

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

Материалы и исследования



Издательство «Наука»

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ИЗ ИСТОРИИ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ИДЕОЛОГИИ

Главная редакция восточной литературы
Москва 1984

В официальной китайской бюрократической номенклатуре мы не находим поэта — такая должность не была нужна ни разу ни одному из правящих императорских дворов на протяжении всего того периода времени, который мы называем условно «старым Китаем», «классическим Китаем», «традиционным Китаем». В Китае каждый образованный человек умел писать стихи. Время произвело жесткий и не всегда справедливый отбор (уже в нашем веке были случайно обнаружены стихи поэта Ван Фаньчжи, утерянные бесследно почти тысячу лет назад), но и в результате этого отбора осталось великое множество имен и произведений.

Должности поэта не было, но поэтов ценили, их популярность — порой посмертная — намного превосходила популярность военачальников и чиновников, произведений их ждали с нетерпением и размножали большими тиражами.

В династийных историях нет разделов, специально посвященных поэтам. Но уже в первой истории мы читаем биографию и первого поэта — речь идет о «Записях историка» Сыма Цяня, где находим «Отдельное повествование о Цюй Юане и о господине Цзя» [29, т. 50, с. 877—883; ср.: 28, с. 205—218; 36, с. 294—297; ср. также 15, с. 173—188; 14, с. 19—26; 16, с. 114—123]. Именно здесь, как мне кажется, сформулированы традиционные представления о поэте, и я позволю себе подробнее остановиться на рассказе Сыма Цяня о Цюй Юане (340?—278? гг. до н. э.).

У чуского царя Хуай-вана (328—299 гг. до н. э.) был, сообщает Сыма Цянь, верный министр по фамилии Цюй, по имени Юань, по прозванию Пин. Этот министр выделялся особыми талантами государственного деятеля, и как таковой, а вовсе не как поэт, он и охарактеризован историком. Но этот одаренный министр недолго пользовался доверием государя — последний поверил клеветникам и недоброжелателям министра и дал ему отставку. Цюй Юаня всего лишь отставили от дел, но он переживает случившееся с необыкновенной силой, он негодует и скорбит, для него это чуть ли не крушение мира — во всяком случае, он твердо убеждается в том, что мир лишен совершенства. Из этого-то сильного чувства, по мнению Сыма Цяня, и рождаются стихи — поэма «Скорьб удаленного» («Лисао»). Послушаем историка: «Царь рассердился и

удалил от себя Цюй Пина. Цюй Пин же был раздосадован, что царь слушает неумных, что клеветники затемняют ясное, что кривда и ложь вредят сановникам, что прямота и истина не дозволены. Он размышлял в уединении, досадовал и огорчался и сочинил поэму „Скорьб удаленного“; „Скорьб удаленного“ — это значит „огорчаться из-за того, что тебя удалили от дел“» [36, с. 294].

И далее следует чрезвычайно важное место:

«Небо! — Это начало человека. Отец и мать! — Это корень человека. Когда человек в полном отчаянии, он обращается к своей основе. Поэтому Цюй Пину, доведенному до крайности замороченностью, горечью и утомлением, как было не звать к Небу? В предельной скорби душевной как было ему не воззвать к отцу с матерью? Цюй Пин шел путем праведным, не уклоняясь, всей верностью и мудростью служил своему господину, но клеветник оказался между ним и царем — было от чего прийти в полное отчаянье. Он был верен, а в нем усомнились, он был чистосердечен, а его по навету прогнали! Мог ли он не возроптать на судьбу? Вот поэма Цюй Пина „Скорьб удаленного“ и была порождена этим ропотом на судьбу! „Нравы царств“ воспевают любовную страсть, но не разврат, „Малые оды“ ропщут на судьбу оклеветанных, но не на порядок. Можно сказать, что в „Скорби удаленного“ есть то же, что и в этих двух» [36, с. 294].

Что же общего нашел Сыма Цянь между разделами прославленного «Шицзиня» и поэмой опального министра?

Мне кажется, что он говорит об одном доетоинстве, одинаковом для «Нравов царств» и «Малых од» — об умении выражать чувство, не впадая в крайность, об искусстве выражения чувства: да, как бы говорит историк, в песнях древности, в части их, говорится о сильном чувстве — о любовной страсти, но нигде в этих песнях не перейдена грань, нигде чувство, владеющее неизвестными поэтами, не привело к выражению в стихах буйства, к утрате меры, к нарушению допустимого — к 淫 (*инь*) — к разврату, блуду; то же и в другой части древних песен — там говорится о 怨 (*юань*) — об обиде, досаде, негодовании, горечи, ропоте на судьбу, вызванном несправедливостью, клеветой, но и это чувство, однако, не приводит к 亂 (*луань*) — к беспорядку, буйству, бунту. Вот и в поэме Цюй Юаня достоинство то же самое: поэт, доведенный отчаянием до предела, до 穷 (*цюн* — «предел»), — испытывающий чувства, до крайности обостренные, сохраняет, однако, в своих стихах меру, не вызывает к мятежу против миропорядка, не доходит до отрицания того, что этот миропорядок существует.

Что же помогает ему сохранить веру в миропорядок, что мешает ему отречься от несовершенного мира и проклясть его?

Ему мешает это сделать, по мнению Сыма Цяня, знание того, откуда он, человек, взялся вместе со своими переживаниями, ему мешает знание того, что он рожден Небом и предками — земными

отцом и матерью. Поэтому, когда человек доходит до крайности, истощается, достигает предела отчаяния (*цун*), он возвращается 反 (*фань*) назад, к другому пределу, к другому полюсу, к своему началу 始 (*ши*), к своему корню 本 (*бэнь*) и взывает к ним: к Небу и родителям; два источника у человека, две причины его появления на свет — и два утешителя, два судьи, два хранителя справедливости — Небо и предки, к которым можно воззвать и к которым в отчаянии и взывают. Здесь суть идеи Сыма Цяня — чувства имеют крайние точки, полюса; жизнь была бы невозможной без способности достигать крайних пределов, но жизнь оказалась бы невозможной и в том случае, если бы предел, край, полюс был бы перейден — начались бы *инь* и *луань* — хаос и анархия, блуд и бунт. Поэзия, порожденная чувством предела, помогает человеку остаться внутри пределов, там, где возможен еще порядок; но адресует она свои сетования не людям, а иным силам — Небу и предкам, к ним возносит жалобы, им, а не людям сообщает о нарушенной справедливости, от них ждет помощи.

Таким образом, уже у Сыма Цяня мы сталкиваемся с довольно полной концепцией поэта и поэзии. Послушаем, как он оценивает поэму Цюй Юаня:

«Чтобы обличить современные ему события, он, повествуя, углубляется до времен императора Ку, рассказывая, приближается вплоть до дней Хуаня из Ци, излагая, касается Тана и У, живших в середине охваченного им времени. Он не оставил незамеченным ничего существенного, проясняя возвышенность *дао*-пути и *дэ*-добродетели, взаимосвязанность всего, с помощью чего можно управиться с хаосом; в его сочинении заложен скрытый смысл, в его словах и фразах содержится сокровенное значение; его устремления чисты, его поведение безупречно; то, о чем он повествует в своей поэме, касается частных, но указывает на всеобщее; он выбирает примеры из того, что близко ему, а виден в них смысл и для тех, кто от него далеко. Его устремления чисты — поэтому все, о чем он повествует, прекрасно; его поведение безупречно — поэтому он умер, но не сдался, сам удалился от дел... Он выкарабкался из застойной ямы, до краев наполненной грязью! Как цикада, которая выскальзывает из своего панциря, так и он выплыл за пределы пыли и праха, не осквернился черным мусором современного ему мира; он не измарался всей этой мразью, а остался ослепительно чистым! Такое сияние этой воли может вполне соперничать со светом солнца и луны — да, да, может!» [36, с. 294—295].

Из дальнейшего повествования Сыма Цяня мы узнаем, что государь вернул свое доверие Цюй Юаню, восстановил его на службе. Но Цюй Юань вновь попал в опалу при преемнике Хуая, который сослал его на юг. Там произошла знаменитая встреча Цюй Юаня с рыбаком — неким отшельником, ловившим рыбу. Произ-

ведение «Рыбак», похожее на оду-фу, Сыма Цянь цитирует, но не полностью, без последних четырех строк — без того четверостишия, которое рыбак произнес на прощание и которое на первый взгляд кажется никак не связанным с их беседой, на деле являясь иносказательным итогом беседы, точкой зрения отшельника на судьбу Цюй Юаня:

Воды в Цанлан чистые —
Буду мыть в них завязки моей чиновничьей шапки.
Воды в Цанлан грязные —
Буду мыть в них мои ноги.

[29, т. 257, с. 79; ср. 41, с. 390—396].

Цанлан — название реки, образованной слиянием рек Цан и Лан, поэтому Цанлан зависит от чистоты или замутненности последних; не ее, так сказать, заслуга, если вода в ней чистая, и не ее вина, если грязная. А мнение отшельника ясно: когда мир чист, ты можешь участвовать в его делах, служить, «носить чиновничью шапку», как выражались древние китайцы. А когда мир грязен — удались от него, отрекись от его дел, «сними мундир», «уйди с работы» — «омой ноги».

Это четверостишие Сыма Цянь не приводит. Вероятно, ему не понравилось некоторое как бы осуждение Цюй Юаня, прозвучавшее в песенке рыбака-отшельника, некоторый упрек или скорее напоминание, что чистота или нечистота мира не всегда зависят от усилий человека, — и он заканчивает свой пересказ по-другому: Цюй Юань возражает рыбаку, что он, поэт, не может принять порочную темноту и нечистоту мира, и сочиняет поэму «С камнем в объятиях» [29, т. 50, с. 878—879] — ее текст Сыма Цянь приводит полностью — после чего бросается в реку Мило и топится.

Первое свойство Цюй Юаня как поэта, которое подчеркивает историк, это то, что он «не оставил незамеченным ничего существенного» — 靡不毕见 *ми бу би цзянь*, что В. М. Алексеев переводит: «Все это теперь нам стало понятно и ясно вполне» [9, с. 116], В. Панасюк: «При этом он учел все, до самого конца» [15, с. 174], Уотсон: «...не оставив ничего незатронутым» [24, с. 501]. Какой бы перевод мы ни приняли, бесспорно одно: поэт, по мнению первого китайского критика и теоретика литературы, должен не пропустить в предмете, о котором он пишет, ничего существенного, основного. Что же это такое — существенное? Существенное для кого, для чего, с какой точки зрения? Речь, видимо, идет о некоторых коренных принципах древнего китайского миропонимания, но о каких именно, Сыма Цянь не говорит.

Дальше он пишет: 其文約, 其辭微 *ци вэнь юэ, ци ци вэй* [36, с. 294] — «В его сочинении заложен скрытый смысл, в его словах и фразах содержится сокровенное значение». Я думаю, что слово *юэ* значит здесь «намеки», «подтекст», «многозначность», а слово *вэй* — «неуловимо глубоко скрытый смысл» [36, с. 298]. Таким

образом, перед нами синонимы, говорящие о том, что поэт должен писать аллегорически, символически, образно, метафорически, что смысл его стихов лишь кажется лежащим на поверхности; на самом деле он скрыт, многозначен, не сразу доступен, приложим к разным ситуациям, не сводим к банальности. Наконец, Сыма Цянь оценивает поэта с точки зрения его намерений и поведения: 其志洁, 其行廉 *ци чжи цзе, ци син лян* [36, с. 294], т. е. «его устремления чисты, его поведение безупречно». Но *чжи* это не устремления вообще, а именно те и только те, которые привели Цюй Юаня к написанию поэмы. Поэтому историк хочет нам сказать всей лаконичной фразой примерно следующее.

Чувства, побудившие поэта взяться за сочинение поэмы, безукоризненно чисты, достойны нашего одобрения; поведение его, которое предшествовало возникновению повода для написания поэмы и которое описано в поэме,— сама честность, само бескорыстие; не личная обида послужила причиной стихов, а действительное нарушение мировой справедливости, установленной Небом и государями-первопредками...

Итак, перед нами характеристика поэта, которую мы могли бы кратко свести к тому, что от этого «служителя Неба и первопредков» требуются глубокие познания и ум, мастерское владение словом во всей многозначности, безукоризненная личная нравственность как в чувствах, так и в поведении.

И что же тогда?

А тогда его произведения будут 芳 (*фан*) «прекрасны», как принято переводить (и совершенно справедливо) это слово, но оно значит еще и «благоухание», «аромат», «душистость весенних — вообще всего цветущего — цветов и растений», а сверх того еще и красоту проявлений *дао*-пути и *дэ*-добродетели... В этом слове соединены и отвлеченное понятие идеала, и чувственно-конкретное понятие благоухающих цветов.

И в этом цель поэта? Остаться чистым и сообщить своим произведениям высшее совершенство?

Нет, не в этом. Это только ступень к достижению конечной цели поэта. А цель эта — если не восстановить нарушенную в мире справедливость самому, то, по крайней мере, попытаться это сделать, воззвав к высшим силам, в «ведении» которых эта справедливость находится. И вот только если эта конечная цель поэтом будет достигнута, тогда его воля, его устремления засияют над миром так ярко, что смогут соперничать со светом солнца и луны.

Такую концепцию поэта мы находим у Сыма Цяня. Но, как показали исследователи его творчества, великий историк не столько сочинял концепции, сколько передавал их [11; 22], т. е. был самим собой, историком прежде всего. И потому все то, о чем он поведал в жизнеописании Цюй Юаня, в основном содержится в том материале, которым историк располагал и который он упоминает,

пересказывает и цитирует. А материал этот — поэтические произведения как самого Цюй Юаня, так и того господина Цзя, жизнеописание которого помещено рядом с повествованием о Цюй Юане, поэта и государственного деятеля Цзя И (201—169 гг. до н. э.). Обратимся же к этому материалу — к поэме «Скорбь удаленного» и к «Плачу по Цюй Юаню» Цзя И [29, т. 257, с. 3—25; 34, с. 509—535; 18; 8; 41, с. 23—99].

В начале поэмы поэт кратко говорит о своей родословной, о своих именах и сообщает:

Я был щедро одарен внутренней красотой,
А к ней прибавился еще и талант наставника!

Иными словами, автор сразу же сообщает нам, что у него не только от природы были отличные душевные качества, но сверх того он еще обладал способностью умело решать чужие проблемы, разбираться в сложных вопросах управления миром.

Поэт сообщает, что он спешил применить свои способности на деле, так как время скоротечно. Он пишет:

Думаю с тоской, что опадают, вянут травы и деревья,
Страшусь того, что приближается закат красивого человека.

Кто же этот «красивый человек»? Одни считали, что поэт имел в виду князя своего Хуая, другие — самого себя, третьи — вообще кого-то, находящегося в расцвете сил [34, с. 512]. Боюсь, что это сомнение неразрешимо и что каждый волен понимать под «красивым человеком» кого угодно. Впрочем, не надо переводить в однозначные термины комментария поэтическую метафору. Поэт говорит ясно: «Тоскливо мне, что не бывает на свете ни цветка, ни дерева, которые не утратили бы лепестков, не потеряли бы листьев! Страшно мне, что и прекраснейшие из людей неотклонимо приближаются к смерти!». И при таком «переводе» все толкователи окажутся правы: в «красивые люди» попадут и Цюй Юань, и князь Хуай, и вообще все мудрецы...

Итак, Цюй Юань торопился служить. Он сообщает нам далее, что чувствовал в себе силы продолжить традиции древности и намекает, что он, Цюй Юань, мистически наделен даром помочь своему государю основать новую великую династию — возможно, что именно эта идея вдохновляла Цюй Юаня. Поэт говорит, что он следовал традициям древности, но государь его не понял, внял клевете и отставил от дел, т. е. лишил возможности осуществить свою программу — в этом поэт видит несовершенство мира и обвиняет его в корыстолюбии, в стремлении людей обладать имуществом (貪 *тань*) и пищей (婪 *лань*), в том, что жадные до мирских благ меряют всех на свой аршин; их порок Цюй Юань считает чертой женской — «ревностью» (婬 *ду*). Здесь не место вступать в полемику или даже ставить под сомнение стариннейшую тради-

цию комментирования поэмы, согласно которой во взаимоотношениях мужчины с женщинами (в условиях полигамии) виделась как бы модель взаимоотношений государя с приближенными — под этим углом зрения принято и понимать, и переводить поэму, вводя комментарий в текст перевода, — хотя трудно сказать, что получилось бы, если бы поэма была прочитана наоборот — как поэма о любви, черпающая свои образы порой из мира взаимоотношений мужчины и женщины; от такой перестановки слагаемых сумма решительно бы изменилась — и, во всяком случае, некоторые темные места поэмы получили бы более логичное объяснение (хотя другие места, конечно, затемнились бы).

Далее Цюй Юань продолжает укорять современников, которые ему завидуют, ревнуют к его успехам у князя, и ставит им в пример мудрецов древности и их совершенство. Свое стремление подражать древнему благочестию поэт сравнивает со стремлением одеваться в нарядные уборы из благоухающих цветов и трав; им он решительно противопоставляет чертополох, бурьян — олицетворение толпы завистников, бездарей, мздоимцев и прочих лиходеев, которым поэт противостоит. В поэме обращает внимание обилие личных местоимений первого лица: *юй* и *у* встречаются чуть ли не в каждой строке.

Когда читаешь это, согласно известному трафарету, «безудержное самовосхваление», то становится ясно, как громко заявила о себе в древнем Китае личность, индивидуальность, причем заявила устами первого национального поэта! Цюй Юань страстно и безоговорочно противопоставляет себя толпе. На одном полюсе у него оказывается «я», «поэт», явление исключительное, из ряда вон выходящее; наделенное всеми возможными добродетелями, на другом — толпа, обремененная заурядностью и пороками, причем толпа так и названа — *чжун* «толпа», *чжун цзе* «все остальные». Именно в превосходстве своем над «всеми остальными» Цюй Юань видит причину своего отстранения, но заявляет, что готов скорее умереть, чем отступить от своих убеждений.

Далее следует диалог поэта с какой-то женщиной — не то с сестрой, не то с возлюбленной. Женщина упрекает Цюй Юаня за ненужную прямогу и призывает его слиться с толпой, не выделяться из нее, одеться в те же сорняки, в которые одеты все прочие:

Бурьян — репей, чертополох — их полно в мире,
А ты один отъединился и в них не одеваешься!

Все люди, продолжает женщина уговаривать загордившегося поэта, держатся вместе, заодно, действуют пусть и неблагоприятно, но сообща, один ты избегаешь их общества и меня не слушаешь.

Я, возражает ей Цюй Юань, во всем следовал установлениям древних мудрецов — и вот влачу в тоске свои годы; отвечать же я

буду не тебе и говорить буду не с тобой, а с самим императором Шунем, на могилу которого с этой целью и отправляюсь.

Шуню поэт собирается сказать следующее: в глубокой древности (по традиционной китайской хронологии лет за 1700 до Цюй Юаня) плохо кончали все, кто нарушал меру, кто преступал нравственный закон; напротив, хорошо складывалась судьба тех, кто этому закону следовал и кто брал себе в советники достойных. В этом проявлялась беспристрастность Неба — «державное Небо не испытывает ни к кому личного пристрастия», Небо помогает лишь тем, *дэ*-добродетель которых совершенна; лишь те получают право на власть, чье собственное поведение безупречно. Только в опыте ранних династий можно найти основу для верного взгляда на судьбы людей; нет сомнения, что те, которые не ведут себя в соответствии со справедливостью и добротой (*и* и *шань*), обречены утратить свою власть. Поэт настолько в этом непоколебимо убежден, что говорит Шуню, что вот он, Цюй Юань, стоит уже на краю обрыва — и ни в чем не раскаивается! Случалось, говорит он, что и в древности мудрецы не могли поладить с толпой, но и они предпочитали смерть подлаживанию. Невыносимо горько поэту, что жизнь его сложилась неудачно: «Плачу, что жизнь моя потрачена впустую!» — этими словами заканчивает Цюй Юань свою жалобу предку. Преклонив перед Шунем колени и еще раз напомнив последнему, что не собьется с пути истинного, Цюй Юань отправляется путешествовать по иному миру, по небу и по миру *сы хуан* «четырёх пустошей», т. е. по тем четырем сторонам света, куда не достигает благотворное воздействие того учения и тех письменных оснований этого учения, которое преобразовало и цивилизовало весь мир, известный Цюй Юаню. Важно отметить, что в китайских представлениях небо — не только некоторая абстракция, но и вполне конкретное пространство, не менее (если порой не более) реальное, чем земная твердь.

Что же ищет Цюй Юань во время этих странствий? Что ему нужно в запредельных мирах?

Сначала он ищет встречи с Небесным государем, с Тянь-ди, но поэта не впускают во врата, ведущие ко дворцу Тянь-ди, и поэтому нам остается неизвестным, с какой целью поэт туда направлялся.

Затем он ищет женщину, с которой хотел бы вступить в брак, но и эти поиски оканчиваются неудачей — нет ему успеха и в этом, его сватовство к небожительницам отвергнуто...

Поэт обращается к оракулу — к прорицательнице Линфэнь — с вопросом, кто же ему пара в Поднебесной, кто же его полюбит? Не сошелся же свет клином на тех, кто от него отвернулся! Ответ вещуньи исключительно интересен. Она советует поэту не терять надежду и уйти в далекие края. Разве нет в других местах душистых трав? Вель мир исполнен тайны и уходит во мрак, почему

же поэт так твердо уверен, что должен искать исполнения своих чаяний только там, где он родился? Как он может знать заранее, где его ждет успех, а где — неудача? Не все ли ему равно, любит ли его чернь или презирает? Ведь только те мелкие людишки, что сбиваются в клики (букв.: 党人 *дан жэнь* — «люди из объединения величиной в пятьсот дворов»), в толпу, стремятся отличиться перед другими; но все их отличия иллюзорны; это полынь, которой они опоясываются, а не редкостная орхидея, которая не для такого заурядного люда (букв.: 戶 *ху* «двор», т. е., видимо, те, которые за каждым входом, «все»). Они не в силах отличить полынь от орхидеи, где же им оценить прекрасную драгоценность, редкостный камень! У таких в мешочках для благовоний грязь одна, а они еще смеют утверждать, что для них недостаточно благоуханны редкостные цветы!

На этом ответ вещуньи заканчивается. Она укрепила Цюй Юаня в уверенности в его исключительности и посоветовала ему уйти из этого мира подальше, искать признания на стороне.

Но Цюй Юань не удовлетворен гаданием Линфэнь, он обращается еще к одной прорицательнице, к Усянь. Та, как и Линфэнь, советует ему искать себе такого господина, который был бы достоин Цюй Юаня. Она приводит поэту примеры из истории, показывающие, что удачное сочетание добродетельных министров с мудрыми государями случилось, и торопит его — скоро кукушка возвестит конец весны и наступление лета, т. е. близко время, когда кончится расцвет (芳 *фан*) таланта его как государствецного деятеля.

Цюй Юань снова говорит, что его *дэ*-добродетель прекрасна, и объясняет, почему он ищет жену — он хочет найти гармонию. И снова он осуждает в своих бедах толпу.

Наконец Цюй Юань уезжает. Пищей ему послужат, говорит он, волшебные яства, колесница его украшена драгоценными камнями и слоновой костью, запряжены в нее не кони — драконы. Повторив еще раз, что не нашел он здесь такого человека, с которым сердца были бы едины (同 *тун*), он отправляется сначала к горам Куньлунь, к которым ведет дорога от края до края неба. Странствие поэта началось утром и закончилось вечером, летел он в сопровождении фениксов. Быть может, это его путешествие и вызвало сравнение Сыма Цянем его с солнцем — поэт следует путем солнца и движется все дальше и дальше на запад. Вот перед ним фантастические «льющеня пески» и Красная река — достопримечательности волшебного края. Мост через эту реку образовали для него драконы. Владыке Западного неба Цюй Юань повелевает переправить его — и тот повинуется. Дорога трудна и опасна, но поэт отправляется дальше, окруженный сонмом колесниц, его охраняющих. Миновав гору Бучжоу, Цюй Юань достиг цели своего путешествия — Западного моря, т. е. края, западнее

которого, видимо, уже нет ничего. В стройном порядке тысячи колесниц, сопровождавшие Цюй Юаня, прибыли к этому морю и остановились. Но душа поэта не остановилась, она продолжала нестись вверх и вдаль... Преисполненный радостных чувств, поэт поет священные гимны и танцует сакральные танцы. Занимается заря следующего дня, восходит солнце, озаряя все вокруг нестерпимо ярким светом. И вот там внизу, в лучах взошедшего солнца Цюй Юань неожиданно видит свою родную деревню (旧乡 цзю сянь). Печаль овладевает и поэтом и всеми, кто его сопровождал. Родные места притягивают взор Цюй Юаня, мешают ему наслаждаться пребыванием в ином мире, не дают ему освободиться до конца.

Куда же удалился Цюй Юань, где он пребывал, когда «взглянул вниз» (临 临ь) [34, с. 534] и увидел родные места? Что он находился в волшебных краях — это несомненно. Но мне кажется, что поэт пребывал еще и в той идеально прекрасной древности, которая, по представлениям китайцев, расположена не «позади», как прошлое у нас, а «наверху» (ср. выражение: 上古 шан гу «верхняя (глубокая) древность» и т. п.). И в этом-то Эдеме поэт не удержался — последние пять строк поэмы, ее эпилог подчеркивают трагедию Цюй Юаня:

Надежды нет!

В моей стране меня никто не знает —

Так зачем же мне вновь заботиться о ее делах?

Не нашлось никого, достойного моих прекрасных замыслов,

Так отправлюсь я туда, где поселился Пэн Сянь!

Как известно, мудрец древности Пэн Сянь утопился, когда государь не послушался его советов, — и Цюй Юань прямо говорит, что следует его примеру...

Итак, все то, о чем поведал прозаически Сыма Цянь, в поэтической форме было рассказано и Цюй Юанем (за исключением ряда деталей биографии, известных Сыма Цяню, видимо, из других источников). Там, где поэт повествует о своем уходе от мира в образах пышных и фантастических, историк упоминает только рыбака-отшельника, с которым Цюй Юань уединился перед смертью и от которого получил такое прямое наставление. Там, где поэт намекает на единство своего пути по небу с путем солнца, историк ограничивается сравнением сверкания духа Цюй Юаня с солнечным светом и т. д.

Цюй Юань отказался от отшельничества, отверг уход из мира, предпочел такому бегству смерть. По природе своей он был деятелем, он стремился участвовать в делах мира, будучи уверен, что он знает, как надо действовать, что есть благо для мира и как этого блага достичь. Но в его творчестве (и в биографии его, написанной Сыма Цянем) были указаны и другие пути — и о них откровенно сказал Цзя И в «Плаче по Цюй Юаню».

Удаляется от грязного мира и прячется, отстраняясь
от него,

Ведь если единорога взнуздать и привязать,
То чем он будет отличаться от собаки или овцы?
Ты, Учитель, растерялся, не решился уйти прочь
от преступлений мира —

Вот в чем причина твоих страданий.

Ты обошел весь мир и мог бы служить советником
любому государю,

Свет для тебя клянмом что ли сошелся именно
на этом Чу?

В недосыгаемой высоте парит феникс,
Источает добродетель, и ее сияние струится вниз.
Едва увидит он ловушку своему

совершенству-добродетели,

Как взлетает еще выше!

В какой-нибудь крошечной грязной канаве
Разве может поместиться гигантская рыба,
глотающая лодки?

Осетр и кит в мелких реках и озерах

Падут неизбежно жертвой муравьев и червей!¹...
[32, с. 1—5].

Нетрудно видеть, что главная мысль оды заключается в том, что Чу во времена Цюй Юаня было отвратительным местом, грязной клоакой, недостойной такого исключительного человека, каким являлся Цюй Юань. Отдав должное поэту, называя его Учителем, горько поплакав над его участью, Цзя И, тем не менее, называет причиной страданий Цюй Юаня не преступность окружавшего его мира, не внешнюю скверну, а его самого. Ошибка Цюй Юаня, по мнению Цзя И, заключалась в том, что поэт не ушел служить другому государю или вообще не удалился от дел — подальше от мира. Мысль Цзя И очень простая и ясная — яркая личность имеет право не служить недостойному правителю.

Итак, Цзя И указывает выход поэту-деятелю — перестать быть деятелем, стать выше мира, как феникс, уйти вглубь, как священный дракон, скрыться в океане, как огромные рыбы. Иными словами, стать вне этого мира. И тем самым сохранить в чистоте свою *дэ*-добродетель, которая будет воздействовать на мир, так сказать, самим фактом своего существования.

Замечательное изложение даосского символа веры (а уход от мира сего обычно связывают именно с даосской философией) мы находим в оде-*фу* того же Цзя И «Птица смерти».

Приведу лишь вторую половину этой оды, где содержится ряд мотивов, характерных для понимания идей даосизма. Название

¹ Верхняя часть реки Мило называлась Сян; Суй (Бянь Суй) — древний мудрец, отказавшийся от власти; И (Бу И) — самоотверженный герой древности, уступивший власть младшему брату и умерший, отказавшись принимать пищу, чтобы сохранить верность династии; Чжи — известный бандит древности, как и Цзяо; Мое — знаменитый меч, которому, согласно традиции, присваивали собственное имя.

Тело свое он вверяет всецело повелению Неба,
 Не считает себя принадлежащим себе.
 Жить для него — как отдаться течению,
 Умереть для него — как уйти отдыхать.
 Он невозмутим, как поверхность родника, питающегося
 водой из глубины,
 Он движется, как неуправляемая лодка.
 Он не дорожит миром живых,
 Дрейфует по нему, погруженный в пустоту.
 Человек, постигший *дэ*-добродетель, не имеет
 привязанностей,
 Познавший повеление Неба избавлен от печалей.
 Жизнь и смерть, счастье и несчастье — какие это пустяки!
 Стоит ли тревожиться из-за этаких мелочей...
 [28, с. 1—6; ср. 15, с. 184—187 и 24, с. 512—514].

Нет ничего удивительного в том, что человек, для которого эти представления стали убедительными, стремился уйти из мира, отдаться потоку бытия, отвергнуть все призрачные ценности общества, чтобы стать «постигшим *дао*».

После Цзя И мы не можем назвать, пожалуй, ни одного поэта, который не отдал бы дань идее ухода от мира либо в своих стихах, либо на деле.

В статье Ли Цзи «Меняющаяся концепция отшельника в китайской литературе» [23], представляющей интересную попытку проследить явление в его развитии, справедливо отмечено то обстоятельство, что уже при ханьской империи укрепилось мнение, согласно которому все образованные люди пребывают в разладе с эпохой, и потому можно быть одновременно и отшельником и деятелем, что умирать за свои убеждения, по крайней мере, глупо, что всегда можно найти некоторый компромисс — быть внешне одним, а внутренне другим. Автор статьи пишет:

«Такое поведение может показаться не заслуживающим ничего, кроме презрения; но если мы будем видеть в нем не только упадок древнего идеала отшельничества, но и выход из трудного положения китайского интеллигента, то мы сможем лучше понять его, интеллигента, очевидный самообман» [23, с. 242].

Напомню, что каждый образованный китаец всегда умел писать стихи и уж, во всяком случае, был или считал себя их знатоком и ценителем. Поэтому то, что относится к интеллигенту, справедливо и по отношению к поэту: поэты тоже оказались перед выбором, им тоже предстояло определить направленность своего творчества, его цели. На рубеже нашей эры китайскому поэту предстояло решить важнейший нравственный вопрос: как вести себя в мире? Вступить ли с порочным миром в смертельный конфликт или искать свободу за пределами этого мира?

Первым и без особого труда поэты решили вопрос о государ- 141

ственной службе, об участии в делах управления миром. Если служить не нравилось, то службу надо было бросать, надо было «возвращаться к полям», т. е. уезжать в родные места, где имелась собственная земля, обычно сдаваемая в аренду, и жить там.

Первый памятник поэзии, в котором воспето такое бегство от службы — знаменитая ода-фу Чжан Хэна (78—139) «Возвращаюсь к полям» [28, с. 82—84]. Автор ее утратил доверие государя, но в отличие от Цюй Юаня бороться за свои убеждения не стал, а вернулся на родину, о чем и написал. Ода небольшая, в ней всего сорок строк, содержание ее следующее.

Отметив, что нет гармонии между ним и современным ему миром, Чжан Хэн говорит, что хотел бы, подобно Цюй Юаню, вместе с рыбаком-отшельником постигать радость ухода от мира, хотел бы удалиться прочь и подальше от пыли (*ай чэнь*), навсегда проститься с заботами и суетой современности. И поэт уходит от мира. Именно этот поступок — удаление от суетного, пыльного и грязного мира — и есть «возвращение к полям». И вот Чжан Хэн вернулся домой. Он пишет о том, что прекрасно поохотиться и половить рыбу здесь весной, когда природа благоухает, птицы летают парами, распевая любовные песни, доносятся голоса драконов из глубоких омутов, в горах ревут тигры. Солнце станет клониться к закату, начнут косо ложиться тени, на смену солнцу встанет луна — и какое наслаждение скитаться с Ваншу — возниким лунной колесницей! И только с наступлением темноты прекращать охоту! Но поэт вспоминает завет Лао-цзы (речь идет о следующем месте: «Пуститься вскачь, погнать коней, целиком отдаться охоте — о, какое неистовство это вызывает в сердцах людей!») [29, т. 151, с. 5; ср. 20, с. 121] и возвращается в свою «хижину из полыни», где играет на пятиструнной лютне, которую изобрел еще Шунь, читает книги, передающие наставления Чжоу-гуна и Конфуция, пишет и сам, стараясь передать существование того, что завещано совершенномуудрыми правителями древности. И в последних двух строчках Чжан Хэн говорит:

И вот отпущу свое сердце на волю — за пределы природы,
Стану ли размышлять, на славу или на позор сюда вернулся!

Вот это выражение «за пределы природы» (物外 *у вай*), за пределы мира, этого мира, вещного, предметного мира, наиболее полно выражает идею существования иного мира, не менее, впрочем, реального, чем «этот». В иной мир и удалился Чжан Хэн, первый, насколько мне известно, поэт, исправивший «ошибку» Цюй Юаня. Есть ли связь между «тем» и «этим» миром? Да, утверждают поэты, начиная с Цзя И, есть, но она выражается мистическим образом, через некоторое воздействие дэ-добродетели, накопленной поэтом в «том» мире, на мир «этот». Это излияние

добродетели служит единственным мостом между поэтом, находящимся «далеко» и «вне», и порочной действительностью.

Образцом такого ухода в «отшельничество» считался и считается Тао Цянь (365—427) поэт, творчество которого было извлечено из относительного забвения и заново осмыслено позднее, приблизительно в VIII—IX вв.

Тао Цянь оставил нам как бы своего рода «автобиографию» — он любил писать о себе в третьем лице (впрочем, как и в первом). Я имею в виду его «Жизнеописание учёного, прозванного Пять Ив» [31, с. 123—124]. Позволю себе отослать интересующихся полным текстом к переводу В. М. Алексеева [9, с. 178—179], а здесь ограничусь лишь пересказом этой вещи.

Прежде всего, обращает внимание иронический тон «Жизнеописания». Уже первые фразы («Не знаю, откуда этот ученый, и не мог выяснить его фамилию и имя») настраивают читателя на несколько несерьезный лад, поскольку уж кто-кто, а Тао Цянь знал отлично и откуда он сам родом, и как его зовут. Но читателю предлагается некоторая игра: сделать вид, что речь идет не о Тао Цяне, зная при этом, что речь все-таки идет именно о нем. С помощью этого приема произведению сообщается несколько необязательный характер, оно само ставится в ряд того, что способствовало освобождению автора от мирских пут. Почему этого ученого прозвали «Пять Ив»? Да просто потому, что около его дома именно столько ив и росло, уверяет нас поэт, и мы не знаем, верить ему или не верить. Ведь и позднее одного великого поэта прозвали по месту его жизни — «Холодная Гора», и от этого поэта не осталось ни имени, ни рода, никакой биографии не осталось, но мы сильно ошиблись бы, если бы поверили тому, что прозвище его значит только то, что лежит на поверхности. Нет, «Холодная Гора» (Хань-шань, о котором речь ниже) — это глубокий символ полной отрешенности от страстей мира. Не разыгрывает ли нас Тао? Не случайно же он поселился там, где было пять ив, а не четыре или три! Может быть, он намекает на то, что «ива» значила одновременно пятую ноту китайской гаммы, а та, в свою очередь, соответствовала у — тому предметному миру, за пределы которого устремлялся еще Чжан Хэн? А слово «пять» звучало похоже на отрицание? И тогда прозвище значило бы не «Пять Ив», а «Не принадлежащий к этому миру»? Эти догадки очень слабы, но я все-таки решился их привести, чтобы показать, как ждешь от Тао всюду игры — словами, понятиями, идеями. Говорит одно, подразумевает другое — это ли не признак иронии?

Герой Тао Цянь любил читать книги, но не искал к ним очень уж дотошных комментариев — ему достаточно было самозабвенно радоваться каждый раз, когда он встречал в этих книгах свежую идею. Обрадуется такой идее — и забудет о еде. О еде-то забудет, а вот выпить — не забудет, это у него в крови, выпить,

это самая суть, главнейшая черта его характера. Да вот беда — семья у него обеднела, сам он нигде не служил, о славе и доходах не заботился, выпивки в доме частенько не было. Тогда пил не дома, а у родственников и друзей — спасибо им, — когда у самих было, что выпить, не забывали и его позвать. А он все до капли выпивал, стараясь напиться во что бы то ни стало! И напивался. И вот тогда он мог остаться посидеть в гостях, мог уйти, все ему было — несущественно...

Несущественно ему было и то, что в доме у него — шаром покати, что крыша течет, а стены дырявые. Несущественно было ему и то, что одежда на нем вся в заплатках, что запасов в доме решительно никаких нет. Все — несущественно, только напиться — существенно. Был он всегда совершенно невозмутим и спокоен, писал стихи и иные произведения для собственного наслаждения (自娛 *цзы юй*), и в них ярко проявлялась его воля, его чувства, страсти (志 *чи*). Так он незаметно и прожил всю жизнь, не найдя для себя существенным позаботиться что-то приобрести или встревожиться из-за утраты.

В жизнеописаниях официальных историков полагалось после рассказа о жизни героя произнести ему «Славословие». Славит самого себя и Тао Цянь. Послушаем, за что же он себя хвалит.

Некогда в древности в Ци жил знаменитый отшельник Цяньлоу. Ему предлагали самые высокие посты, но он от них отказался, хотя и был так беден, что одежды его едва хватало, чтобы прикрыть тело, когда он умер. В славословии самому себе Тао Цянь прежде всего вспоминает слова, сказанные Цяньлоу жене: «Не горюй, когда мы бедны и неизвестны, не жадничай, когда мы богаты и знатны». Разве не мог сказать то же самое о себе и ученый Пять Ив? Пил он вино, когда угощали, слагал стихи и радовался, что в них выражалась его воля! Счастливый он, как подданные государя У-хуая или государя Гэ-тяня, жившие в абсолютном счастье! При этих мифических государях ничто не менялось, царили достаток и радость, и люди не любопытствовали даже, как живут другие, настолько им самим было хорошо.

Таково это жизнеописание, в котором полно сформулированы идеалы отшельника-поэта: отрешиться от мира, пить вино и сочинять стихи, чтобы свободно выразить свою душу.

Творчество Тао Цяня богато и разнообразно, но преобладают в нем мысли и настроения, выраженные в «автобиографии». Одна только нота в этом гимне поэтической и человеческой свободе прозвучала тревожно — нота конца жизни, которую поэт прожил незаметно. Уж не омрачила ли ему радости беззаботного существования мысль о смерти?

Да, именно эта тревога преследовала всех, кто уходил от активной жизни, кто освобождался от обязанностей. Более того,

мысль о смерти была едва ли не главной у всех, кто погружался в блаженство отшельничества...

Это отчетливо видно из другой оды-фу Тао Цяня — «Домой» [9, с. 175—177; 10, с. 217—219], которая занимает одно из важнейших мест в истории отшельничества китайских поэтов.

В предисловии к оде поэт так объясняет причины своего ухода со службы: «У меня такой характер, что я люблю жить по прихоти своей и не принимаю того, что мне навязывают насильно. Жить в голоде и холоде, конечно, тяжело, но и отречение от самого себя ни к чему, кроме болезни, привести не может! Казалось, что забочусь я о делах других людей, а в сущности служил я только собственному брюху... Вот из-за этого стал я нервничать, впал в тоску безысходную и начал остро ощущать стыд перед своими первоначальными мечтами» [31, с. 135].

Словами «первоначальные мечты» я перевожу китайское 平生志 (пин шэн чжи), где нам знакомо слово чжи, т. е. то, что выражается поэзией.

Первое, что делает поэт, вернувшись домой после того, как он оставил службу,— напивается допьяна вином. И только тогда ему становится хорошо. А дальше он решительно ничего не делает — он гуляет, отдыхает, любит облаками, птицами, гладит сосну. Он наслаждается этим бездельем и снова объясняет, почему он так стремился домой: 世与我而相违 *ши юй во эр сян вэй* — «Мир и я — мы забудем друг о друге» [10, с. 218].

Иными словами, поэт бросил службу потому, что он не хотел иметь больше никаких отношений с современным ему миром тех, кто служит.

А что же приобрел поэт в отшельничестве? Родных, с которыми он ведет сердечные беседы, книги и музыку, которые прогоняют хандру, интерес к полям, которые воздвывают крестьяне, свободные поездки в крытой повозке или в одиноком челноке... Восхищается он тем, что в круговороте времен года все растения умирают, но воскресают вновь... И здесь вступает тема смерти: поэта волнует, что жизнь его идет к неизбежному концу. И он пишет:

Ах, жизнь моя идет к концу!
Тело мое в этом мире
Сколько еще проживет?
Как тут не смирить сердце, чтобы оно терпеливо относилось
и к уходу из мира и к задержке в нем?
Чтобы не металось оно, не толкало меня куда-то спешить —
ведь куда?..

Я не хочу ни богатства, ни знатности,
Я не могу и мечтать — попасть в селения бессмертных...
...И вот, пока включаюсь в круговорот превращений,
возвращаюсь к истокам,
Без колебаний радуюсь судьбе, дарованной Небом!

Последние две строки приведу и по-китайски:

聊乘化以归尽，
乐夫天命復奚疑

ляо шэн хуа и гуй цзинь
лэ фу тянь мин фу си и!

Следовать вечному круговороту природы, вернуться к истокам, туда, где я пребывал до рождения, — вот судьба, говорит нам поэт, которой я радуюсь без колебаний и ради которой я ушел от мира суеты, от всяких стремлений к богатству, знатности, ушел от надежд и желаний, даже отказался от мечты поселиться в обители бессмертных. Вот где возвращение (*гуй*) к полям и садам, домой, в родную деревню становится возвращением в небытие (*цзинь*), в «ничто», как переводит В. М. Алексеев [9, с. 177]. Н. И. Конрад всю предпоследнюю строку переводит: «Отдаю всего себя великой природе и иду к концу» [10, с. 219].

Уход со службы был лишь синонимом ухода из «этого мира» — за его пределы, как у Чжан Хэна, в ничто, как у Тао Цяня. С этим ничто мы встречаемся у последнего и в цикле стихотворений «Тело, тень и душа» [31, с. 45—50]. В первом стихотворении цикла («Послание тела к тени») тело предлагает, поскольку смерть неизбежна, пить вино и радоваться жизни, пока жив. Во втором стихотворении («Ответ тени телу») неизбежность смерти признается, но вывод из этой неизбежности иной: нужно утверждаться в добродетели, оставить после себя любовь к себе, прославить свое имя, закрепить отзывку своей личности в мире («тень» личности). В третьем и последнем стихотворении вступает в обмен посланиями душа — стихотворение так и называется «Душа разъясняет»:

Гончарный круг вселенной бессилен помочь личности,
Все на свете развивается и выявляется самопроизвольно.
Человек — он помещается в середине Триады,
Разве он там не благодаря лишь мне, душе?
Я с телом и тенью не схожа,
Но с самого появления на свет мы все неразлучны,
Тесно связаны друг с другом в стремлении к счастью...
Так скажу и я свое мнение:
Три императора были людьми великой, совершенной мудрости,
А где они сегодня?
Пэн-цзу хотел жить бесконечно,
Старался не уйти отсюда, да не смог задержаться среди живых...
Как старые, так и юные внезапно умирают,
Мудрые и глупые равны перед смертью!
В дни, когда пьян, кажется, что забыл о смерти,
Но забвение не останавливает бег дней твоих к концу.
Всегда радостно утверждаться в добродетели,
Но кто прославит за это тебя?
Чем больше думаю, тем больше страдаю!
Нет, самое правильное — ввериться судьбе...
О, вселенские волны великих превращений,
Где нет ни радостей, ни страхов!

В вас все должно исчерпаться — значит, исчерпается,
И нечего над этим в одиночестве голову ломать!²
[31, с. 49—50].

Словом «исчерпаться» я перевожу здесь *цзинь*, т. е. то самое понятие, с которым мы встречались только что в сочетании *гуй цзинь* «вернуться к истокам, к концу, в ничто».

В этом стихотворении «ничто» — единственный выход, единственное убежище от смерти. И здесь кроется уже несомненный отказ от личности, по крайней мере в космологическом смысле; человек занимает равное положение в триаде Небо—Земля—Человек только и единственно потому, что у него есть душа; но и душа его вместе с телом и с отпечатком на окружающем мире его достоинств и недостатков обречена раствориться в небитии, в великом потоке превращений природы, раствориться и не знать решительно ничего о своих перспективах — появится ли она вновь в каких-то случайных сочетаниях или пропадет навсегда.

Таким образом, смерть — вот основание для того, чтобы отрицать личность, отрицать «я».

Что же при таком взгляде ценно в мире? А ничто не ценно, кроме того особого состояния, которое достигается с помощью вина, созерцания, чтения умных книг, писания стихов, беседы с ближними, любования природой, беззаботности — словом, с помощью различных средств, которые сильно напоминают забвение и самовнушение. А для такого состояния, мне кажется, более всего подходит наше слово «свобода», которое, впрочем, мы и обнаруживаем в китайской поэзии, правда, через много лет после Тао Цяня.

Тема смерти, получившая такое яркое и героическое развитие в стихах Цюй Юаня, становится в дальнейшем едва ли не одной из главных тем китайской поэзии. Три стихотворения Тао Цяня из цикла «Плач о самом себе» — едва ли не вершина в развитии этой темы. Он закрепил связь этой темы с круговоротом природы, с 自然 (*цзы жань*) — «великой самопроизвольностью», «естественностью» и с уходом из бренного мира. Вот одно из многочисленных стихотворений на тему о смерти — «Краток горький день» Ли Хэ (791—817), показывающее, насколько поэты VIII—IX вв. (и более поздние) порой выходили за пределы тех границ, которые предписывало мировоззрение.

Пролетает свет, пролетает свет...
Осуши поскорее кубок вина!
Я не знаю, высоко ли голубое небо,
Велика ли желтая земля,
Но я вижу — при луне холоднее, при солнце теплее.

² Триада — Небо — Земля — Человек; Три императора — древние правители Фу-си, Шэнь-нун и Хуан-ди; Пэн-цзу — долгожитель древности, проживший восемьсот лет при династиях Ся, Инь и Чжоу.

И оба светила сжигают дни жизни человека.
 Ешь медвежатину — и толстеешь,
 Ешь лягушати́ну — и худеешь.
 А где же он — Владыка духов?
 Да разве существует Величайший Единственный?
 Зато есть на востоке неба древо жизни,
 Под ним живет дракон, держащий в пасти светильник.
 Я отрублю ноги дракону,
 Изорву зубами его плоть,
 Чтобы утром не смог он вернуться на свой путь,
 Чтобы ночью не смог он прилечь для отдыха!
 Великая естественность! Старый, дескать, не умрет,
 Молодой, дескать, не заплачет.
 А зачем же вы едите золотые пилюли?
 Глотаете белую яшму?
 Кто же из вас, подобно Жэнь Гунцзы,
 В облаках оседлал темно-зеленого мула?
 От Лю Чэ в Маолине осталась лишь грудa костей,
 Ин Чжэн стал похож на вяленую рыбу...³
 [38, с. 120—121]

Такое отчаяние необходимо было, конечно, преодолеть, но идеи личного бессмертия не существовало — и единственным средством преодоления страха смерти стала для поэтов свобода.

Тао Цянь с его тематикой «возвращения к полям», с его воспеванием индивидуальной свободы поэта, с его темой смерти долго не был популярен и считался поэтом второстепенным. В V—VII вв. его идеи не получили сколько-нибудь заметного развития. Но этого поэта стали все чаще вспоминать в VIII—IX вв., когда произошел поразительный подъем поэзии и с новой силой закипели страсти вокруг концепции поэта и его места в мире.

Не касаясь имен, так сказать, второго ряда, остановлюсь на знаменитом поэте Мэн Хаожане (689—740), который почти всю жизнь провел, не пытаясь служить, и только после огромного опыта «отшельничества», уже знаменитым поэтом занял какую-то мелкую должность — откровенную синекуру. Биография Мэн Хаожаня в «Старой истории Тан» очень краткая, приведу ее как образец официального жизнеописания поэта тех времен:

«Мэн Хаожань жил в уединении на горе Лумэньшань и писал стихи для своего собственного удовольствия. В возрасте сорока лет он поехал в столицу держать экзамен на степень *цзиньши*, но потерпел неудачу и возвратился в Сяньян. Когда Чжан Цзюлин стал правителем в Цзинчжоу, Мэн Хаожань получил от него должность

³ Владыка духов (*шэнь цзюнь*) — имя божества, как и Величайший Единственный (*тай и*); древо жизни (*жо му, шэн мин шу*) — мировое древо, на котором отдыхает ночью солнце; дракон — один из драконов, что возят по небу колесницу солнца; золотые пилюли и белая яшма — снадобья алхимиков, искавших эликсир бессмертия; Жэнь Гунцзы — неясный персонаж; Лю Чэ — ханьский император (141—89 гг. до н. э.), которого похоронили в Маолине — мавзолее, расположенном примерно в 50 км к западу от Сиани в провинции Шэньси; Ин Чжэн — фамилия и имя императора Ши-хуанци династии Цинь (246—207).

помощника. Вдвоем они тогда писали стихи. Он до самой смерти не поднимался выше по службе» [29, т. 74, с. 1575; ср. 21].

В этой биографии два места представляют особый интерес для нашей темы — «жил в уединении» (隱 *инь*), т. е. был отшельником, так сказать, от молодых ногтей, и «писал стихи для собственного удовольствия» (以詩自適 и ши цзы ши). Слово *инь* труда при переводе не представляет, хотя надо иметь в виду одно обстоятельство: китайское *инь* (и его синонимы: *инь и*, *инь ши*, *инь чжэ*, *чу ши*, *гао ши*) не соответствует русскому «отшельник» (по Далю: «живущий в уединении, отдельно от жилого или населенного места, сам по себе, ради спасения души; пустынный, пустынножитель, удалившийся от суетного мира в пустыню»), так как не означает удаления от населенного места и не преследует цель, как мы видели, спасения души: смысл китайского отшельничества — скрыться от мирских страстей, от службы, спрятаться, чтобы обнаружить свою волю (*чжи*), дать ей раскрыться, а самому стать неразличимым с конечной целью 隱化 *инь хуа* — «скрыться в превращениях», т. е. умереть. И стать таким отшельником в Китае мог, прежде всего, образованный человек, интеллигент (*ши*), но им не мог стать неграмотный крестьянин, потому что единственно у интеллигента был выбор и выбор очень ограниченный — либо стать участником социально-государственной деятельности, идти служить, либо предпочесть отшельничество. Ни крестьянином, ни торговцем, ни ремесленником интеллигент, как правило, стать уже не мог, во всяком случае — эти пути не были престижными. И в отшельничестве ему предстояло искать спасения от мира не на почти пустом, с точки зрения китайца, месте своей души, а с помощью культуры, в том числе и прежде всего — с помощью письменной культуры (文 *вэнь*).

Выражение «писал стихи для собственного удовольствия» кажется немного странным — а для чего еще можно, казалось бы, писать стихи? Вернее, кто же не пишет стихи для собственного удовольствия? Разве это какая-то обязанность, кем-то на человека налагаемая? Что-то в переводе кажется не совсем удачным, недосказанным, недовысненным. Для выяснения обратимся к творчеству более позднего поэта — к прославленному Бо Цзюйи (772—846). В его творчестве немало стихов, входящих в рубрику «Сянь ши ши», т. е. «Стихи о праздности и удовольствии», если переводить буквально. Таких стихотворений только в жанре *гу ши* в издании серии «Сы бу бэй яо» насчитывается свыше 180. Возьмем из них для примера одно, которое называется «Отшельник» [29, т. 200, с. 99]:

Тело в состоянии *ши* забывает о четырех конечностях,
Сердце в состоянии *ши* забывает о правде и лжи,
Достигну состояния *ши* и забываю о состоянии *ши*,
Не знаю, кто я такой?

Так начинается это стихотворение, в котором слово *ши* я «перевожу» словами «состояние *ши*», «быть в состоянии *ши*». Японский переводчик комментирует *ши* как *дзю*, т. е. «свобода» [37, т. 2, с. 44]. «О четырех конечностях», т. е. о том, что требует постоянных забот; «правда и ложь» — *ши фэй* — это главная забота сердца. Бо Цзюйи употреблял и слово «свобода» в его современном виде:

Имел я вино, да времени не было выпить,
Имел и горы, да не мог в них побродить,
Разве не было у меня первоначальных мечтаний?
Связал себя, лишил свободы...

[37, т. 2, с. 42].

Так и сказано: 不自由 *бу цзы ю*. А «первоначальные мечты» взяты из творчества Тао Цяня, из цитированного выше предисловия к оде «Домой». Стихотворение же Бо Цзюйи называется «Ши и», т. е. «Мысли о свободе», если переводить этим словом китайское *ши*. И написал его Бо Цзюйи в 811 г., когда вернулся в родную деревню на реке Вэйшуй, получив отпуск в связи со смертью матери. О предыдущей трехлетней службе поэт и говорит с отвращением в приведенных выше четырех строчках. А о своем возвращении домой он пишет иначе:

Поместил свое сердце вне мира и его дел.
Нет у меня здесь ни радостей, ни печалей.

Поэт описывает свою скромную еду — один раз в день, одежду — одну на весь год, беззаботный сон по утрам, безделье и пьянство по ночам и заканчивает следующими строчками:

Мое сердце не стремится за пределы свободы (*ши*) —
Вне свободы (*ши*) чего еще искать?

[37, т. 2, с. 43].

Итак, в этом стихотворении поэт говорит нам, что он не имел возможности на своей службе пить (чтобы забыть о смерти, о заботах, чтобы перенестись в иной мир), гулять в горах (с целью приблизиться к иному миру, который всегда расположен вне, высоко и далеко, и путь к которому ведет по крутым горным тропам, через горные пещеры и по рекам, т. е. по тому комплексу 山水 *шань шуй*, который принято переводить на русский язык словом «пейзаж»), что он вел себя так, словно не имел прежде мечтаний совсем о другом, что он был связан, ограничен, опутан, обязанности тащили его, он был лишен свободы (*цзы ю*); что затем он оказался дома, где никакие обязанности его не обременяли, где сердце его постоянно находилось вне мира и его дел (букв.: 世事外 *ши ши вай*) и где, наконец, он обрел то, чего не имел на службе. А там он не имел, как мы видели, свободы (*цзы ю*). Что

же иное он мог здесь обрести, кроме свободы, только обозначаемой иным словом — *ши*? Может быть, ближе к китайскому понятию слово «прихоть» в том значении, в каком его употребляли Пушкин («Из Пиндемонти»: «По прихоти своей скитаться здесь и там. / Дивясь божественным природы красотам») и вслед за ним Блок («О назначении поэта»). Не по сходству ли пушкинского внерелигиозного идеала с таоцзяневскими идеями и сближал этих поэтов В. М. Алексеев? [1, с. 30]. Во всяком случае, в указанном стихотворении Пушкина нетрудно увидеть чрезвычайную и даже удивительную близость с настроениями китайских поэтов-отшельников. Последние стояли, несомненно, перед очень трудной проблемой — нужно было выработать нравственность, и притом достаточно непротиворечивую, без помощи идеи бессмертия личности. За усилиями решить эту проблему мы и наблюдаем...

Вернемся теперь к стихотворению «Отшельник» и вновь переведем его первые строки — теперь уже с достаточным основанием употребляя слово «свобода»:

Тело, освободившись, забывает о собственных движениях,
Сердце, освободившись, забывает о правде и лжи,
Достигнув свободы, я забываю о самой свободе.
Я не знаю — кто я есмь?
Все мое существо — словно засохшее дерево,
Я вне познания, я ничего не знаю...
Все мое сердце — словно мертвый пепел,
Я в полной тишине, я ни о чем не думаю...
Сменится день сегодняшний завтрашним днем,
Тело и сердце могут вдруг перестать жить.
Мне миновало тридцать девять лет —
Это время, когда годы идут к закату и тени ложатся косо,
Но и в сорок сердце не дрогнуло —
Нынче у меня есть надежды на иное, высшее...

Нетрудно видеть, что речь идет решительно не об «удовольствии», а о свободе от всего — даже от страха смерти. Эта высшая возможная свобода воспета в стихах и является исповеданием веры поэта — и не только, конечно, Бо Цзюйи. На его отшельническом творчестве я останавливаюсь несколько более подробно потому, что ему же принадлежат и стихи с прямо противоположным направлением — стихи, воспевающие поэта-деятеля и даже дающие такому поэту полную программу творчества...

Тема уединения вызывает у поэта определенный круг настроений, эта тема требует некоторого как бы набора мотивов.

Мир — это место суеты и шума. И мы читаем:

Императорская столица — базар славы и выгоды,
Среди петушинных криков нет там спокойной жизни.

[37, т. 2, с. 43].

Четко сказано! Поэт наслаждается покоем и свободой:

Перед окном моим — бамбук,
За воротами моими — вино продают...
[37, т. 2, с. 34]

А вот поэт наслаждается созерцанием:

Над бамбуком смолкло одинокое пение,
Это время, когда нет дел.
Несколько вершин горы Тайбо под снегом,
Один свиток стихов Тао Цяня.
Сердце каждого человека имеет собственную правду,
Моя правда — вот именно в этом!
[37, т. 2, с. 38]

Следующая обязательная идея — идея смерти:

Небо и Земля — они вечные,
А вот человек — долго ли он живет?
Прошу, посмотри на деревню, что там, внизу,—
Не счесть людей, что умерли в этой деревне.
В ней одной сорок дворов,
А не хватит и месяца, чтобы оплакать всех умерших!
Указываю на эту деревню, чтобы каждый из всех сил
Радовался и веселился, пока для этого время имеет!
[37, т. 2, с. 45—46].

Несколько стихотворений Бо Цзюйи написал в подражание Тао Цяню. Вот одно из них:

То, что не движется,— это великая Земля,
То, что не знает покоя,— это высокое Небо.
То, что не знает предела,— это Солнце и Лума,
То, что существует вечно,— это горы и реки.
Сосны и кипарисы, черепахи и журавли —
Срок их жизни долгий, до тысячи лет.
Увы, мне, увы! Среди сонма явлений природы
Лишь у человека нет такой вот естественности!
Рано выходит, идет на утренний базар жизни,
А уже вечером возвращается — к подземному источнику.
Как может быть долговечной плоть моего тела,
Если непрочна она, словно дымка тумана!
Яо и Шунь, Чжоу-гун и Конфуций
С древних времен сльвут совершенномудрыми.
А спроси — где они сейчас?
Как ушли, так с тех пор и не возвращаются.
Нет у меня и травы бесомертия —
Я подчинен потоку бесчисленных превращений...
Достоверно никто не знает,
Пробудешь здесь долго ли, недолго ли, рано уйдешь
или поздно.
Так радуйся дням, когда телом здоров,
И песню распевай за кубком вина!
И не жди никаких других советов —
Только вино и песня дадут тебе радость!
[37, т. 2, с. 49—50].

Вино и поэзия — это тоже обязательные мотивы темы отшельничества:

Как мне вымыть мои уши?—
А вот перед домом струится источник.
Как мне очистить мои глаза?—
А вот у каменного барьера растет белый лотос.
Левой рукой держу чайник с вином,
Правой рукой перебираю пять струн...
[37, т. 2, с. 64—65].

Бо Цзюйи не скрывает, что испытывает мощное влияние Тао Цяня:

Я родился после тебя,
Между нами пятьсот лет,
Но каждый раз как прочту «Отдельное повествование
о Пяти Ивах»,
Так появляется перед глазами твой образ — и учащенно
бьется мое сердце...
[37, т. 2, с. 57].

Приведу еще два стихотворения Бо Цзюйи, характеризующих его позицию как отшельника и дающих описание уединенной жизни. Я не буду комментировать эти стихи, полагая, что они говорят сами за себя.

Отвечаю оракулу

В больных глазах темнота, словно ночь,
Дряхлые волосы увяли, будто осень.
Отказались от всего, кроме необходимой одежды и пищи,
Умерли для вас все сотни дел повседневной жизни.
Я знаю, что вы искусны в предсказаниях,
Приглашаете меня погадать, но я решительно отказываюсь.
Гадать не буду. Причина только одна —
В мире людей я ничего не ищу!

[29, т. 200, с. 101].

В переводе я сохранил лаконизм сравнения в первых двух строчках — поэт имеет в виду, конечно, что темнота и неясность, стоящие перед старыми глазами оракула, похожи на темноту ночи, а безжизненные волосы его увяли так, как увядает все живое осенью.

Живу на свободе

Глубоко заперся за дверь бамбуковой комнаты,
В тишине подметаю землю под соснами.
Одинок подпеваю вечернему ветру,
Кто поймет смысл всего этого?
Сажу весь день напролет и гляжу на горы,
Во время сна подушка мне — футляр книги.
Кто сможет последовать за мной в этих странствиях?
Тот пусть не имеет в сердце заботы о делах...

[29, т. 200, с. 101].

Тао Цянь вслед за Чжан Хэном оставил службу и уединился; Мэн Хаожань после длительного уединения все-таки стал служить; Бо Цзюйи уединялся в перерывах между службой. К ним я хотел бы в этом очерке добавить еще одну фигуру — так сказать, сто-процентного отшельника, человека, настолько отрешившегося от мира, что история не сохранила о нем никаких точных данных: ни фамилии, ни имени, ни места рождения, ни дат рождения и смерти, ни имен его друзей. Этот поэт оставил нам только свои стихи, которые он не берег, писал, где попало — на листьях и коре деревьев, на камнях и скалах, на крестьянских домах. Впрочем, обратимся к его «жизнеописанию» — к рассказу о нем, приведенному в «Тай-пин гуанцзи»:

«Ни имя, ни род человека по прозвищу Мудрец с Холодной Горы неизвестны. Он жил отшельником в Тяньтае на горе Цуйпиншань в года правления под девизом Дали (766—779.— Б. В.). На этой горе во многих недоступных и сокровенных местах даже в жаркое время лежит снег, поэтому ее называют еще Ханьянь — Холодный Утес. Отсюда и пошло прозвище Хань Шань-цзы — „Мудрец с Холодной Горы“.

Он любил сочинять стихи. Каждый раз, когда сочинял строку какого-нибудь стихотворения, писал ее сразу же на деревьях или на камнях. Были такие любители, которые ходили за ним следом и переписывали его стихи. Всего собрали свыше трехсот стихотворений, в большинстве которых он воспевал скрытое уединение в горном лесу или высмеивал и осуждал состояние современного ему мира, умело предостерегая в них от пороков низкопробности. ...Лет через десять неожиданно исчез. А в двенадцатом году правления под девизом Сяньтун (872 г.— Б. В.) к даосу Ли Хэ из Пинлина, известному своим вспыльчивым и нетерпеливым характером и любившему пренебрежительно и свысока относиться к людям, вдруг явился нищий ученый и попросил милостыни — поест. Хэ ему не подал да еще и обругал как следует. Нищий удалился, бормоча извинения. И вот через несколько дней Хэ наносит визит некто на белом коне, сопровождаемый полдюжиной слуг в белых одеждах. Хэ со всеми церемониями принял его, а тот и спрашивает Хэ:

— Что, не узнаете?

Хэ хорошенько всмотрелся в его лицо — а это тот нищий ученый, что приходил давеча! Не знал, куда деваться, хотел было просить прощения, но от стыда не мог слова вымолвить. А тот вдруг говорит Хэ:

— Вы вот тут постигаете *дао*-путь, а толком еще не знаете даже подступов к нему! На какой *дао*-путь можете уповать, если пренебрежительно и свысока относитесь к людям? Вы когда-нибудь слышали, что есть такой Хань Шань-цзы?

— Слышал, — ответил Хэ.

— Так вот это я и есть! Я хотел было рассказать тебе об учении, а теперь уже не хочу! Бесполезно! Совершенствующийся на *дао*-пути избавляется от алчности, бежит от желаний, укрепляет душу, льнет к гармонии — и поэтому не имеет привязанностей. Во внутреннем он пестует свое сердце, во внешнем он тренирует свое тело — и поэтому не имеет грехов. Для него сперва другие люди, а потом уже — он сам! Он познал благорасположенность, сохраняет спокойствие — и поэтому невозмутим. Видит доброе — считает его исходящим от людей, видит недоброе — считает себя его источником — и поэтому накапливает *дэ*-добродетель. Он не считает, что заслуга в чем-то великом, он неумоимо приобретает ее во всем; он не считает, что и грех в чем-то великом, он избегает его, не становится двуличным — и поэтому накапливает заслуги. И вот после всего этого внутреннее достигает совершенства, а внешнее обретает киноварь долголетия. А можно ли уповать на постижение *дао*, если во всем притворяться? Вы не избавились еще от трех отрав („три отравы“, „три яда“ — по буддийским понятиям, три порока, препятствующих просветлению: жадность, гнев и глупость.— *Б. В.*), вы еще наряжаетесь в шапку со шпильками (т. е. еще принадлежите к миру служащих, к миру чиновной и вообще всякой суеты.— *Б. В.*). Вот уж можно сказать — шкура тигра и барса, а нутро собаки и свиньи!

Вышел за ворота, сел на коня и уехал. Больше его никогда не видели» [30, т. 1, с. 338].

Несколько иной рассказ об этом странном человеке предваряет книгу его стихотворений, собранных неким Люйцю Инем.

Этот Люйцю Инь рассказывает следующее.

Никто не знал, какого рода-племени человек по прозвищу Холодная Гора, однако издревле видели его. Говорили, что он обедневший выходец из образованной семьи, что живет он в 70 *ли* к западу от уездного центра Тансина на утесе Холодном в горах Тяньтай. Частенько приходил он в монастырь Гоцинсы (Чистота всей страны), где на кухне работал некто Шидэ — Найденыш. Случалось, что Хань-шань уносил корзинку с остатками пищи, которыми снабжал его Найденыш. А случалось, что Хань-шань бродил по балкону монастыря, время от времени раздражаясь радостными криками, разговаривая сам с собой и смеясь. Монахи постоянно гнали его руганью и побоями, а он упирался, не хотел уходить и хохотал. Но несмотря на внешность бедняка, несмотря на дряхлый вид, в каждом его слове заметны были могучий дух и глубокие мысли, постигнутые в уединении, проникновение в сокровенные тайны бытия. Носил он шапку из березовой коры, дражное полотняное платье и деревянные сандалии. Люди считали, что он не простой смертный, а бодхисаттва Манджушри.

А бывало, что Хань-шань начинал на балконе петь и декламировать стихи, в которых всего-навсего слова «Ой-ой-ой! Ой-ой-

ой! Вертится колесо в трех мирах!» А то в деревне с пастухами поет и шутит. Вот так: всему радуется — и когда гонят его, и когда его принимают. Только мудрецу дано понять такой характер...

За этим общим вступлением у Люйцю Иня следует более конкретный рассказ.

В тот день, повествует автор, когда я получил назначение на важный пост и отправился в путь, у меня вдруг нестерпимо разболелась голова. Доктора не могли помочь. И вот встретил я чаньского монаха по имени Фэн-гань. Он странствовал, уйдя из монастыря Гоцинсы, что в Тяньтае. Я велел ему вылечить мою болезнь. Он приветливо улыбнулся и сказал, что в моем теле четыре серьезные болезни и что вылечить их можно только с помощью родниковой чистой воды. Такую воду ему принесли, он меня ею обрызгал — и болезнь немедленно прошла. В Тайчжоу, предупредил добрый монах, с морских островов заносит всякую хворь, там нужно быть осторожным. Люйцю Инь встревожился и спросил, нет ли в тех краях — а он именно туда и ехал служить — мудрецов, на которых можно было бы вот так же положиться в случае болезни, как на Фэн-ганя. «Увидите такого — не поймете, что это он, а когда поймете — уже не увидите его. Если хотите увидеть такого, то увидите только в том случае, если не будете обращать внимания на внешнее. Таков Хань-шань — воплощение Манджушри, таков Найденыш Шидэ — воплощение бодхисаттвы Самантабhadры», — сказал Фэн-гань. — «С виду этот Хань-шань оборванец, похож на сумасшедшего, внезапно уходит из монастыря, внезапно приходит, зайдет на кухню к Найденышу, скажет „Пока“ и уйдет».

Я этого не забыл, продолжает Люйцю Инь, и по прибытии на место службы отправился в местный монастырь. Там ему подтвердили то, что рассказал Фэн-гань, и чиновник отправился поклониться мудрецам. Он спросил у монахов в монастыре Гоцинсы, где обитель Фэн-ганя и где встречаются Хань-шань и Шидэ. Обитель Фэн-ганя была за библиотекой, но там без него никто не жил, потому что туда навевдывался тигр, отпугивавший всех ревом. А местом встреч Хань-шаня и Шидэ служила кухня.

В обители Фэн-ганя чиновник действительно обнаружил следы тигра. На его вопрос, чем же занимался Фэн-гань, когда жил в своей обители, монахи ответили, что днем он рушил рис, а ночью распевал песни.

После этого Люйцю Инь зашел на кухню, где и увидел двух приятелей, которые чему-то громко смеялись, сидя перед горячей печкой.

«Я, Инь, тотчас поклонился им. Эти же двое наперебой стали на меня, Иня, орать, а потом взялись за руки и громко расхохотались, продолжая что-то выкрикивать. Наконец, я расслышал, что они говорят: „Ну и трепло же Фэн-гань, ну и трепло! Да этот и Амитабу не узнает, встретив! Ну почему ты нам кланяешься. а?“

Монахи столпились вокруг нас, потрясенные тем, что высокопоставленный чиновник кланяется этим двум обедневшим ученым. В это время эти двое, держась за руки, пошли прочь из монастыря. Я приказал вернуть их, но они шли быстро и скрылись на Холодном утесе.

Люйцю Инь распорядился послать в монастырь богатые подарки для сбежавших мудрецов, но приятели и не думали возвращаться. Упорный чиновник переслал дары в горы, к Холодному утесу. Однако едва Хань-шань увидел гонцов с тюками, как стал кричать протяжно: «Воры! Воры!» И с этим криком скрылся в пещере. Гонцы пытались последовать за ним, но вход в пещеру захлопнулся. Не обнаружили они следов и Шидэ.

Люйцю Иню удалось разыскать триста с лишним стихотворений Хань-шаня и несколько произведений Шидэ — последние были написаны на глинобитной стене молельни. Люйцю Инь, по его словам, был рад, что встретил этих людей *дао*-пути, и сложил гатху, состоящую из тридцати восьми унылых и бездарных строк, повторяющих в стихах то, что было только что рассказано в прозе. И вот в этом трафаретном буддийском славословии мы встречаем строку: 自乐其志 *цзы лэ ци чжи* — формулу свободы поэта, свободы обедневшего ученого: «Сам радовался своей воле», т. е. наслаждался тем обстоятельством, что способен в разных поэтических и поведенческих формах выражать свое сокровенное, свои мысли и чувства. И эта строка как бы вырывает Хань-шаня из ряда поэтов — пропагандистов буддизма и помещает его туда, где ему и быть надлежит: в число выдающихся китайских поэтов, свободных от ограниченности какого-либо одного мировоззрения или вероисповедания [33, с. 1а—3б].

И действительно, в творчестве Хань-шаня мы обнаруживаем уже знакомые нам темы, характерные для разных поэтов — «выразителей своей начитанности», по удачному определению В. М. Алексеева.

Вот тема уединения, слияния с природой, освобождения от «суеты мира»:

Погадал и выбрал безлюдное место, чтобы там поселиться,
Это Тяньтай... Что оверх этого скажешь?
Обезьяны кричат... Холодный туман над долинами рек...
С цветом утесов сливается цвет моих травяных ворот...
Нарвал листьев, сделал крышу для моей сооной хижины,
Выкопал пруд, подвел родниковую воду.
О, как славно мне! Избавился от десяти тысяч дел!
Кормясь папоротником, проживу годы, оставшиеся мне...
[33, с. 146].

Только здесь в горах, в уединении, поэту и хорошо:

Уступ над уступом... Прекрасные горы и воды!
Дымка зари обрамлена синева-зелеными тучами.

Туман ласкает мелкими капельками мой головной платок,
Роса увлажняет мой дождевой плащ из травы...
[33, с. 18а—18б].

В отличие от многих поэтов, для которых уединение было лишь воображаемым, для Хань-шаня оно было настоящим:

Я полюбил уединение полное,
Живу одиноко, порвал с гвалтом и пылью...
Ходил по траве — и протоптал три тропинки,
Смотрел на облака — вот что вокруг меня.
Исполнять песню? Мелодии распевают птицы...
Спросить о законе? Для беседы нет людей...
Нынче я, словно дерево шореа,
Несколько лет оно такое же, как весной...

[33, с. 4а—4б].

Чем же был занят в уединении Хань-шань? Да тем, чем до него были заняты Чжан Хэн, Тао Цянь, Мэн Хаожань — поисками истины:

Я радуюсь *дао*-пути, о котором мечтал,
Среди туманных лоз и каменных пещер...
Чувство нетронутой природы... О, какая вольная ширь!
Я свободен, как белые облака — мои неизменные друзья...
Здесь есть дорога — но не соединяет она меня с миром,
Здесь нет забот — так о чем же тревожиться?
На каменной постели ночью сижу одиноко,
Полная луна встает над Холодной горой...

[33, с. 35б].

К этому стихотворению нужно сделать несколько примечаний. Первая строка — сплошь цитаты: 自乐平生道 *цзы лэ пин шэн дао* — состоит из уже знакомой нам формулы *цзы лэ* — «сам радовался», т. е. ублажал себя, делал нечто ради самого себя, ради собственного освобождения, не отвлекаясь для мирской суеты, не связывая себя страстями и привязанностями, и цитаты из Тао Цяня (平生志 *пин шэн чжи*) с заменой *дао* вместо *чжи* — выше эти слова Тао Цяня уже приводились. *Пин шэн* значит «ежедневный», «здравый», то состояние, в котором человек пребывает до того, как погружается в какую-либо деятельность. Мой перевод этого выражения «*дао*-путь, о котором мечтал» столь же условен, как и перевод выражения Тао Цяня словосочетанием «первоначальные мечты». Весьма показательно, что неопределенное *чжи* может заменяться столь же неопределенным *дао* или *и* («мысль») — синонимами для обозначения необозначаемого. Выражение: 无心 *у синь* («здесь нет забот») имеет не только буквальное значение («не иметь сердца»), но и переносное, буддийское — это термин, обозначающий состояние, в котором замирают все обычные процессы пристрастного размышления. «Холодная гора», «белые облака», «полная луна» — все это метафоры, с помощью которых Хань-шань описывает свое душевное состояние, единственное, открыва-

ющее ему истину: бесстрастное, лишенное связей с миром, не теплое и не холодное, замкнутое в себе. Созерцанием, постижением и сохранением истины и занят Хань-шань в своем отшельничестве.

Но зачем же при этом писать стихи? Разве стихи, пусть написанные беззаботно и где попало, не связывают поэта с людьми, с миром? Разве есть в буддизме такая традиция, такое правило, чтобы писать стихи?

В буддизме нет. Такая традиция есть в китайской культуре — рассказывать о своих внутренних состояниях стихами. И дзэнский монах-отшельник повинуется этой традиции... Мысли его как поэта заняты решением вечных вопросов жизни и смерти, бытия и небытия, свободы и порабощенности. Разумеется, мы находим у Хань-шаня и тему возвращения — возвращения к тому первоначальному состоянию, когда человека еще не было. И лишь этапом к этому главному, важнейшему возвращению служит временное отшельническое возвращение к природе. Вот как пишет Хань-шань о счастье не жить, не существовать, не быть:

О, радость! Тело в первозданном хаосе!
Не ел и не мочился!
Но не повезло... И кто-то буравом
Проверлил в теле девять дырок.
День за днем одевайся теперь и ешь,
Год за годом огорчайся по поводу налогов...
Тысячи дерутся из-за одной монеты,
Стукаются головами, призывают на помощь судьбу...
[33, с. 136].

Это стихотворение, по мнению Ирия Ёситака, повлияло на Ван Фаньчжи [40, с. 184], который написал на ту же тему так:

В те прошлые времена, когда я еще не родился,
Было безмолвно, и нечего было еще познавать...
Господин Небо насильно родило меня,
Родило меня — что же теперь поделаешь?
Нет одежды — и мне из-за этого холодно,
Нет еды — и мне голодно из-за этого...
О, господин Небо, возврати меня!
Возврати меня в те времена, когда я еще не родился!

Небо — высший судья над людьми, направляющий и регулирующий всю жизнь людей. Так утверждает китайская традиция, и вот Хань-шань вторит этой традиции в стихах:

Едва разделились и обособились два первоначала,
Как тотчас поселился между ними человек.
Они насылают туманы, чтобы ты заблудился,
Они поднимают ветер, чтобы ты проснулся.
Пожалеют тебя — и вот ты богат и счастлив,
Оберут тебя — и вот ты беден и истощен.
О, стада тарыхтящих-трещащих человеческих детей!
Все десятки тысяч ваших дел зависят от господина Неба!
[33, с. 40а].

Два первоначала — это Небо и Земля; но главный источник всего сущего — Небо, оно же — Владыка (主 *чжу*) [40, с. 86]. Нет сомнения, что Небо в этом стихотворении персонифицировано, осознается как некто одухотворенный (или нечто одухотворенное) — последняя строка заслуживает того, чтобы привести ее по-китайски: 万事由天公 *вань ши ю тьянь гун*, где *гун* «господин»; важно и слово *ю* «исходить из», «зависеть от», «иметь свою причину в»; в сочетании 自由 *цзы ю* «иметь причину поведения в самом себе» это слово стало компонентом в биноме «свобода», перешедшем в современный язык из древнего. Хань-шань сетует в этом стихотворении на высшую несвободу человека из всех возможных его несвобод — на полную зависимость от Неба, которое дает жизнь и отнимает жизнь, погружает тебя в заблуждения и пробуждает, делает богатым и отбирает все. Воля Неба — вот что определяет существование человека, и только вернувшись туда, где еще не было даже и Неба, вернувшись в первозданный нерасчлененный хаос, человек может стать свободным и обрести высшее блаженство. Но как вернуться, где путь туда?

Люди нашего времени ищут дорогу в облаках,
Но дорога в облаках скрыта мраком, на ней нет следов...
Горы высоки, все больше круч и пропастей.
Речные долины широки, все меньше солнечных бликов на воде...
Зелено-синие утесы и впереди, и позади,
Белые облака и на западе, и на востоке...
Ты хочешь узнать, где дорога в облаках?
Дорога в облаках лежит в полной пустоте...
[33, с. 406].

Только в совершеннейшей, безвкусной, бесцветной пустоте спасение от смерти. Другого пути нет, утверждает Хань-шань: «Развечение книг спасет тебя от смерти?» — спрашивает он в одном из своих стихотворений [33, с. 33а].

В творчестве этого удивительного поэта мы найдем и традиционные наблюдения над тем, что даже мудрецы древности умерли и от них не осталось ничего, кроме ничего не говорящих имен; найдем притчи и басни; осуждение лживых монахов, карьеристов, алчных людей, искателей славы; горестные размышления над неотвратимым движением времени; найдем стихи о любви, включая, например, такое:

Вчера ночью я во сне возвратился домой
И увидел жену, которая сидела за ткацким станком.
Задержала челнок — словно задумалась,
Положила на челнок руку — как будто не стало у нее сил...
Я окликнул ее. Она обернулась и посмотрела...
И вот — мы оба не узнали друг друга!
Еще бы! Столько лет мы в разлуке!
Волосы на висках уже утратили прежний цвет...
[33, с. 22а].

Но большинство стихотворений Хань-шаня посвящено ему самому — месту и образу его жизни, его поэзии, его размышлениям над собственной судьбой, его воспоминаниям о мирском периоде жизни. Трудно назвать кого-нибудь еще из китайских поэтов, который был бы столь откровенно эгоцентричен, как этот чаньский монах! Даже Ван Вэй с ним не сравнится, хотя творчество последнего, как и творчество Хань-шаня, могло бы дать материал для монографического исследования проблематики, которой мы вкратце касаемся в этой обзорной статье.

Итак, творчество такого поэта-отшельника, как Хань-шань, отказавшегося от всего «земного», порвавшего связи с миром, свидетельствует, что даже он продолжает обличать несовершенство мира и людей, даже он не безразличен к добру и злу и как поэт одинаково свободен не только от службы, от чиновничьей карьеры, но и от какой-либо определенной философии, будь то конфуцианство, буддизм или даосизм, отражая в своем творчестве преимущественно литературную традицию.

Такой предстает перед нами традиция отшельничества в китайской поэзии.

Столь же древней, как и она, была и практика активного участия поэта в социальной жизни. Восходит она, видимо, к тем временам, когда поэтическому слову придавался особый, сакральный смысл, когда в этом слове видели средство связи с иным миром, способ воздействия на таинственные силы, управляющие вселенной. Древнейший из дошедших до нас стихотворных — во всяком случае, ритмически организованных — текстов несомненно связан с гаданием о дожде [27, т. 1, с. 7]. В интересной статье Чжоу Цзэцзуна «Ранняя история китайского слова *ши* (поэзия)» делается осторожная попытка вывести этимологию иероглифа 詩 *ши* из древнейших элементов, обозначавших некое ритуальное действие, сопровождавшееся синкретическим знаком: «Возможно, что мы имеем право предположить в качестве пробного заключения, — пишет он осторожно, — что китайское слово „поэзия“ развивается из изначального символа... со значением особого действия в жертвоприношении, сопровождаемого известным знаком, музыкой, песнями и танцем. Позднее, когда музыке, песням и словам было придано особое значение, было изобретено слово 時, а последнее в конце концов стало 詩» [26, с. 205].

Чжоу Цзэцзун перечисляет наиболее древние образцы из дошедших до нас поэтических произведений, авторы которых нам иногда известны, но лишь именами, без биографии. К XI (по другой версии к VIII) в. до н. э. относится, в частности, песня «О, ты, сова» [29, т. 1, с. 62—63; ср. 17, с. 187 и 26, с. 153], сложный строй которой позволяет предположить весьма длительную пред-

шествующую историю поэзии и самого собрания «Шицзин» (на эту длительность указывают и другие факторы [7]). «Главенствующим принципом китайской поэтической критики и литературной теории на протяжении последующих столетий» [26, с. 155] Чжоу Цзэцзун считает определение «поэзии» (*ши*) через «интенцию», «волю», «намерение», «мысль» (*чжи*), данное в разделе «Шуцзин» («Книга истории»), точная дата которого не установлена, но относится, возможно, к VI в. до н. э. Это место переводилось множеством раз: «Стихи выражают в словах волю, песни продлевают звучание слов, ноты-голоса аккомпанируют этому продленному звучанию, а камертон-дудки приводят ноты-голоса в гармонию. Чтобы люди и духи пребывали в гармонии, все восемь видов музыкальных звуков следует свести в аккорды и не разрешать им перепутываться между собой» [26, с. 152].

Так Шунь говорил Кую, когда повелел последнему управлять музыкой и обучать его, Шуня, сыновей. В этом древнейшем уроке музыки и поэзии отчетливо сформулировано предназначение музыканта и поэта: добиться того, чтобы «люди и духи пребывали в гармонии», а точнее, не нарушать этой гармонии, предотвратить возникновение несогласия между миром людей и миром иного, между тем, что находится среди смертных, и тем, что принадлежит бессмертным. Единство и гармония поэзии, пения, речитатива, мелодии, музыкальных инструментов и исполнения — вот высшая цель поэта. Центральное для нашей темы место приведенной выше цитаты — «Стихи выражают в словах волю» (詩言志 *ши янь чжи*), — по мнению некоторых исследователей [25, с. 270—272], представляет собой нечто вроде фигуры красноречия, поскольку *言 янь* («выражать в словах») входит в состав иероглифа *詩 ши* («стихи») в качестве так называемого детерминатива, а иероглиф *志 чжи* («воля») является иным написанием правой части иероглифа *ши* («стихи») — так называемого фонетика. Это похоже на то (с учетом иероглифического своеобразия китайского языка), как если бы мы определяли русское понятие «стихи» как «нечто единое со стихией» или так: «стихи — это стихающие стихи», а затем строили бы на такой дефиниции концепцию поэзии и поэта. Чжоу Цзэцзун приводит много примеров, показывающих, что именно такое определение *ши* («стихов») пронизывает всю классическую литературу, цитируя «Цзо чжуань», «Го юй», Мэн-цзы, Сюнь-цзы, Чжуан-цзы, т. е. книги и мыслителей самого разного направления. «Большое предисловие» к «Шицзину», границы датировки которого колеблются от V в. до н. э. до I в. н. э., так говорит о поэзии, причем не забудем, что слово *ши* значило и «поэзия», и «стихи», и «поэт», и «Шицзин»:

«Поэзия там, куда направляется воля поэта. Существовая в сознании, она является волей; выраженная в словах, она является поэзией. Когда чувства движутся внутри, они выражаются в сло-

вах; когда слов недостаточно, можно воспользоваться восклицаниями для выражения чувств; когда восклицаний недостаточно, можно выразить чувства в песнях, продлевая звуки; когда пения недостаточно, можно бессознательно выражать чувства в танце с помощью жестов рук, с помощью притоптывания ног» [26, с. 157].

Возможно, что этот отрывок имеет значение не только для понимания идей, лежащих в основе китайских представлений о назначении поэта, но и для вопроса о происхождении речи вообще. По существу, здесь описано единство всех способов выражать чувства и душу человека посредством внешних знаков (очень важно, что здесь ни слова не говорится о письменных знаках): движения рук и ног, т. е. как бы и танец, напев-«мычание», «песня без слов», далее хаотические восклицания и вздохи, наконец, слова, причем рождение слов является одновременно и рождением стихов, и рождением поэта. Разъятие иероглифа *ши* («поэзия») было, как мне кажется, сделано не с целью реализовать некоторую фигуру риторики, а скорее с целью восстановить первоначальное значение слова «поэзия», затемненное этим иероглифом, вскрыть его сакральную природу. Богатство способов выражения внутреннего мира человека и сакральное значение, которое приписывается этим способом традицией, предполагает существование некоторой как бы «внутренней реальности», вскрытие которой в душе человека и есть творческий акт поэта. Поэзия при этом приравнивается к пению и танцу, а источник всех трех — человеческое сознание, душа, «сердце»:

«Добродетель это начало человеческой природы. Музыка это цветок добродетели. Металл, камень, шелк и бамбук это инструменты музыки. Стихи выражают в словах волю человека, песни несут его голос, танец движет его тело. Источник и того, и другого, и третьего — сердце человека, а музыкальные инструменты следуют за ними» [26, с. 158].

Об этом изначальном предназначении поэта можно судить и по текстам песен «Шицзина», в котором трижды употребляется слово *ши* — «поэзия». Цитирую эти места в переводе А. А. Штукина:

Ты песни пел — и лишь в ответ на них
Сложил и я короткий этот стих.
[17, с. 370].

Эту песню относят, согласно исследованию Чжоу Цзэцзуна, к XI в. до н. э. К середине IX в. традиция относит жизнь поэта Мэн-цзы:

Лишь евнух я, Мэн-цзы, в покоях дворца;
Я эту правдивую песню сложил.
Прошу вас, прослушав ее до конца,
Размыслить о ней, благородства мужи!
[17, с. 271].

И еще один отрывок из песни конца IX — начала VIII в. до н. э.:

Цзи-фу сложил эту песню о нем,
Стих этот сложен с большим мастерством,
Следуют звуки в согласии их.
Шэньскому князю дарю я свой стих.
[17, с. 394].

В дословном переводе соответствующие места, лишившись ритмики и рифмы, выглядят так:

Я дарю эти стихи, которых немного,
Их только хватает на пеюню.
[29, т. 1, с. 132—139].

Служитель Мэн-цзы
Создал это стихотворение,
И все сто благородных мужей
Внимательно слушайте его!
[29, т. 1, с. 93—94].

Цзи-фу создал это песнопение.
Стихи в нем — выдающиеся,
Дух в нем прекрасен,
Оно подарено князю Шэнь.
[29, т. 1, с. 143—144].

Из этих цитат видно, что поэты творили ради того, чтобы исполнить свои произведения перед аудиторией избранных, что их стихи слитны были с пением и музыкой и что они подносили свои произведения правителям. Из титула Мэн-цзы «служитель» («евнух» у Штукина) видно, что хранителями, творцами поэзии могли быть люди, не приспособленные для другой социальной функции, калеки от природы (или искалеченные — «евнух» лишь один из таких изувеченных людей, поэтому Чжоу Цзэцзун считает — и я с ним согласен — правильнее переводить «служитель»). Особое место среди таких поэтов занимали в древнем Китае слепцы, что видно из текстов «Цзо чжуань», «Го юй» [26, с. 208] и «Ши-цзинна»:

Слепые явились, слепые явились
На чжоуский храмовый двор!
Гребень зубчатый ставят на пару опор,
Зубья и перья цветные нам радуют взор,
Вешают малый, а с ним и большой барабан,
Чжу деревянный и юй, цингов звонок набор.
Музыка началась: вот ударяют в тимпан,
Флейта с гуанем в общий влетаются хор.
Звуки раздались торжественно, в лад они, в лад —
С должною важностью стройные звуки звучат.
Слушают музыку предки, приятна она!
Гости, что ныне явились к нам ко двору,
Долго внимают звучанью: их радость сильна!
[17, с. 427].

Очевидно, что песни исполнялись в храме или около храма и 161 предназначались не только для живых слушателей, но и для пред-

ков, которым они как бы подносились. Связь с ритуалом жертвоприношения вызвала идею о том, что стихи подносятся предкам или Небу, что стихи с этой целью нужно держать перед теми или тем, кому или чему они как бы адресованы. Чжоу Цзэцзун приводит интереснейший отрывок из не дошедшего до нас в полном виде мистического сочинения ханьского времени. В отрывке «Шицзин» толкуется в сакральном смысле:

«Поэзия — это держание. Это значит, что учение о честности и искренности [„Шицзина“] делает возможным держать [в твердости или в неизменном положении] собственное сердце, а принципы сатиры и увещания [той же книги] могут поддержать и держать [в твердости или в стабильности] государство и правящий дом» [26, с. 193].

Характерно, что в «Резном драконе литературной мысли» Лю Се (465?—520?) Чжоу Цзэцзун указывает сходное место:

«Поэзия — это держание; она держит [в твердости или в неизменном положении] чувства и природу человека. Важнейшая тема трехсот с лишним стихотворений [„Шицзина“], [по словам Конфуция], „без уклонений“. Отсюда „держать“ значит сохранять [разум] в согласии [с истиной], как бы совмещая две половинки ярлыка в удостоверение мандата» [26, с. 194].

Отметим здесь, что толкователь ханьского времени подчеркивает две стороны сакрального воздействия «Шицзина» на мир: стихи помогают индивидууму сохранять стойкость и твердость, а обществу — государству и правящему дому — сохранять власть, удерживать мандат Неба, утверждая гармонию мира смертных и мира бессмертных. На последнее обстоятельство Лю Се лишь как-то намекает, выделяя более воздействие стихов на чувства и характер личности.

Работа Чжоу Цзэцзуна в значительной степени подтверждает то, что было очевидно и раньше — в древнем Китае на поэзию и поэта смотрели как на посредников между людьми и высшими силами, которые управляют миром людей.

Традиция, как известно, приписывает Конфуцию отбор и редактирование песен, вошедших в «Шицзин». Бань Гу в «Анналах Хань» писал: «Конфуций отобрал из чжоуских стихотворений триста пять — начиная от древних, иньских, и кончая близкими ему, лускими» [29, т. 52, с. 575]. Но и до Конфуция существовала практика собирания в народе песен с целью узнать жизнь и нравы людей. Эту практику так обосновывали и описывали: «Когда мужчины и женщины томятся любовью, они ходят друг за другом и поют песни. Голодные поют о еде, работающие поют о своем занятии. Бездетных мужчин в возрасте шестидесяти лет и женщин в возрасте пятидесяти нанимали на службу, чтобы одеть и прокормить, и посылали их собирать среди народа стихи. Из деревень сообщали стихи в города, из городов — в столицу, а в столице их

слушал Сын Неба. Поэтому цари, не выходя за ворота, досконально знали, что печалит Поднебесную, и, не спускаясь с трона, знали, что делается повсюду» [34, с. 121].

Эта практика привела к созданию во II в. до н. э. необыкновенного учреждения — Музыкальной палаты (Юэ фу), собравшей немало песен, в том числе ритуальных [6; 12; 13; 19].

Итак, с самых древних времен наряду с идеей поэта-отшельника утверждается представление о поэте, как о человеке, на котором лежит огромная социальная ответственность, понимаемая, разумеется, в соответствии с общими представлениями о мире, т. е. как проблема правильного управления, как проблема поддержания равновесия, гармонии между различными полярными, крайними состояниями человека, общества и мироздания, вообще между всем тем, что имеет различия.

Трудно найти в истории китайской поэзии поэта, который не выполнял бы это второе предназначение — не критиковал бы современность, не осуждал бы нравы, не клеймил позором людские пороки, не сетовал бы на тяготы государственных повинностей, вызывающих разлуку близких и друзей и обрекающих человека на страдания и горести в чужих краях. Но до Бо Цзюйи с его циклом «Новые юэфу» мы не имеем программы, которая манифестно подтверждала бы эту древнюю традицию сатиры и критики, хотя можно было бы вспомнить не только такого корифея, как Ду Фу (712—770), но и поэтов Чжан Цзи (765—830?), Ван Цзяня (766—830?), Юань Цзе (719—772), Гу Куана (727—815?), Юань Чжэня (779—831), Ли Шэня (780?—846), Пи Жисю (833—883).

В 809 г. появился цикл стихотворений Бо Цзюйи «Новые юэфу», которым было предпослано предисловие, имеющее исключительное значение в истории китайской поэзии:

«Девять тысяч двести пятьдесят два слова я разделил на пятьдесят стихотворений. В стихотворениях нет определенного числа строк, а в строках нет определенного числа иероглифов. Слова в стихотворениях связывает моя мысль, а не литературная традиция (*вэнь*.— *Б. В.*). В первую строку я вписываю название-тему стихотворения, в конце стихотворения я объясняю свое намерение. Я следовал образцу трехсот стихотворений: их письменная форма бесхитростна и незамысловата — поэтому тот, кто пожелает их прочесть, легко поймет их обобщенность и аллегоричность; их слова прямые и ясные, поэтому тот, кто пожелает прослушать их, постигнет во всей глубине их поучительный смысл; события, о которых в них говорится, достоверны и действительно имели место, поэтому тем, кто их соберет и распространит (подобно чиновникам древности, записывавшим стихи для государя.— *Б. В.*), будут верить; их форма напевна и ритмична, поэтому к ним легко подобрать мелодию и петь их, как песню. Говоря коротко, я написал эти стихи ради государя, чиновников, народа, природы, событий,

но я не писал их ради литературной традиции» [29, т. 200, с. 81].

В предисловии этом поэт говорит, что берет за образец «Ши-цзин», «триста стихотворений», а не *юэфу*, известные со времен империи Хань, хотя свои произведения он и называет «новыми *юэфу*». Дважды он подчеркивает, что пишет не ради словесности как таковой, не ради литературной традиции с ее твердыми правилами, с ее принципиальной неясностью, противопоставляя эту литературную традицию первый раз собственной мысли (*и* — замечу, что в тексте «Ши цзи» многократно цитируемое мною выражение *ши янь чжи* приведено как *ши янь и* [29, т. 49, с. 184]), которой одной дано связывать строки в стихи и слова в строки, а второй раз — длинному ряду из пяти членов, в которые входят император (*цзюнь*), чиновники (*чэнь*), народ (*минь*), природа (*у* — вещная природа, та природа, одухотворенность которой скрыта, все сущее) и события (*ши*).

Оба эти противопоставления очень важны для понимания представлений Бо Цзюйи о назначении поэта.

Первое понятно и знакомо — речь идет все о той же внутренней воле, интенции, намерении, прихоти, свободе поэта, о его *чжи*, выражению которой отводится центральное место в китайских традиционных концепциях поэта. А вот второе без комментария непонятно, а между тем, именно оно вскрывает полно и ясно представления Бо Цзюйи и об особой роли древности для поэта, и о несовершенстве современного ему мира.

Дело в том, что пять объектов, ради которых поэт предпринял писание стихов, соответствуют, согласно древнейшей традиции, пяти тонам китайской музыкальной гаммы. В «Ли цзи» сказано так:

«Нота *гун* является государем, нота *шан* — чиновником, нота *цзюэ* — народом, нота *чжи* — событиями, нота *юй* — природой» [29, т. 4, с. 132]. И когда все пять нот не путаются местами, не бунтуют (*луань*), то в мире нет негармоничной музыки, а следовательно, нет и нарушений во взаимоотношениях их соответствий в мироздании, где сохраняется субординация и порядок в трехступенчатом социуме, правильность в делах и достаток в природе. Если же музыка не гармонична, то в мире начинается беспорядок, смута, бунт.

Эта мысль продолжает идею Шуня, которая цитировалась выше: «Чтобы люди и духи пребывали в гармонии, все восемь видов музыкальных звуков следует свести в аккорд и не разрешать им перепутываться между собой». И вот к этой великой и древней идее присоединяется Бо Цзюйи, ставя перед собой задачу своими стихами навести в мире порядок, который, по его мнению, в чем-то нарушен. Прямо он не говорит об этом, если не считать факта появления таких стихотворений в его творчестве признаком его тревоги за судьбы мира. Но косвенным свидетельством серьезно-

сти причин, побудивших Бо Цзюйи написать «Новые юэфу», может служить то, что поэт перепутал традиционную последовательность нот и соответствующих им объектов миропорядка, а именно — поменял местами природу и события.

Трудно представить себе, что он это сделал случайно. Иерархия нот и иерархия связанных с ними явлений была одной из основ миропонимания, подпиравшей не только приведенную выше последовательность, но и пространственно-временные ряды, вроде ряда «центр—осень—весна—лето—зима», и игравшей едва ли не коренную роль в ритуалах.

Так или иначе, но поэт «ошибся» и природу поставил на место событий. Это производит примерно такое же впечатление, как если современный композитор, объясняя, что такое гамма, сыграл бы «до ми ре соль си фа ля»; однако не будем гадать о причинах этой ошибки и обратимся к самому циклу.

В нем господствует обличительный пафос. Поэт критикует современность, противопоставляя ей древность. Он сочувствует бедным, обличает алчных и несправедливых чиновников, ругает нерадивых генералов, охраняющих границы, он скорбит по поводу трудной жизни крестьян и тяжелого труда ткачихи. Поэт осуждает роскошь и расточительность, сетует, что слишком много стало буддийских монастырей и что скоро весь мир людей превратится в один сплошной буддийский монастырь, — а существование монастырей приносит народу одни убытки. Он грустит над печальной судьбой женщин, лишенных любви и прозябающих в многотысячных гаремах, и осуждает разврат и насилие.

Особой темой проходит увещание государя, которому поэт предлагает прислушаться к страданиям в его стране, ибо только государь в силу своей власти, имеющей взнезменное происхождение, в состоянии исправить мир к лучшему, уменьшить страдания людей. И поэт требует, чтобы государь смотрелся бы в людей, как в зеркало своих поступков, чтобы он любил людей.

Большое место в стихах этого цикла занимают идеи глубинной связи музыки и современности. «Песни инородцев — к уклонениям и смуте, мелодии китайцев — к гармонии», — пишет он [37, т. 1, с. 25]. Он считает, что люди древности не похожи на его современников, отличаясь от последних в лучшую сторону, потому что все портят музыканты, которые сочиняют мелодии, не отличая чистого от грязного, прозрачного от мутного. Ныне же древняя музыка пришла в упадок — и вслед за ней ухудшились люди. А тут еще от инородцев Запада пришли некитайские моды, и даже косметика появилась какая-то чужая...

Остановлюсь особо на сорок седьмом стихотворении цикла, посвященном, как гласит подзаголовок, «дурным и лживым людям». Называется стихотворение «Небо можно измерить». В нем поэт говорит, что существуют представления, с помощью которых мож-

но измерить поведение Неба, есть весы, с помощью которых можно взвесить поступки Земли, и вот только сердце человека не поддается пониманию, не знает преград и мер! Внешне человек кажется совершенно искренним, кто же догадается, что речи его фальшивы. Ложью и наговорами такой человек разлучает мужа с женой, делает непримиримыми врагами отца и сына. В мире все естественно: рыбы плавают в глубине моря, птицы летают в вышине неба, и в высоту можно послать стрелу, а в глубину забросить крючок удочки, только намерения и мысли человека никогда не выяснишь, даже когда этот человек перед тобой. Бывали и такие, что смеялись весело, а в смехе прятали нож, исподтишка убивая людей. Да, всему можно найти меру, даже священным переменам светлого и темного начал, но нет меры, с помощью которой можно постичь, как это в человеческом мире смех оказывается не смехом, а злобой, гневом... [37, т. 1, с. 208—211].

Естественному закону природы, как сказали бы мы, Неба и Земли, как говорит Бо Цзюйи, объединяя в этих словах и сакральное, и реальное понимание их искренности — «алой, как свежая кровь» (примерно то, что по-русски звучит «чистейший, как первый снег»), — этим двум из трех компонентов мира в стихотворении противопоставляется испорченная и непостижимая в своей неискренности и лживости природа человека, которой не поставлено никаких границ, которая непредсказуема и непостижима. Цель этого стихотворения не в том, чтобы осудить природу человека, а в том, чтобы предостеречь государя от ошибок при выборе себе помощников, советников и приближенных, но идеи этого произведения созвучны древним исканиям нравственных основ поведения, исканиям, с которыми мы сталкивались еще у Цюй Юаня; нет сомнения, что в центре этих исканий была именно единая личность, избавшая двойственность, преодолевшая разрыв между внутренним состоянием и внешним поведением.

Вершина цикла — последнее, пятидесятое стихотворение «Чиновники, собиравшие стихи» с подзаголовком «Вникаю в причины смут и гибели прежних правителей»:

Чиновники, собиравшие стихи,
Собирая стихи, прослушивая песни, управляли словами народа!
Слушающий извлекает урок только тогда, когда говорящий
не подлежит наказанию,
Когда распространяющееся внизу проникает наверх — тогда только
царит мир и наверху и внизу.
Чжоу погибло, Цинь появилась... Вплоть до рода Суй
Все десять династий не сохраняли должности чиновников,
собиравших стихи!
В песнопениях, что возносили при жертвах в храмах,
восхваляли красоту государей,
В изысканных строфах, что сочиняли в Музыкальной палате,
восхищались замыслами государей.
Не стоит и искать слова иносказания или укора в этих стихах —

Ни одного такого иероглифа не было среди десятков тысяч слов
 и тысяч произведений!
 Может быть, и содержался укор в каких-нибудь строках
 или произведениях,
 Да незаметно устранили всякую сатиру, направляя стихи ко двору.
 Чиновники, призванные укорять, безмолвствовали и становились
 бесполезными,
 Барабаны для жалоб государю висели высоко, превращаясь в ненужный
 инструмент.
 А сотни служащих входили к нему и хвалили сами себя.
 Ночные прислужники только и делали, что восторгались
 успехами добродетели,
 Чиновники церемониала только и делали, что прославляли
 счастливые события.
 И тронный зал государей был на тысячи ли удален от народа,
 И все девять врат к государям были замкнуты на запоры.
 Уши государей слышали только то, что говорилось в тронном зале,
 Глаза государей не видели того, что происходило за вратами...
 Алчные приближенные приносили зло народу — и нечего им было
 бояться,
 Развратные чиновники держали в неведении государей —
 и нечего им было страшиться!
 Разве не знаете вы, государь, о последних годах Ли-вана и Ху Хая?
 То, что выгодно стаду чиновников, то невыгодно государям!
 О государь, государь! Пожелай выслушать это!
 Открой глаза, раюпечатай слух, проникнись чувствами людей —
 И прежде всего, нищи упреков и укоров в стихах и пеонях!⁴
 [37, т. 1, с. 217—219].

Пожалуй, предисловие и цикл Бо Цзюйи «Новые юэфу» — самый яркий документ из истории китайской поэзии, свидетельствующий о социальной роли поэта, о его обязанности во имя высших интересов миропорядка критиковать всех и вся, включая лицо, несущее наибольшую ответственность за сохранение миропорядка — императора. На примере Бо Цзюйи видно, что поэт и в качестве деятеля был свободен — свободен порицать несовершенство мира, испорченность его, осуждать злодеяния, разоблачать двуличие человека. Однако свобода поэта была все же ограничена — он не был свободен перейти некоторую грань, преступить меру, отвергнуть миропорядок как таковой во имя, скажем, небесного царства, смутные представления о котором, однако, существовали вопреки конфуцианскому реализму и благодаря способности буддизма переводить свои логико-философские построения на язык «вульгарного» ума. Несовершенство мира не подлежало радикальному изменению, коренному и полному преобразованию, более того, такое преобразование считалось невозможным и было невозможным, поскольку для него не были выработаны соответствующие идеи и не было опыта, практики. Поэтому китайский поэт,

⁴ Все десять династий — Чжоу, Цинь, Хань, Вэй, Цзинь, Сун, Ци, Лян, Чэн и Суй; Единственный — император; ночные прислужники — те, кто служил во внутренних покоях; Ли-ван и Ху Хай — последние государи династий Чжоу и Цинь.

подвергая критике, порой уничтожительной, современный ему мир, находил выход лишь для себя одного в свободе внутренней, в «отшельничестве», в удалении от мира...

Вот что писал о двойственности китайских поэтов В. М. Алексеев, который едва ли не всю жизнь посвятил исследованию места и роли поэта, литератора в китайской традиции:

«По застывшему стереотипу китайской исторической жизни, во время Сыкуна (в IX и X вв.) точно так же, как во время Тао Цяня (в IV и V вв.), в ученом начетчике, приготавлившемся всем своим образованием к управлению людьми (т. е. к занятию места среди людей чиновничьего класса), боролись две доктрины. Первая исходила из конфуцианских книг и была основана на проповеди Конфуция. Она требовала деятельного участия в жизни со стороны человека, облеченного силой знания, и запрещала пассивное непротивление злу. Она давала человеку полный кодекс нравственных и государственных начал, требуя их неуклонного соблюдения, и, таким образом, человек, ее сознававший и усваивающий, был своего рода *vir ad omnia paratis* (муж, ко всему приуроченный.— *Б. В.*), человек с мирозерцанием и готовый к разнообразной деятельности, касающейся государства. Вторая доктрина исходила из школы первых даосов и, разрушая все человеческие ценности, открывала душе и уму человека необъятный простор, непредвиденные и непредвидимые возможности. Она звала человека к устремлению ума в непостижимое, небесное дао, в то дао, которое, по учению Лао-цзы, является заведомо обратным всему человеческому, всем высшим требованиям человеческой морали и государственности,— следовательно, вполне обратным земному дао Конфуция. Таким образом, поскольку первая доктрина была, так сказать, религией атеиста-начетчика, создавая ему символ веры честного человека и безупречного правителя над себе подобными, постольку вторая раскрепощала его ум от шаблонов и рутины, навязываемых практикою первой. Борьба этих начал в одной и той же личности кончалась или взаимным исключением и торжеством одной над другой,— что мы видим на замечательном примере Хань Юя (здесь В. М. Алексеев делает примечание, что и Хань Юй впадал «в даосский тон обособления себя от толпы и действия ей наперекор», упоминая его письмо к Ли И; стало быть, даже Хань Юй не может служить образцом полного торжества одного начала над другим.— *Б. В.*) — или же синкретическим совместительством, позволявшим человеку суровой школы деловитого и показного конфуцианства открывать на досуге свой ум веяниям вечности. Такой пример являла собою, среди массы прочих (разрядка моя.— *Б. В.*), крупная личность Тао Цяня; такое же явление мы замечаем и в личности Сыкун Ту» [2, с. 084—085]. Это

наблюдение В. М. Алексеева сохраняет значение и по сей день. Из дальнейшего изложения оказывается, что Сыкун Ту заявлял себя не только религиозно настроенным даосом-мистиком, но и «искренне верующим буддистом, очарованным и книгой Будды, и его культом» [2, с. 088]. И наш великий Китаевед был вынужден написать в 1916 г.: «Таков Сыкун Ту, зачарованный даос и верующий буддист, человек вне мира, полный религиозного искания. Как странно теперь видеть в нем тут же рядом сухого резонера-конфуцианца, рассматривающего религиозную материю сквозь скептические очки государственной правомерности и как бы иронизирующего над ней!» [2, с. 093]. И чуть дальше В. М. Алексеев снова употребляет это словечко «странно»:

«...я имею в виду показать, как странно для европейца и типично для китайца всех времен, синкретически соединились в одной личности самые разнообразные начала. В самом деле, образцовый, дипломированный ученый начетчик и убежденный конфуцианец, Сыкун Ту в то же время исповедует дао, как некое сверхбожество, о котором нельзя даже помышлять, но которое, выражаясь человеческим языком, стоит в зените поэтического мирозерцания и руководит его навсегда ограниченным творчеством. В то же время он пламенный буддист, кающийся в своем былом неверии и молитвенно излагающий свое настоящее прозрение. Присоединение сюда сведения, известные нам из его биографии, его вечное колебание между желанием служить государству — как того требовала профессия начетчика — и желанием бежать от мира в свое горное имение, прекращая всякие счеты с прошлым; непреклонную верность династии, приведшую его к самоубийству, и полное к ней презрение, как к вырождающейся и ведущей страну к гибели; его горделивость в отношении к людям и полное смирение наедине с самим собой; и т. д. и т. д. Не приход ли мы к заключению, что перед нами неровная, неуравновешенная, неудовлетворенная личность, — личность с большими задатками, но с малым, сравнительно, размахом; больше чувствующая, чем выражающая и, вообще, не нашедшая себе полной жизни?» [2, с. 095].

Этот ответ удовлетворяет В. М. Алексеева. Между тем, он в другом месте той же книги, как мне кажется, ближе подошел к сути дела, не впадая в противоречие с только что цитированным объяснением: «Если, по установленным европейскою наукою понятиям, каждый поэт есть выразитель своего народа и своей эпохи, то китайский поэт, помимо этого, и в первую очередь, есть выразитель своей начитанности...» [2, с. 010].

Мне уже приходилось писать и говорить о том, что китайский поэт исповедовал особое учение, которое я условно называю *вань-цзяо* — «учением о слове» в дополнение к известным *сань цзяо* — «трем учениям средневекового Китая (конфуцианство, даосизм и

буддизм)» [5]. И великое слово — *вэнь* было для поэта важнее и выше, чем любое из трех направлений религиозно-общественной мысли, — уже по тому одному, что только в ткани этой самой *вэнь* и могли существовать и социальная проповедь Конфуция, и мистика Лао-цзы, и стройное в своем развертывании аксиоматики самовнушение Будды. Эту-то *вэнь* поэт берег и охранял, развивал и пестовал, ей он поклонялся, ее боготворил. Грубо говоря, не находя полного удовлетворения ни в одной из существующих идеологических систем, поэт скрывался от них не столько в горы, не столько за какой-то внешней личиной, сколько в служении самой литературе, в ней и только в ней ища спасения от тягот жизни и необъяснимости смерти. И не приходится удивляться решительному перевесу в истории китайской поэзии стихотворений о свободе, об отрешенности от мирской суеты над теми, что были посвящены критике мира в его сиюминутности, как нет ничего удивительного и в том, что в китайской поэзии преобладает решительно над прочими настроениями печаль, господствует грусть, порой переходящая в скорбь и безысходную тоску.

Важнейшим произведением, вскрывающим эту приверженность поэта к словесному искусству, является ода-*фу* Лу Цзи (261—303) «Слово» («Ода изящному слову» в переводе В. М. Алексеева).

Лу Цзи как бы создал «...жанр поэм о поэте, начав их длинную серию и несколько для всех своих последователей не устарев. Я утверждаю, что и сегодня для понимания китайской классической поэзии... поэма Лу Цзи является едва ли не исходной точкой...» [3, с. 150]. Сравнивая произведения Лу Цзи и Горация и ставя задачу борьбы «с фрондерством кипплинговского типа» (имеется в виду идея об извечной и навечной несоединимости Востока и Запада), В. М. Алексеев приходил к следующему выводу: «...каждый член общей семьи людей, творящих культуру, представляя собой индивидуальное соединение мыслей и слов, могущих порознь быть порожденными другими, сам является какой-то частицей мировой мысли, которая получает свое бытие и форму лишь тогда, когда и Гораций и Лу Цзи становятся всем известными и понятными» [3, с. 154]. Цитированием этого итогового вывода я могу и ограничиться, не касаясь сравнения Горация и Лу Цзи, несмотря на всю актуальность подобного сравнения. Для моей темы гораздо важнее, как трактует В. М. Алексеев вопрос о назначении поэта в синтетическом очерке идеологии Лу Цзи и его поэмы, которая «весьма далека от ясной системы мысли, тем более для иностранного читателя» [3, с. 151]. Я позволю себе привести из нее цитату, опустив указания на абзацы оды, послужившие основанием для такого именно синтеза исследователя:

«Поэт есть мастер слова, талантливый, умелый, а не только эрудит, знающий все наизусть, хотя его творчеству должна предшествовать именно глубочайшая эрудиция во всех наилучших

китайских писаниях былого. Он становится теперь особенным мастером дела, хотя научить этому своему мастерству он никого не может, так же как древний каретник Бянь, который никому не мог объяснить, в чем тайна его успеха как мастера.

Поэт — человек не от мира сего и свою обособленность от пошлых людей культивирует в поэзии, считая, что такая поэзия гордо возвышается над всем прочим и не может быть темой для обычных напевов. Однако и на небе ему нечем быть поддержанным, и земля к нему глуха и нема. Он в мире — что редкая яшма в горе или жемчужина в воде: прячется от людей, ибо часто терпит от них насмешки над глубиной своего ума. Он враждебен изысканной красивости и манерности, но друг большой красоте. Тем больше ненавидит он банальные стихи самодовольных поэтов и вечное зло вульгарных вещей. Он не приемлет мира поэтов, хотя тот и велик численно: он ищет элита, а эти люди — редкость.

Он сам не свой, он в трансе вдохновения, напоминая сам себе сохлое дерево или высохшее русло реки: как они, он ждет прилива влаги нaitия, совпадения его с ответом в стихе, жизни его, поселившейся в душе вне сознания, а тем более усердия. Слова приходят, слова уходят: он уже не в силах с ними справиться. Он стоит как бы в стержне мира, откуда взирает на его вещи каким-то особым, потусторонним, сверхвечным и темным, как вселенная, оком. Его дух взлетает на грани света, блуждает в эфирных высотах, в тучах, куда его мчат стремления души. В этом сверхчувственном трансе он пробегает по былым временам и векам в одно мгновение ока и одним взором охватывает всю свою страну.

Он сверхчеловек, третий член „Троицы“ (небо—земля—человек), питающей мир, и бесконечную емкостью своей напоминает мехи горна, о которых говорится в книге Лао-цзы. Его слово охватит весь мир, вне всяких его пределов; оно идет через тысячи тысячелетий, как через какой-либо брод; оно для мира, что одождившая сухую землю туча; оно неземное, оно божественное. Оно движется небесным механизмом; оно исходит из космической бури, бушующей в его груди и уме, и ринется потоком в жизнь. Оно непостоянно и неуловимо: то исчезает, как тень, то гремит эхом и вдруг разрешает своею божеской силой все ганглии мира. Поэт — космической пророк, накрывающий словом своим и небо и землю, и все осязаемые формы, преломляя в свою писчую кисть все живое. Он воззрится в безжизненный нуль, основу бытия, и его из нуля вызовет; он постучится в немой мрак и потребует, чтоб он звучал; он углубится в тайники и найдет в них свет, а из недр своего духа источит бесконечные потоки живительной силы.

Поэт вещает людям правду конфуцианского учения, свое поэтическое волнение отождествляя с „этим самым словом“

(Вэнь Вана) и которое он берет на себя распространить через свою поэзию во всем живом мире, чтобы не дать этому лучшему из заветов Конфуция быть свержено с вечного пьедестала. „Это самое слово“ выражает всю правду всех вещей, весь мир природы и человеческого духа, связывая их в одно — как бы тонки и невыразимы ни были их различия, — древнюю культуру; она всегда перед его взглядом в глубину веков и в облик древних людей. Чистый аромат поэзии он доносит до других, ибо является исповедником их дорогих достижений, как изучивший все их писания и усвоивший их в свою волю и в свое чувство.

Он путь свой свершает среди красот их густого словесного убранства, их святилищ и весь состоит из мозаики этих красот, вбирая в себя все то лучшее, что творили люди тысячелетий, и даже то, что они не дописали. И вот, весь наводненный этою книжной, поэтической и мудрой, древнею культурой, он творит свою поэзию, которая так и сочится всем лучшим, всей благодатью, всеми ароматами, от этой культуры идущими, и становится поэтом-новатором, наследующим старому слову, но дающим свежее творчество, а не то, что уже кем-то раньше было сказано. Он плавает, правда, в идеальных эмпиреях древности, но держит связь с миром, не чураясь народного творчества: благовонным цветам нужна поросль листвы и кустов. Однако его главной миссией является исповеданная еще Конфуцием гармония древней формы с глубокой и величавою простотой содержания в мысли и чувстве: идея войдет в содержание его поэм как ствол и стебель целого, но стих и изящная проза разрастутся живительными ветвями и дадут почки цветам, и тогда высшая гармония формы и содержания, создающая, по Конфуцию, лучшего человека (*цзюнь-цзы*), созидает и лучшего поэта, поэта тонкого, еле уловимого в своих оттенках, и, наоборот, точного во всех своих пропорциях.

С высоты своих достижений, из глубины своего гармоничного целого он осуждает пороки поэтов-собратьев, которые, прежде всего, лишены этой самой возвышенной гармонии целого, особенно той великой вкусовой простоты, что предлагается на литии предкам в виде отвара без специй, которые для жертвы духу были бы кошунством. Иной поэт владеет грубоватою формой, но и искусной образностью; или, наоборот, бесхитростной, незамысловатою сущностью вещей, поданной в словах ловких и проворных; и далее: поэтов, настроенных мистически, но лишенных высокого чувства меры; поэтов с фальшивым преломлением природы или недостаточным ее представлением в слове; поэтов, смешивающих красное с уродливым; садящих пятна на красивый материал; отклоняющихся то в ту, то в другую сторону и создающих своей поэме однобокость; гонящихся за причудливой мыслью, в ущерб ее правдивости, неискренних, неодошевленных, поверхностных; без изящества и хорошего тона; банальных, гру-

бых, отдающихся вкусам толпы, поющих высоким голосом низкие мотивы; крикливых, оглушительных, потворщиков таким же грубиянам» [3, с. 151—153].

Нетрудно видеть, что на плечи поэта Лу Цзи возлагает ответственность за выражение как даосизма, так и конфуцианства, как реалистических, так и мистических мироощущений. Но выше всего он ставит слово как таковое — никаких запретов в оде мы не видим на мысли, чувства, поэтические формы (если не считать таким запретом требование меры), но зато как достается плохим поэтам, а к таковым Лу Цзи относит только тех, кто грешит против слова же. Главным для поэта Лу Цзи считает творческий акт. Трудно точнее передать суть этого акта, антиэнтропическую, как мы бы сегодня выразились, суть, чем это сделал Лу Цзи в двух строчках, которые я приведу по-китайски и в своем прозаическом переводе: 課虛無以責有, 叩寂寞而求音 *кэ сюй у и цзэ ю, коу цзи мо эр цюинь*, т. е. «Испытывает пустоту и ничто, чтобы найти там нечто, / Стучится в безмолвие и тишину — и обретаёт там звучание!» [32, с. 124; 3, с. 156].

Я позволю себе больше не приводить примеров из этой оды, не имея дерзости для соревнования в переводах с В. М. Алексеевым. Скажу только, что Лу Цзи в соответствии с жанром оды-фу принял интереснейшее путешествие внутри тех ассоциаций и идей, которые вызывало у его современников слово *вэнь*, то слово-знак, что включает все слова и знаки, с помощью которых постигается все сущее в мире, все пребывающее в формах видимых и невидимых, доступных органам чувств и недоступных, тех слов и знаков, с помощью которых люди стремятся к Идеалу, лежащему в прошлом. И могущество этого слова — *вэнь* чрезвычайно велико, ибо оно — первопричина всего множества идей (理 *ли*), оно берет сверху, из прошлого древние образцы и передает их вниз, будущим поколениям; оно не дает погибнуть *дао*-пути основателей династии Чжоу и распространяет его влияние, поддерживая тем самым надежду людей на счастье...

Таково исповедание веры китайского поэта, и напрасно мы будем искать в истории китайской поэзии поэтов, которые ограничили бы свое творчество каким-либо «-измом», будь то буддизм или даосизм, — если мы и найдем таких, то только среди третьеразрядных имен.

По материалам замечательной книги В. М. Алексеева «Китайская поэма о поэте» сделал переводы-парафразы известный поэт С. П. Бобров. До сих пор это единственный, насколько я знаю, отклик в нашей литературе на труд прославленного китаевода. Отклик С. Боброва вызвал высокую оценку В. М. Алексеева: «Ничего подобного по силе восприятия и удачной характеристики основных моментов я не слышал» [4, с. 161]. Н. И. Конрад видел в опытах С. Боброва «и факт общественной истории нашего ки-

таеведения, и факт истории нашей поэтической мысли 20—30-х годов нашего века» [4, с. 161].

Переводы С. Боброва и его толкования поэмы Сыкун Ту заслуживают специального исследования, которое, возможно, показало бы нам, как реально происходит встреча двух разных культур и, так сказать, «переплавливание» одного мировосприятия другим. Но и беглого взгляда достаточно, чтобы стало ясно, что представления о назначении поэта в китайской традиции не были до конца усвоены русским поэтом, находящимся как бы одновременно и в такой же, как и его китайский собрат, позиции, и в совершенно иной. Вот как понимает, в частности С. Бобров, что такое поэт для Сыкун Ту: «Поэт — это творец; еле заметное впечатление в одиночестве или пышный цвет жизни зовет его к искусству, природа подавляет его своей мощью, и он погружается в тяжелые раздумья, но живая нежность природы пробьется и через эти думы, вернет его к деятельности, дружба подскажет ему, что бытие есть блаженство. Древняя народная поэзия, источник всякого искусства, приходит к нему на помощь; снова он обретает эту материнскую мягкость природы, и тогда ему становится ясно, что искусство — это жизнь» [4, с. 174]. Боюсь, что для системы китайских традиционных представлений о поэте чужды «нежность природы», «материнская мягкость», «искусство — это жизнь», «бытие есть блаженство» — по крайней мере, нужно было бы долго объяснять, что имеется в виду.

Почему же талантливый русский поэт не проник до конца в представления своего китайского коллеги даже под руководством опытейшего вожаго, знатока Китая? В чем тут трудность? Только ли в том, что перед нами разные мировосприятия? Или дело в том, что «фрондерство киплинговского типа» не такое уж и фрондерство и полное взаимопонимание между «Востоком» и «Западом» невозможно? Или, может быть, причина в чем-то третьем?

Мне кажется, что ключ к полному пониманию мировосприятия, свойственного китайскому поэту, к выяснению места и роли поэта в китайской культурной традиции, к решению вопроса о назначении поэта мы найдем только тогда, когда пойдем политическую структуру древнего и средневекового китайского общества. Именно эта структура является внешним аналогом конфуцианского стоического атеизма, инкорпорируя даосские и буддийские философские, мистические и языческие альтернативы-компромиссы, без которых личность рисковала задохнуться, а общество распасться. Возможно, что указанная структура не столь сложна, как это представляется при чтении работ, сильно противоречащих друг другу даже в вопросах периодизации китайской истории. Не исключено также, что эта структура без особого труда может быть описана с помощью представлений и терминов, выработанных ми-

ровой наукой, рассматривающей человечество как некоторый цельный организм, развитие которого подчиняется извечным закономерностям, а тем самым доступно адекватному описанию.

1. Алексеев В. М. Китайская литература.— Литература Востока. Вып. 2. Пб., 1920.
2. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837—907). Перевод и исследование. Пг., 1916.
3. Алексеев В. М. Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве.— В. М. Алексеев. Китайская литература. М., 1978.
4. Бобров С. П. «Поэма о поэте» Сыкун Ту в поэтическом переложении (с комментариями).— «Народы Азии и Африки». 1969, № 1.
5. Вахтин Б. Б. Буддизм и китайская поэзия.— Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М., 1982.
6. Вахтин Б. Б. Возникновение Юэфу.— «Советское Китаеведение». 1958, № 3.
7. Вахтин Б. Б. Заметки о повторяющихся строках в «Шицзине».— «Страны и народы Востока». Вып. № 1. М., 1971.
8. Гитович А. И. Лирика китайских классиков. Л., 1962.
9. Китайская классическая проза в переводах В. М. Алексеева. М., 1958.
10. Китайская литература. Хрестоматия. Т. 1. М., 1959.
11. Крөль Ю. Л. Сыма Цянь — историк. М., 1970.
12. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня. М., 1969.
13. Лисевич И. С. Юэфу и их место в истории китайской литературы.— «Вестник истории мировой культуры». 1961, № 4.
14. Сыма Цянь. Биография Цюй Юаня.— Цюй Юань. Стихи. М., 1954. (см. № 18).
15. Сыма Цянь. Избранное. М., 1956.
16. Сыма Цянь. Отдельное повествование о Цюй Юане.— «Китайская классическая проза...» (см. № 9).
17. Шицзин. М., 1957 (серия «Литературные памятники»).
18. Цюй Юань. Стихи. М., 1954.
19. Юэфу. Из древних китайских песен. М.— Л., 1959.
20. Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. М.— Л., 1950.
21. Biographies of Meng Hao-ian. Transl. and Annotated by H. Frankel. Berkley— Los Angeles. 1952.
22. Kroll Ju. L. Ssu-ma Ch'ien's Literary Theory and Literary Practice.— «Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients». Altorientalische Forschungen. IV. B., 1976.
23. Li Chi. The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature.— «Harvard Journal of Asiatic Studies». Vol. 24, 1962—1963.
24. Records of the Grand Historian of China. Transl. by B. Watson. N. Y., 1961.
25. Fang. A. ch. Some Reflections on the difficulty of translation.— Studies in Chinese Thought, ed. by Arthur F. Wright. Chicago, 1967.
26. Wen-lin-Studies in Chinese Humanities, ed. by Tse-tsung Chow. Madison, Milwaukee and London, 1968.
27. Лу Каньжу, Фэн Юаньцзюнь. Чжунго ши ши (История китайской поэзии. Т. 1. Пекин, 1957).
28. Лян Хань вэньсюэ ши цанькао цзыляо (Справочные материалы по истории литературы обеих Хань). Пекин, 1963.
29. Серия «Сы бу бэй яо». Шанхай, 1936.
30. «Тай-пин гуаньцзи» (Обширные записи годов Тай-пин). Пекин, 1959.
31. Тао Юаньмин цзи (Произведения Тао Юаньмина). Коммент. и сост. Ван Яо. Пекин, 1956.
32. Хань Вэй Лючао фу сюань (Избранные оды-фу периодов Хань, Вэй и Шести династий). Сост. и примеч. Цюй Туйюаня. Пекин, 1964.

33. Хань Шань-цзы цзи (Произведения Хань-шаня). Шанхай, [б. г.] («Сы бу цун-кань»).
34. Сянь Цинь вэнсюэ цанькао цзыляо (Справочные материалы по литературе доиньского периода). Пекин, 1962.
35. Цзуго ши эр шижэнь (Двенадцать поэтов Отчизны). Пекин, 1954.
36. Шицзи сюань чжу (Избранное из «Исторических записок»). Пекин, 1956.
37. Бо Цзюйи. Комментар. Такаки Масаяти. Токио, 1958.
38. Ли Хэ. Комментар. Араи Такэси. Токио, 1959.
39. Тао Юаньмин. Комментар. Умити Еси. Токио, 1958.
40. Хань-шань. Комментар. Ирия Еситака. Токио, 1958.
41. Чу цы (Чуские строфы). Комментар. Хасимото Дзюн. Токио, 1960.