан... (Рассуждения...). С. 46.

³⁰⁹ Материалы по истории сюнну (по китайским источникам). Предисл. пер. и примеч. В. С. Таскина. М., 1968. С. 137.

³¹⁰ Гагеман К. Игры народов. Китай. Африка. Л., 1924. С. 58–59.

³¹¹ Сунь Кайди. Куйлэйси каюань (Изучение истоков кукольного театра). Шанхай, 1952. С. 39–116.

³¹² Эйзенштейн С. Чародею Грушевого сада. — Избранные произведения. Т. 5. М., 1963. С. 312.

³¹³ Чэнь Ваньли. Таотун (Глиняная пластика). Пекин, 1957. С. 1.

³¹⁴ Чжоу Ибай. Чжунго сицзюй юй куйлэй ин си (Китайский традиционный театр и кукольный и теневой театр). Чжунго сицзюй... (Сборник статей...). С. 52.

³¹⁵ Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М., 1965. С. 59.

³¹⁶ Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. — Искусство слова. М., 1973. С. 307.

³¹⁷ Чжуан-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972. С. 257.

³¹⁸ Там же. С. 252.

³¹⁹ Сюнь-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 178.

³²⁰ Лицзи. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 104, 108.

³²¹ Там же. С. 346–347.

³²² Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу) Вступит, ст. и коммент. Л. С. Переломова. М., 1968. С. 114–115.

³²³ Хань Фэй-цзы. — Древнекитайская философия. Т. 2. М., 1973. С. 245.

³²⁴ Там же. С. 226–227.

³²⁵ Там же. С. 237.

³²⁶ Там же. С. 234.

³²⁷ Чжоу Ибай. Чжунго сицзюй ши цзянцзо (Лекции по истории китайского театра). Пекин, 1959. С. 34–35.

³²⁸ См.: *Ци Жушань*. Гоцзюй ишу хуэйкао (Изучение сценического искусства китайского театра). Тайбэй, 1962. С. 9–10; *Ци Жушань*. Си бань (Театральная труппа). Шанхай, 1935. С. 55, 61.

³²⁹ См.: *Чэнь Мосян*. Эрлан-шэнь као (Исследование об Эрлан-шэне). — Цзюй сюэ юэкань (Ежемесячник изучения театра); *Ци Жушань*. Си бань (Театральная труппа). Шанхай, 1935. С. 62–63.

³³⁰ *Ли Чуньфэн*. Цзэнбу бичуань вань фа гуй цзун (Дополнения к тайнам о передаче 10 тыс. способов возвращения к предкам). Т. 2. Шанхай, [б. г.]. С. 14–16.

³³¹ *Е Дэцзюнь*. Гуаньюй Эрлан-шэньды инь яньжи (Относительно даты рождения Эрлан-шэня). — Ису. 1929. Т. III, № 81. С. 52.

³³² *Ци Жушань*. Си бань (Театральная труппа). Шанхай, 1935. С. 55.

³³³ *Лисевич И. С.* Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969. С. 7–17.

³³⁴ Цзиньшу (Книга истории династии Цзинь). — Эрши уши (25 династийных историй, разд. Тяньвэньчжи — Астрономия). [б. м.], [б. г.]. С. 30.

³³⁵ *Цзяо Сюнь*. Цзюй шо (Рассуждения о театре). — Чжунго гудянь... (Собрание трактатов...). Т. 8. Пекин, 1959. С. 20.

³³⁶ *У Чанюань*. Чэньюань шилуэ. Краткое описание императорского города. [б. м.], 1852. С. 38.

³³⁷ *Mackerras C. P.* The Rise of the Peking Opera (1770–1870). Ох., 1972. С. 117–120.

³³⁸ *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971. С. 23–24.

³³⁹ См.: *Ци Жушань*. Гоцзюй ишу хуэйкао (Изучение сценического искусства китайского театра). Тайбэй, 1962. С. 358–359; *Ци Жушань*. Си бань (Театральная труппа). Шанхай, 1935. С. 59.

³⁴⁰ *Цыхай* (Море слов). Шанхай, 1948.

³⁴¹ *Ци Жушань*. Си бань (Театральная труппа). Шанхай, 1935. С. 68.

³⁴² *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. — Собрание сочинений. Т. 2. М., 1958. С. 87.

³⁴³ Творческие беседы мастеров театра. И. Н. Берсенов. Л.–М., 1938. С. 16.

³⁴⁴ *Чегодаев А.* Художественная культура XVIII века. — Материалы научной конференции (1973 г.). Художественная культура XVIII века. М., 1974. С. 8.

Post Scriptum

Добавить к тому, что сказано в этой работе, мне почти нечего пока... Поэтому скажу о своем, о личном. О моих учителях, которых на стезях науки было немало.

После окончания МГИМО я три года отработала в отделе Большого китайско-русского словаря под руководством профессора Ильи Михайловича Ошанина. Я начала свою трудовую жизнь в историческом здании Лазаревского института в Армянском переулке. В мою бытность это был Институт Востоковедения АН СССР, изучавший все страны Ближнего и Дальнего Востока. Я окунулась в атмосферу старинного здания Института, в котором внешний фасад имел, скорее, вид старинного богатого усадебного дома с палисадником, где деревянные скрипучие лестницы напоминали о связи времен и где единственная узкая железная лестница вела в святое святых — книгохранилище. Старинная зала с огромной люстрой служила Институту местом собраний коллектива. В здании витал дух традиции, создавая в душе особое чувство приобщенности к чему-то очень достойному и важному. Но мы, как известно, постоянно живем в эпоху перемен. Наступило время освободить это место и пройти довольно значительный путь скитаний, объединений и разъединений. Теперь мы опять все вместе, обжили свой дом, наполнили его своим востоковедным духом рабочих будней и личных и общих праздников, которые все же случаются иногда.

В отделе БКРС я постоянно вникала в лексикографические премудрости словарной работы, обращаясь за помощью к старшим коллегам, а иногда осмеливалась и к самому Илье Михайловичу. Их доброжелательность и внимание — идеальное средство для птенца, чтобы он оперился, встал на крыло и постарался взлететь. Это был мой первый этап ученичества — обретение координации в научном пространстве. В процессе работы мы пользовались рукописью китайско-русского словаря, начатого под руководством академика В. М. Алексеева. Среди нас она именовалась «Алексеевской рукописью», которая так и не была напечатана. Но нам она дала урок точного соотношения обра-

зов-смыслов китайского иероглифа с русским аналогом, обязывая знать исторический и культурный контекст. Я вошла в авторский коллектив IV тома «Большого словаря» и очень горжусь этим. Теперь наш 4-томный словарь под редакцией И. М. Ошанина есть у каждого китаиста на рабочем столе, а недавно этот словарь зажил своей собственной жизнью в интернете, став одним самых известных он-лайн словарей bkrs.info.

Мой интерес к китайскому театру начался еще в институтские годы. Но работая в Словаре, я двигалась в ином направлении, что подтвердила рекомендация в аспирантуру по лингвистике, которую мне дал И. М. Ошанин. Мои сомнения и чувство неловкости оттого, что я «предаю» свой коллектив, в котором выросла и получила специализацию, помогло преодолеть знакомство с небольшим эссе «Китайский театр», принадлежащем В. М. Алексееву: «Однако есть одна область китайского искусства, наименее всего доступная для восприятия китаиста и вместе с тем наиболее других важная для понимания китайской культуры. Это китайский театр»¹. Написанное в 1937 г., исправленное в 1945 г., оно было частью большой статьи, поднимавшей проблемы и задачи советской синологии. Мне это дало опору и уверенность в том, что я не бегу от трудностей и что область театра — это не развлечение, а серьезная область проблем китайской культуры в целом. Илья Михайлович выслушал меня и согласился. Его напутствием стал его подарок — театральный лубок, который до сего дня украшает мое рабочее место дома. Этот дар, полученный из рук профессора Ошанина, каждый раз напоминает мне о великом даре Учителя, отказавшегося от собственных планов в отношении ученика, поверившего в его мечту.

На первом году аспирантуры нам предоставили возможность заниматься китайским языком. Поколебавшись (уж очень не хотелось вновь садиться за школьную парту), я согласилась. На первое занятие появился преподаватель средних лет, весьма привлекательной восточной наружности, прекрасно владеющий русским языком, Чжоу Сунъюань. Как выяснилось, Чжоу сянъшен был редактором перевода на русский язык книги Мэй Ланьфана «Сорок лет на сцене», которую я потом получила в подарок с его надписью. К нашей общей радости, Чжоу оказался любителем и знатоком китайского театра. Так начались

¹ Алексеев В.М. Наука о Востоке. М., 1982, с. 142.

мои следующие университеты. Когда я уехала на стажировку в Китай, мой Учитель Чжоу преподавал мне и еще один урок в духе китайской традиции учительства: он посещал моих маму и бабушку, предлагая им свою помощь, чем растрогал их до слез. Вернувшись в Москву, я с горечью узнала, что Чжоу скончался. Я навестила его семью... Урок своего Учителя я усвоила навсегда.

Моим научным руководителем первой диссертации и оппонентом второй стал В. Ф. Сорокин, лекциями которого по литературе я заслушивалась в институте. Его стиль руководства давал мне полную свободу. Иногда я сомневалась, а есть ли у меня руководитель вообще? Но готовую диссертацию он рецензировал со всей строгостью. И позднее, на протяжении последующих лет я всегда приносила ему на строгий суд все свои работы. Да, если учитель — это уже навсегда. В последние годы я приходила к нему в очень комфортабельный, но от того не менее холодный и неуютный для одиночества тех, кто в нем находился, академический пансионат...

Не могу не назвать имя Л. П. Делюсина — не столько потому, что он согласился стать рецензентом одной из моих книг, но потому, что он был личностью большого размаха, человеком, идущим часто наперекор общепринятому. Для нас — сотрудников его Отдела Китая — он стал руководителем, создавшим творческую атмосферу роста и развития. Что говорить, для меня как подарок судьбы была «ссылка» в Театр на Таганке к его другу Ю. П. Любимову по просьбе последнего, так как ему нужен был консультант для постановки «Принцессы Турандот» Б. Брехта. Я получила незаменяемый опыт приобщения к реальному творческому процессу. Горизонт мой расширился именами творческих знаменитостей в разных областях — музыки, поэзии, театрального искусства, которые создавали творческую ауру Театра на Таганке.

И вот теперь, перестаем ли мы с возрастом нуждаться в учителях? Нет, конечно. Наша профессия — это «вечный бой, покой нам только снится!» Теперь мои учителя — это коллеги, научный коллектив Отдела с длинным названием. В большинстве своем почти все — специалисты «из другой оперы», занимающиеся культурой, литературой, о которой я имела самое общее представление. По прошествии лет вы все способствовали расширению моих научных горизонтов, проявили доброту и понимание при всех неожиданных поворотах жизни.

Счастлива быть среди вас...

Указатель имен

- Айзенштейн Е. 36
 Алексеев В.М. 21, 22, 39, 93, 94,
 102, 157, 195, 203, 225, 260,
 276, 306, 322, 367, 368, 389,
 411, 416, 417, 418, 422, 424,
 425, 429, 430
 Андреев Л.Н. 276, 416
 Аникст А.А. 419
 Аттар 32, 38
 Ахматова А.А. 35, 276
- Бальмонт К.Д. 74
 Бань Гу 308, 341, 420
 Барро Ж.Л. 368
 Бахтин М.М. 78, 98
 Белый А.Н. 33
 Бендетто 344
 Блок А.А. 203, 276, 372, 416, 424,
 425
 Бо Цзюйи 146, 247, 260, 274, 373,
 424
 Бодхидхарма 388
 Бомарше П.О. 333
 Брехт Б. 277, 365, 366, 423, 431
 Бродский И.А. 35
 Брук П. 277
 Будда 94, 122, 247, 272, 273, 279,
 289, 290, 319, 338, 363, 385,
 386, 387, 390
- Ван Болян см. Ван Цзидэ 292,
 309, 310, 397
 Ван Вэй (Ван Моцзе) 153, 309, 310
 Ван Говэй 93, 94, 96, 129, 188,
 202, 373, 374, 391, 425
 Ван Гуйфэн 362
- Ван Гэнь 101, 103, 104, 109, 158,
 165
 Ван Далян 289, 306, 369
 Ван Ду 275
 Ван Дэхуэй 175, 176, 178, 179,
 182, 183, 196, 201, 337, 364,
 420, 423
 Ван Ли 339, 420
 Ван По 378
 Ван Фучжи 164
 Ван Хэн 309
 Ван Цзидэ 129, 137, 144–146, 150,
 152, 154, 156, 165, 166–169,
 328, 398, 417, 419, 427
 Ван Чжо 305, 417, 425
 Ван Шифу 132, 136, 137, 145, 306
 Ван Шичжэнь 135, 146, 252, 399,
 416, 423
 Ван Юаньмэй см. Ван Шичжэнь
 Ван Янмин 101, 104–106, 108, 120,
 151, 157, 159, 161, 163, 277, 278
 Вань-ли см. Шэнь-цзун
 Васильев Б.А. 268
 Виноградова Е.В. (см. Завад-
 ская Е.В.) 225
 Виноградская В.Б. 13, 37
 Вольтер Ф.М. 333
 Воскресенский Д.Н. 37, 418, 419
 Вэй Куньянь 182
 Вэй Ляньфу 182, 201, 253–257, 398,
 414
 Вэй Чжаншэн 355, 362
 Вэнь-ван 208
- Гагеман К. 57, 197, 203, 325, 367,
 401, 419, 424, 425, 427

- Гао Цзэчэн 137, 144, 146
 Гао-цзун (по девизу царствования Цянь-лун) 87, 263, 285
 Герцен А.И. 326, 419
 Гёте В. 332, 418, 420
 Гитович А.И. 225
 Гоголь Н.В. 92
 Го Юньши 253
 Гольденвейзер А.Б. 34
 Григорьева Т.П. 353
 Гротовский Е. 173, 174, 200
 Гуань-цзун (по девизу царствования Шао-си) 306
 Гуань Иньцзы 190
 Гуань-цзы 195, 203, 276, 315, 416, 417
 Гуань-юй 406
 Гун Жуйфэн 263–267, 281, 284, 304
 Гун-нянь см. Ли Гуйнянь гун
 Гу-тин см. У Юнцзя 264
- Да Гуань 121, 122, 163
 Дай Чжэнь 279, 327, 339
 Данте А. 320
 Дань-синь 324
 Дао-гуан см. Сюань-цзун 285, 286, 304
 Демидова А. С. 352
 Дидро Д. 331, 332, 419
 Дин Яокан 327
 Ду Мэйнян 123, 124, 129
 Ду Фу 77, 78, 310
 Ду Шуаншоу 265
 Дуань Аньцзе 53, 74, 98, 423
 Дуань Мин 57, 201, 210
 Дун Тан см. Кун Шан-жэнь 260
 Дун Цзеюань 81, 289, 306
 Дун Чжуншу 7
 Дунфан Маньцин см. Дунфан Шо 291
 Дунфан Шо 307, 308
 Ду Ю 164
 Дэлюсин Л.П. 431
 Е Юаньцин см. Цю-шоань 304
- Жуань Цзи 15
 Жулай 385
 Жэнь-цзун (по девизу царствования Цзя-цин) 263, 285
- Завадская Е.В. 98, 306, 416, 417, 425, 426
- Иванов Вяч. И. 33, 38
 Ин Шао 401
- Калводова Д. 268
 Качалов В.И. 347
 Кант И. 35
 Клерон И. 332
 Каган О.М. 35
 Конфуций 14, 19–21, 23–28, 38, 43, 46, 50, 71–76, 93, 107, 108, 117, 194, 213, 229, 279, 291, 323, 333, 340, 372, 390, 404
 Крюков М.В. 98, 201, 306, 417
 Кун Шанжэнь 128, 260, 261, 415
- Лао-цзы 8–12, 14, 20, 101, 103, 126, 140, 193, 207, 215, 216, 226, 273, 279, 287, 288, 311, 319, 335, 340, 396,
- Лессинг Э. 333
 Ле-цзы 42, 351
 Ли Бан 406
 Ли Бо 135, 309, 310
 Ли Гуйнянь 293, 310
 Ли Гун 279
 Ли Дяоюань 50, 51, 54, 58
 Ли Паньлун 135
 Ли Пэннянь 310
 Ли Тайбо см. Ли Бо
 Ли Тунтянь см. Тунтянь
 Ли Хэнянь 310
 Ли Чжи 105–108, 114, 115, 120, 123–125, 138–142, 149, 159–161, 164, 165, 167
 Ли Юй 142, 150, 151, 167, 168, 169, 196, 259, 323, 324, 336, 350, 357, 359, 363, 415, 420, 422, 423

- Ли Юн 310
 Лин-ди 86
 Лин Лунь
 Лин Мэнчу 147, 148, 168
 Линь Дайюй 129, 222, 346
 Лисевич И.С. 57, 62, 168, 225, 407, 428
 Лю Жуфан 102, 107–111, 113, 116, 121, 138, 158, 159
 Лосев А.Ф. 6, 166
 Лотман Ю.М. 63, 84, 94, 99, 203
 Лу Синь 331
 Лу Тайцзы см. Лу Шэнкуй
 Лу Шэнкуй 264, 304
 Лун-цин см. Му-цзун
 Лу Цзя 172
 Лэй Хайцин 290, 307
 Любимов Ю.П. 431
 Лю Се 17, 37, 148, 163, 166, 168, 195, 248, 309, 339, 358–361, 420
 Лю Сян 176, 201
 Лю Тан 324
 Лю Цзунъюань 117, 164
 Лю Юн см. тж. Тунтянь 309
 Люй Бувэй 378
 Люй Тяньчэн 137, 149, 150, 168, 169
 Люй Юйшэн 152
 Лючжао 86
 Лян Болун 255, 256
 Лян Жэньфан 172
 Лян Цичао 130, 327
 Лян Чэньюй см. Лян Болун

 Майоров В.М. 38, 208, 225, 227
 Малявин В.В. 10, 13, 15, 18, 37, 38, 57, 98, 99, 158, 194, 202
 Манн Т. 34, 38
 Маркс К. 339
 Мейерхольд В.Э. 224, 365
 Микельанджело Буонарроти 344
 Мин-хуан см. Сюань-цзун
 Морохаси Т. 407, 426
 Мочалов П.С. 326

 Моцарт А. 35
 Мо-цзы 229–233
 Му-цзун (по девизу царствования Лун-цин) 253
 Му-цзун (по девизу царствования Тун-чжи) 265
 Мэй Ланьфан 174, 175, 200, 221–224, 226, 251, 254, 255, 327, 362, 363, 367, 376, 377, 414, 423, 425, 430
 Мэй Цяолин 174
 Мэйчэн см. Чжоу Банъянь
 Мэн Юаньлао 96, 385, 419
 Мэн-тао 264, 265, 281, 305
 Мэн-цзы 61, 72, 75, 103, 104, 106, 109–111, 138, 140, 163, 279, 280, 282, 286, 322, 327, 339, 345, 375
 Мень А. 35

 Нюй-ва 42, 48, 73, 89, 403
 Немирович-Данченко В.И. 224

 Островский А.Н. 413
 Опанин И.М. 429, 430

 Палладий 351
 Пань Чжихэн 138, 195, 202, 252, 256, 257, 267, 363, 395, 396, 415, 418, 426
 Переломов Л.С. 3, 23, 38, 93, 225, 427
 Пифагор 378
 Платон 403
 Пу Сунлин 260
 Пушкин А.С. 35

 Разумовский К.И. 201, 268, 316, 415, 418
 Рахманинов С.В. 35
 Рифтин Б.Л. 168, 202, 354, 419, 422
 Розанов В.В. 35
 Рубина Д. 90, 91
 Рудаки 32
 Руми 32

- Саади 32
 Садомская Н.Н. 80, 98
 Сальвини Т. 198, 347
 Сальери А. 35
 Се Амань 289, 306, 369
 Се Гуаньхань 401
 Серова С.А. 57, 58, 93, 98, 201, 202, 226, 241, 288, 415, 419
 Се Хэ 219
 Соловьев В.С. 35
 Сорокин В.Ф. 166, 173, 200, 248, 414, 417, 421, 426
 Спиваков В.Т. 34, 35, 38
 Станиславский К.С. 197, 203, 224, 347, 365, 366, 367, 413, 419, 422
 Стеженская Л.В. 37, 208, 225, 227
 Стравинский И.Ф. 362, 423
 Стратанович Г.Г. 55, 58, 416
 Су Дунпо 81, 160, 283, 286
 Су Сюнь 353
 Су Ши см. Су Дунпо
 Сунь Кайди 74, 96–99, 401, 427
 Сыкун Ту 157, 225, 276, 322, 346, 416, 417
 Сыма Тань 185
 Сыма Цянь 172, 185, 201, 307, 308, 341
 Сюань-цзун (по девизу царствования Мин-хуан) 239, 246, 247, 287, 377, 378, 410
 Сюй Вэй 134–138, 146, 166, 167, 384, 426
 Сюй Дачунь 336, 420
 Сюй Шофан 165, 166, 168, 169
 Сюй Юаньчэн 175, 176, 178, 179, 182, 183, 196, 201, 337, 364, 420, 423
 Сюй-юань 263, 266, 267, 281–284
 Сюй Янчу 255
 Сюн Боллой 385, 426
 Сюнь-цзы 19, 38, 185, 208, 225, 229, 274, 322, 325, 404, 416
 Ся Тинчжи 248, 249, 252, 381, 397, 398, 414, 425, 426
 Тай-бо см. Ли Бо
 Таиров А.Я. 224, 375
 Тай-цзун 391
 Таката Т. 359
 Тан Сяньцзу 45, 46, 50, 57, 69, 101, 102, 108–113, 115–126, 128, 129, 131–141, 143, 144, 148–156, 158–165, 167–169, 214, 220, 256, 260, 275, 328
 Тан Цюй 373
 Тань Синьпэй 186, 362
 Тао Шимин 131
 Ти-ань 282
 Ткаченко Г.А. 37, 38, 93, 94, 96, 236
 Товстоногов Г.А. 368, 424
 Третьяков В.В. 35
 Третьяков С.М. 51, 38
 Ту Вэйчжэнь 256
 Тунтянь 293, 310
 Тун-чжи см. тж. Му-цзун 304
 Тьеполо Дж. 414
 У Синьлэй 201, 202, 264, 265, 268, 415–417
 У Чаньюань 409
 У Юнцзя 201, 202, 264, 265, 270, 271, 273, 278–280, 313, 314, 318, 320, 323, 334, 354, 361, 364, 415, 420–423
 У-ди 78, 87, 291, 307, 308, 378
 Фан Юйши 102
 Феоктистов В.Ф. 38, 208, 225, 229, 416
 Франс А. 329
 Фу-си 55, 58
 Фэн Мэнлун 141, 327
 Хань Сюйцзы см. тж. Чжу-цюань 303, 311
 Хань Фэйцзы 322, 405, 418
 Хафиз 32
 Хейзинга Й. 39, 41, 42, 48, 57, 399
 Хоу Вайлу 117, 159, 162
 Хоу Сижуй 377, 425

- Ху Тяньчэн 57, 201, 210
 Ху Ши 173, 200, 221
 Хуай Сюйши 55
 Хуайнань-цзы 311, 342
 Хуан Бо 271, 272
 Хуан Сюфу 219
 Хуан Туби 142, 167
 Хуан Фаньчо 42, 76, 81, 93, 96, 157, 182, 183, 187, 194, 196, 220, 242, 246, 247, 251, 263–269, 271, 273–275, 278–284, 287, 288, 307, 312–314, 316, 318, 329, 331, 333, 334, 337, 341, 343, 348–350, 352, 356, 357, 359, 360, 361, 363–366, 369, 373, 374, 377, 379, 382, 384, 395, 396–398, 400, 401, 405–407, 409, 410
 Хуан Цзунси 107, 159, 160
 Хуан Шулинь 358
 Хун Цзычэн 88, 98
 Хун Шэн 126, 127, 165, 260, 261, 415
 Хунь Севан 308
 Хуэй-нэн 277, 278
 Хэ Синьинь 104, 105, 107, 108
 Хэ Юаньлан 12, 37, 137, 145, 146, 168, 293, 310

 Цао Сюэцин 75, 128, 165, 222, 341, 346, 420, 421
 Цао Чжи 78
 Цао Эсю 249
 Цветаева М.И. 5, 36
 Цзай Ю 378
 Цзи Чжун см. Кун Шанжэнь
 Цзин-ю 310
 Цзы Лянцин 258
 Цзян Вэйчун 291, 308
 Цзян Чун 261
 Цзяо Сюнь 278, 416, 424, 425, 428
 Цзяо Сянъань 140
 Цзя-цзин 253, 291
 Цзя-цин см. тж. Жэнь-цзун 263, 281, 282, 285

 Ци Жушань 52–55, 58, 157, 187, 202, 369, 370, 407, 424, 425, 428
 Цуй Линцин 239–241
 Цюй Люи 211
 Цюй Юань 209, 225
 Цянь-лун см. тж. Гао-цзун 263, 281, 284, 285

 Чан Жэнься 369, 370, 400, 418, 424, 426, 427
 Чжан Етан 253
 Чжан Синьфэн 393
 Чжан Цзай 125
 Чжан Ци 328, 339, 419, 420
 Чжан Чао 13–15, 37
 Чжан Эркуй 362
 Чжао Мэнфу см. Чжао Цзыан
 Чжао Цзыан 283, 286, 287
 Чжао Чжэньчжэнь 249
 Чжоу Банянь 310
 Чжоу Дуньи 104, 277
 Чжоу Ибай 85, 97, 99, 200, 266–268, 273, 286, 321, 324, 359, 360, 398, 414–416, 418, 423–427
 Чжоу Мулянь 359, 360, 423
 Чжоу Синьфан 186, 363, 367
 Чжоу Сунъюань 430, 431
 Чжу Ди 130
 Чжу Ляньсю 249
 Чжу Маочун 109, 160, 161
 Чжу Си 58, 95, 106, 159, 160, 164, 201, 202, 277
 Чжу Цзочао 258
 Чжу Цюань 287, 311, 313, 398, 417
 Чжу Юаньмин 374
 Чжуан Чжаокуй см. тж. Сюй-юань 281, 284
 Чжуан-цзун см. тж. Тун-гуан 406
 Чжуан-цзы 11–14, 16–20, 28, 40, 42, 44, 47, 52, 56, 89, 98, 101, 103, 116, 118, 134, 144, 174, 175, 180, 182, 187, 192, 195, 202, 213, 273–277, 339, 340,

- 342, 353, 361, 379, 395, 403, 404, 406, 416, 420
 Чжу Юаньчжан 130
 Чжэн Фасян 388, 426
 Чжэн Чжэньдо 310, 317, 415–418
 Чжэнь Сиин см. Ти-ань
 Чжэнь Хуэйфан 264, 304
 Чу Шаосунь 307
 Чэн И 105
 Чэн Юйвэнь 47
 Чэнь Дэфу 157, 169, 415
 Чэнь Цзишэн 59, 80, 93, 98
 Чэнь Чунсуй 398, 414
 Чэньпин 60, 74, 81, 96
 Чэнь Ян 407
 Чэн Яньцю 186, 363, 426

 Шао-си см. Гуан-цзун
 Шекспир У. 134, 419
 Ши Кэфа 258
 Шиллер Ф. 321, 325, 326, 329–332, 418–420
 Ши-цзун см. Цзя-цзин
 Шостакович Д.Д. 36
 Штраус Р. 35
 Шэнь Цзин 129, 134, 143–149, 152–155, 256, 308
 Шэнь Циньхань 401
 Шэнь Цыин 291

 Шэнь-цзун (по девизу царствования Вань-ли) 308

 Щепкин М.С. 326
 Щуцкий Ю.К. 57, 93, 159, 161, 340, 348, 359, 360, 418, 420, 423

 Эйзенштейн С.М. 224, 401, 427
 Эфрос А.В. 352

 Ю Ситан 50, 58
 Юань Кэ 58, 95, 425, 427
 Юань Мэй 261, 279
 Юй Вэйчэнь 263, 264–266, 281, 284, 304
 Юй Ляньэр 250
 Юй Чжи 131, 132
 Ю-мэн 406
 Юн-си 283, 287

 Ян Гуйфэй 127, 240, 260, 306
 Ян Моуцзян 262
 Ян Фалин 262
 Ян Цзинсянь 136
 Яншина Э.М.
 Янь Дао 109, 158
 Янь Сун 102
 Янь Юань 279
 Янь-ань-чжи-ань 213, 252, 398

Указатель терминов

- ай 哀 339, 340–342, 348
 ань 安 94
 ао 奥 285, 297
 аньчан 暗场 218
 аньчжуань 暗轉 218
- ба гуа 八卦 55, 94, 212, 319
 бай 白 300
 бай си 百戲 49, 97, 172, 385, 400, 401
 бань 板 182, 255, 292
 бань [1] 扮 364, 365
 ба си 把戲 87, 188, 386
 ба син 八形 186, 195, 268, 299, 312, 314, 315, 318–320, 326
 ба сян 八相 319
 ба фэн 八風 12
 ба цзин 八景 212
 баньчжуан 扮粧 289, 364
 баньянь 板眼 182, 255, 301
 бао 保 64
 би 比 222, 240
 бу 步 384
 бэй 悲 343, 348
 бэй кунь 北昆 257
 бян 變 12, 109, 142
 бяньюэнь 變文 317
 бяньюн 變官 309
 бянсян 變象 317
 бяньюнжи 變徵 309
 бяо 表 209
 бяоянь 表演 209
- вай 外 142, 289, 290, 324
 вайцзяцюань 外家拳 191, 393, 394
- вань 玩 48, 49
 вахэ 瓦合 386
 вацзы 瓦子 386
 вашэ 瓦舍 386
 вэнь 文 43, 189
 вэнь у 文舞 188, 380
 вэнь-у [1] 文物 407
- гоулань 勾欄 284, 386
 гу 鼓 292
 гу цзин 古鏡 274
 гуань 管 292
 гуань [1] 觀 348
 гуань сян 觀相 61, 85, 317
 гуй 鬼 63, 65, 68, 77, 81, 86, 87, 94, 351, 352, 389
 гуй [1] 歸 61, 62, 63, 64, 351
 гуй гэн 歸根 208
 гуй-шэн 貴生 103, 117, 125, 200
 гуй-шэнь 鬼神 63, 65
 гуй юань 歸圓 208
 гун 宮 143, 147, 176, 177, 292, 302, 308, 309, 311
 гун [1] 公 105
 гун дяо 宮調 64, 74
 гуншэн 宮声 176
 гун ян 供養 74
 гэ 格 42, 64
 гэ [1] 戈 181, 400
 гэ [2] 歌 291
 гэ у 格物 104, 196
- дай лян 代臉 413
 данчан 當場 54
 дань 旦 289, 290, 302, 336, 355

- дантьянь 丹田 158
 дао 道 237, 238
 дао [1] 刀 400
 даськюэ 大司樂 286, 301
 да сян 大箱 410
 да цюй 大曲 173
 ди 笛 236, 292
 дин 鼎 158
 доу 讀 297
 дуй 兌 340
 дуйби 對比 382
 дунь 頓 345
 дхарма 271
 дэ 德 25, 342
 дяо 調 143, 302, 303, 311
 дяохэ 調和 382
 дяочжан 吋掌 388
- жу 如 298, 311, 385
 жу [1] 入
 жуань у 軟舞 189, 242, 381
 жу чжэнь 如眞 193, 301, 302, 384
 жу шэн 如生 84
 жэнь 仁 25, 27, 110, 111, 116, 322
- и 意 29, 149, 150, 153, 213, 352, 358, 360
 и [1] 义 25, 27, 216
 и [2] 亿 283
 и [3] 仪 216
 и [4] 逸 219
 ивэй 意味 359
 ин 影 15, 77
 инси 影戲 77
 инь 陰 6, 18, 19, 27, 103, 125, 161, 179–182, 184, 186, 189, 191, 194, 214, 236, 237, 246, 275, 291–294, 301, 342, 345, 370, 382, 392, 393, 397
 иньгун 陰功 393
 инь пин 陰平 298, 310
 иньци 陰氣 343
 и цзин 藝精 284
 иянциан 弋陽腔 259, 410
- кай лу шэнь 開路神 70
 куй лэй 傀儡 82
 кун чан 空場 54
 куньцой 昆曲 145, 154, 155, 156, 165, 182, 192, 221, 251, 253, 254, 256–263, 265, 267, 268, 328, 356, 394, 409, 410
 куньцян 昆腔 155, 156, 182, 253–255, 256
 куньшань пай 昆山派 256
 кэ 科 216, 217, 387
 кэ [1] 刻 333
 кэ му 刻模 333
- лакай 拉开 192
 лаодань 老旦 265, 289, 290
 ли 理 25, 105, 108, 110, 121–123, 126, 164, 176, 177, 179, 182, 229, 249, 270, 278–280, 327, 339
 ли [1] 離 343
 ли шунь 理順 259, 359
 лин 靈 63, 64, 68, 184, 186, 300, 301, 345, 346, 352
 лин ци 靈氣 345
 луаньтань 亂彈 256
 лэ 樂 см. тж. юэ 183, 214, 293, 296, 307, 329, 338–343
 лэй вэнь 雷紋 188
 лэн баньдэн 冷板凳 254
 лю дэ 六德 279
 лю и 六藝 279
 люй лю 378
 лю син 六形 279
 лян бань 浪板 183
 лян сян 亮象 192, 223
 лянчжу 亮住 192
- мин 明 214, 215, 270, 393
 мин [1] 命 158
 мин [2] 冥 76
 мингун 明功 393
 мин синь 明心 16, 60, 194, 265, 270–273, 280

- мин цзин 明鏡 275
 мин ци 明器 71, 76, 402
 мин шэнь 明神 215
 мо 末 289, 290, 302, 324
 мо дяо 磨調 255
 мэи 美 23–25, 27, 42–44, 151, 208, 216, 223, 252, 293, 396, 297
 мэнь 門 214
 мяо 妙 12, 13, 142, 179, 182, 193, 194, 212–216, 223, 249, 250, 252, 275, 287, 336, 395
 мяо Дао 妙道 275, 302, 311, 333, 395, 397
- наньлюй гун 南呂宮 302
 но 儻 55, 210
 ну 怒 118, 339, 341, 342
 нун 弄 48, 49, 364
 нунцзя 弄假 364
 нэйцзяцюань 內家拳 191, 392
 нэн 能 212, 213, 252, 397
- оу 偶 80
 оу жэнь 偶人 80
- пай 派 186
 пай [1] (по) 拍 182
 пин шэн 平聲 398
 пинь 品 208, 212
 пипа 琵琶 242, 292
 по 魄 62, 63, 68, 93, 94, 351
 пу 朴 44, 59, 73
 пяо 飄 189, 383
- сань гуан 三光 311
 саньмэй 三昧 (санскр. самадхи) 252, 298, 398, 399
 саньтао 散套 254
 сань цай 三才 212
 саньцой 散曲 143, 254
 сецзы 楔子 311
 си 戲 42, 48, 50, 52, 55, 74, 172, 181, 242, 288–290, 369, 400
- си [1] 喜 183, 186, 290, 291, 296, 299, 301, 329, 338–343, 355
 сивэнь 戲文 287
 син 性 115, 116, 120, 158, 179, 339, 343
 син [1] 形 185, 195, 198, 270, 314, 358, 359
 синсян 形象 219
 синь 心 29, 179, 191, 271, 279, 280, 394, 399
 синь фа 心法 271, 274
 синь шу 心術 164, 280
 сипи 西皮 262
 ситай 戲台 53
 сицзюй 戲劇 400
 сичан 戲場 50, 52–54
 шишэнь 喜神 288
 сиянь 戲院 52
 су 俗 200
 су юэ 俗樂 28
 сы 私 104, 105
 сы [1] 恩 118, 358, 360
 сы [2] 似 359
 сы лин 四靈 345
 сыпин цян 四平腔 259
 сы сян 四相 319
 сы сян 四象 177, 319
 сы-чжуан 四狀 183, 186, 268, 299, 312, 319, 326, 334, 343
 сэ 瑟 19, 55, 290, 292
 сэ [1] 色 149, 369, 370
 сюань 玄 193
 сюань няо 玄鳥 67
 сую 虛 42, 59, 97, 188, 199, 342, 382, 400
 суюин 虛影 188, 382
 сую синь 虛心 193, 273, 274, 361
 сюн 雄 252
 сюцай 秀才 323
 сян 象 198, 218
 сян [1] 相 317
 сян жэнь 象人 70, 219
 сяншэн 相聲 386

- сянь 絃 230, 290
 сянь ду 仙度 395
 сянь жэнь 閒人 111
 сяо 蕭 37, 292
 сяо [1] 肖 359
 сяодань 小旦 265, 289, 290
 сяо дао 小道 285, 395
 сяожэнь 小人 324
 сяо лин 小令 254
 сяоши дяо 小石調 303
 сяошо 小說 63
 сяошэн 小生 289, 290, 324
 сяо яо 逍遙 214
- тай 台 53, 54
 тай бу 台步 384
 тай-и 太一 404
 тайцзи 太極 292
 тайцзицюань 太極拳 190, 191, 388, 392–394
 тан 堂 292
 тедань 貼旦 289
 тин 停 344
 туань 團 296, 298
 тун 洞 359, 360
 тун синь 童心 124, 138
 тянь вэнь сюэ 天文学 94
 тянь-ди 天地 358, 359
 тяньжань 天然 123
 тянь жэнь хэ и 天人合一 7
 тянь ли 天理 337
- у 物 12, 179
 у [1] 舞 187, 380
 у [2] 武 189
 у [3] 巫 345
 увэй 無偽 275
 угун 武工 192
 у ли 五禮 20
 уси 武戲 192
 у син 五行 8, 52, 179, 382
 у сэ 五色 370
 у у 武舞 380
 ухан 武行 192
- у цин 五情 339
 ушу 武術 190, 386
- фа 法 119, 144
 фанси 倣戲 172
 фансянши 方相氏 70
 фань 反 65, 182
 фань-це 反切 181, 182
 фу 復 65, 113
 фу [1] 賦 308
 фу гуй 富貴 322
 фуמו 付末 137, 263
 фу-фань 復反 64
 фуцзин 付淨 289
 фэй 肥 140
 фэй бу 飛步 56
 фэн-лю 風流 133, 141
 фэн-шуй 風水 184, 344
 фэн юэ 風月 287
- ханьцзюй 漢劇 406
 хуа 化 42, 103, 195, 367
 хуа гун 化工 140
 хуа гун [1] 花工 140
 хуадань 花旦 249, 250
 хуалянь 花臉 198
 хуа у 花舞 380
 хуанчжун 黃鐘 378
 хуань 歡 118, 343
 хуацзиси 滑稽戲 173
 хун-хэй бань 紅黑板 192
 хунь 魂 62, 63, 77, 94, 351
 хуньпо 魂魄 63
 хуэй 慧 395
 хэ 合 6, 306
 хэн 恒 359
- цай 才 395
 цангу 蒼鶻 373
 цаньцзюнь 參軍 49, 172, 373
 цаньцзюнь си 參軍戲 172, 246
 цзацзюй 雜劇 58, 97, 136, 143, 144, 173, 249, 250, 287, 305, 309, 311, 370

- цзе 介 217
 цзе то 解脱 213
 цзи 机 109, 116, 117, 163, 168
 цзи [1] 技 288, 384
 цзин 静 108, 290
 цзин [1] 精 158, 193, 194, 285, 294, 302, 395
 цзин [2] 淨 324, 336
 цзин-дун 靜動 216
 цзин цзи 精技 285
 цзинцзюй 京劇 220
 цзин шэнь 精神 223
 цзиньган хэчжан 金剛合掌 388
 цзиньши 進士 102, 158, 180, 282, 291, 310
 цзишу 技術 384
 цзо дань 作旦 289
 цзо чан 坐唱 254
 цзы вэй 字尾 255
 цзы тоу 字頭 255
 цзы у 字舞 383
 цзы фу 字府 255
 цзыжань 自然 16
 цзю гун 九宮 292
 цзюй 居 48, 50
 цзюйжэнь 舉人 267, 282, 284
 цзюйчан 劇場 52
 цзюньцзы 君子 321–324
 цзя шань 加善 302, 397
 цзянь 間 63, 214
 цзянь му 建木 55
 цзяньу 健舞 189, 242, 381
 цзяо 角 289
 цзяоди си 角紙戲 172, 369, 400
 цзяосэ 角色 289, 312, 369, 370
 цзяошэн 角声 176
 ци 氣 108, 109, 113, 117, 135, 158, 161, 178, 179, 182, 184, 185, 344, 345, 361
 ци [1] 器 12, 71, 73
 цин 情 104, 113, 122, 123, 144, 163, 179, 183, 186, 220, 223, 265, 287, 335–339, 343, 352, 359, 360
 цин [1] 輕 383
 цин-ли 情理 54, 139, 186, 195, 283, 301, 335, 337, 358–360, 363
 цинпин цян 青平腔 259
 цин-пяо 輕飄 189, 383
 цин-син 情形 141, 358–360
 цинцзе 情節 337
 цинчан 清唱 182, 254
 цин чжуан 情狀 193, 334, 335
 циншан 清商 309
 циншан цюй 清商曲 309
 цин шэн 輕聲 398
 цинь 琴 19, 292
 циньцян 秦腔 406
 ци шоу 祈手 388
 цинъюэ 清樂 309
 цы 詞 135, 168, 256, 291–293, 297, 305, 306, 309, 310, 328, 379
 цюй 曲 173, 242, 247, 288, 291, 292, 306, 310, 328, 383
 цюй [1] 趣 144, 149, 150, 168
 цюйцзы 曲子 263
 цюй цин 曲情 180, 336
 чан 場 52–55
 чан [1] 常 216
 чанцзин 場景 54
 чанцзин инъюэ 場景音樂 55
 чжао хунь 招魂 71
 чжи 知 110, 215, 339
 чжи [1] 志 16, 138, 340
 чжи цин 致情 142
 чжи чжи 致知 104, 159
 чжишэн 徵声 176
 чжоу 周 246
 чжуан 狀 193, 290, 293, 334, 335
 чжуантай 狀態 335
 чжугундяо 諸宮調 249
 чжуйцзы 墜子 386
 чжути 主体 52
 чжу цяо 朱雀 65
 чжэ 折 136, 145, 311
 чжэндань 正旦 265
 чжэншэн 正生 324

- чжэнь 眞 97, 141, 193, 194, 214–216, 223, 384, 396
 чжэнь жу 眞如 384, 385
 чжэнь си 眞戲 187, 301, 329, 366
 чжэнь синь 眞心 138
 чи 尺 236, 292
 чоу 丑 118, 289, 290, 302, 324, 336
 чу 出 12, 136
 чужэнь 芻人 70
 чулин 芻靈 70, 72
 чуаньци 傳奇 58, 137, 142–145, 149, 151, 165, 168, 255, 259, 278, 288, 305, 309, 335
 чусэ 出色 296, 395
 шан 商 176, 177, 309
 шан [1] 上 65
 шаншэн 商聲 (声) 176
 шань 善 27, 71, 126, 216–218, 223, 250, 396, 397
 шань лин 山靈 184, 345
 шань лин ци 山靈氣 345
 ши 事 104, 105, 107, 129, 336, 338, 359
 ши [1] 實 97, 119, 122, 199
 ши [2] 勢 163, 164
 ши [3] 詩 309, 328
 ши ли 事理 337
 ши у вэй инь 施無畏印 387
 ши цзя 十家 241, 246
 шиэрлюй 十二呂 378
 шоу ши 手势 384
 шошудэ 說書的 386
 шуа 耍 317
 шуан дяо 雙調 303
 шуан сю 雙修 102, 58
 шуй дяо 水調 303
 шуйсю 水袖 188
 шуймо дяо 求摩調 255
 шэ шэнь чу ди 設身處地 196, 364
 шэн 生 61, 111, 289, 290, 302, 336, 374
 шэн [1] 笙 308
 шэн жэнь 聖人 275
 шэн цзи 生機 116
 шэн шэн 生生 103, 113, 116, 118, 125, 159
 шэнь 神 62–65, 68, 78, 94, 149, 158, 185, 193, 195, 212, 213, 215, 216, 223, 250, 297, 359, 361, 396, 398
 шэнь [1] 身 104, 186
 шэньдуань 身段 186, 187, 301, 314
 шэнь ли 神理 295, 328
 шэнь цзин 神鏡 274
 шэньци 神氣 186, 301, 346, 352, 358, 361
 шэнь цин 神情 120, 337
 шэнь чжан 神掌 388
 шэньши 紳士 322
 э 惡 396
 эрхуан 二黃 262
 ю 遊 46, 111
 юань 圓 297, 383, 397, 398
 юань инь 圓音 398
 юаньшу 圓熟 398
 юй 欲 104, 106, 108, 120, 121, 339
 юй [1] 羽 176, 177
 юй дяо 羽調 303
 юй шэн 羽声 114, 176
 юн 用 74, 107
 юн [1] 俑 62, 70–72
 юн синь 用心 270
 юнгоу жэнь 俑偶人 70
 юньшоу 雲手 188
 юэ 樂 172, 187, 340, 380, 407
 юэбу 樂部 282, 286
 юэпэн 樂棚 386
 юэфу 樂府 239, 248, 309, 381, 408
 юэцинъ 月琴 308
 юэши 樂士 282, 286
 я 雅 200
 ябу 雅部 256

ян	陽 6, 18, 19, 27, 103, 125, 161, 179–182, 184, 186, 189, 191, 194, 214, 236, 237, 246, 275, 291–294, 301, 342, 345, 370, 382, 392, 393, 397	янци	陽氣 343
ян пин	陽平 298, 310	янши	樣勢 384
ян ци	養氣 117, 182	янь	演 209
		янь си	演戲 288, 289
		яобань	腰板 182
		я юэ	雅樂 28

Summary

The present book continues the research of the author in the field of history and theory of Chinese traditional theatre as an integral part of the culture of this country.

The author pays her attention to systematic problems of theatrical culture related to religious philosophical thought, which is the foundation of the theatrical aesthetics.

The cosmic abyss and the natural space are the cradle and a spiritual support of a Chinaman, Chinese culture and theatre.

Over time principles of correspondence and harmony became one of the fundamental codes of Chinese culture (He wei gui; He wei mei)

Universal became one of the main category of the theatrical aesthetics. Harmony begins with sound. Lao Tzu called the sound “form without form” which belongs to Dao. Foresound gives birth to sounding, sounding — to rhythm. This is the base of the universe.

From sound to sounding, from sounding to music this is a process of metaphysical and metaaesthetical level.

The author examines the performing nature of theatrical art, musical nature of actor's skill, theatrical puppet as a phenomenon of the Chinese national tradition and as a mediator in the triad of “Sky-Earth-Man”.

Содержание

Введение	5
Глава I.	
ЗВУК — МУЗЫКА — ГАРМОНИЯ	8
Глава II.	
ТЕАТР	39
Игра как явление китайской культурной традиции	39
Кукла — феномен национальной культуры	59
Общественная мысль и театральное искусство в эпоху династии Мин	100
Сценические традиции и актерское мастерство	170
ХРЕСТОМАТИЯ <i>(из трактатов разных эпох о театре)</i>	
От составителя	207
1. Из «Шан-шу» («Шу цзин»); 52–0: Повеление Би. Перевод В. М. Майорова	227
2. Трактат Сюнь-цзы «О музыке». Перевод В. Ф. Феоктистова	229
3. Из «Люйши чуньцю» («Весна и осени господинга Люя») Книга пятая. Глава первая. Вторая луна лета / Чжунси-цзи. Перевод Г. А. Ткаченко	236
4. Трактат Цуй Линциня «Цзяофан цзи» («Записки палаты Цзяофан») Цуй Линцин. «Цзяофан цзи». Перевод С. А. Серовой	239
5. «Собрание Синей Башни» (Цин лоу цзи) Ся Тинчжи. Перевод С. А. Серовой	248
6. Трактат «Зеркало Просветленного духа/сердца» Хуан Фанчо. История создания, перевод, исследование	251
Post Scriptum	429
Указатель имен	432
Указатель терминов	438
Summary	445

Иллюстрации, приведенные в книге, взяты из следующих источников:

1. Переломов Л.С. Конфуций и конфуцианство (с древности по настоящее время V в. до н.э. – XXI в.). М., 2009.
2. Энциклопедия китайского традиционного театра (Чжунго цюй сюе да цыдянь). Чжецзян, 1997.
3. Даоская энциклопедия (Дао цзяо тувэнь байкэ). Пекин, 2008.
4. Ляо Бэнь. История сцены (сценического пространства) древнего театра Китая (Чжунго гудай цзюй чан ши). Провинция Хэнань, 1997.
5. Ян Сянь, Ян Инь. Народности Хуанхэ (полевые исследования народного искусства района р. Хуанхэ) (Минь цзянь Хуанхэ) (Хуанхэ лююй миньцзян. Ишу тянье каоча бао гао). Пекин: Новая Звезда, 2005.
6. Зеркало народных традиций изображения предметов национального искусства (альбом) (И Чжун шу го пинь минь цзянь су чан). Провинция Шаньдун, 2001.
7. Полное собрание предметов народного искусства Китая (Чжунго миньцзянь мэйшу цюань цзи). Пекин, 2002.
8. Искусство театра куньцюй Китая (Чжунго куньцюй ишу). Составители У Син-лэй, Чжу Дун-линь. Нанькин, 2004.
9. Сон в красном тереме (Хун лоу мэн). Видеоальбом в честь высоких художественных достижений и сохранения шестисотлетних традиций коллектива Театра северной куньцюй. Пекин. б.г.

Научное издание

СЕРОВА Светлана Андреевна

**КИТАЙСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР
(ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИКА,
АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО)**

Редактор А. З. Алмазова

Корректор *М. Я. Колесник*

Верстка *О. В. Волкова*

Подписано 09.11.2020

Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 28. Уч.-изд. л. 27,5

Тираж 300 экз. Зак. № 435.

Федеральное государственное
бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения РАН
107031 Москва, ул. Рождественка, 12
Научно-издательский отдел
Зав. отделом И.В. Федулов
E-mail: ivran.izd@gmail.com

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии»
г. Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корп. 5