

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**  
**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**Кафедра китайской филологии**

**ВАЛЮК**  
**Яна Владимировна**

**«ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭЗИИ ЭПОХИ ТАН  
(КУН, ЦЗЮНЬЦЫ, ДАО, ЦЗЮ)»**

Дипломная работа

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук,  
доцент Букатая А.М.

Минск, 2023

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
ГЛАВА 1 ПОНЯТИЕ И СУЩНОСТЬ КОНЦЕПТА .....	11
1.1 Понятие концепта в гуманитарных науках .....	11
1.2 Специфика концептосферы китайской поэзии в контексте религиозно-культурного синкретизма эпохи Тан .....	16
ГЛАВА 2 КЛЮЧЕВЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭЗИИ ЭПОХИ ТАН.....	20
2.1 Буддийское влияние в танской поэзии. Кун (空) как наиболее репрезентативный концепт буддийского миропонимания.....	20
2.2 Конфуцианское влияние в танской поэзии. Концепт Цзюньцзы (君子) как отражение социально-политической обстановки эпохи Тан .....	37
2.3 Даосское влияние в танской поэзии. Дао (道) как основа китайской натурфилософии.....	52
2.4 Проблема синтеза Трех учений. Концепт Цзю (酒) как отражение синтеза Трех учений в поэзии эпохи Тан .....	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	74

# РЕФЕРАТ

Валюк Яна Владимировна

## Основополагающие концепты в поэзии эпохи Тан (Кун, Цзюньцзы, Дао, Цзю)

**Структура и объём работы:** работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

**Объем:** 74 с., список использованной литературы – 83 источника.

**Ключевые слова:** КЛАССИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ЭПОХИ ТАН, КОНЦЕПТОСФЕРА, ТРИ УЧЕНИЯ (三教), КОНЦЕПТ КУН (空), КОНЦЕПТ ЦЗЮНЬЦЗЫ (君子), КОНЦЕПТ ДАО (道), КОНЦЕПТ ЦЗЮ (酒).

**Цель работы:** выявление специфики функционирования универсальных философских концептов в танской поэзии в контексте культурно-религиозного синкретизма, а также исследование духовного универсума танской культуры посредством данных концептов.

**Объект исследования:** около 49 000 поэтических произведений танской эпохи, входящие в сборник «Полное собрание танской поэзии» («全唐诗»).

**Предмет исследования:** художественные концепты и варианты их толкования в религиозно-культурном контексте.

**Методы исследования:** культурно-исторический, компаративный, биографический, лингвокультурологический, социологический и метод целостного анализа художественного текста.

**Полученные результаты и их новизна:** в данной дипломной работе были выявлены и систематизированы сведения о функционировании концептов Кун, Цзюньцзы, Дао и Цзю в классической поэзии эпохи Тан, дополняющие и расширяющие существующие в современной синологии представления о концептуализации традиционного китайского текста, базирующегося на картине мира, характерной для мировоззрения образованных слоев танского общества. Опираясь на уже существующий корпус китаеведческих работ по литературе, истории, этнографии, идеологии, философии и другим смежным дисциплинам, данная работа предлагает попытку нового осмысления роли, места и функционирования концептов в китайском поэтическом тексте эпохи Тан в контексте религиозно-культурного синкретизма.

**Рекомендации по использованию результатов:** материалы и результаты исследования могут применяться при изучении классической китайской литературы.

**Область применения:** материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания литературоведческих и культурологических дисциплин.

# РЭФЕРАТ

Валюк Яна Уладзіміраўна

## Асноватворныя канцэпты ў паэзіі эпохі Тан (Кун, Цзюньцзы, Дао, Цзю)

**Структура і аб'ём работы:** работа складаецца з уводзінаў, дзвух раздзелаў, заключэння і спіса выкарыстанай літаратуры.

**Аб'ём:** 74 с., спіс выкарыстанай літаратуры – 83 крыніцы.

**Ключавыя словы:** КЛАСІЧНАЯ ПАЭЗІЯ ЭПОХІ ТАН, КАНЦЭПТАСФЕРА, ТРЫ ВУЧЭННІ (三教), КАНЦЭПТ КУН (空), КАНЦЭПТ ЦЗЮНЬЦЗЫ (君子), КАНЦЭПТ ДАО (道), КАНЦЭПТ ЦЗЮ (酒).

**Мэта работы:** выяўленне спецыфікі функцыянавання ўніверсальных філасофскіх канцэптаў у танскай паэзіі ў кантэксце культурна-рэлігійнага сінкрэтызму, а таксама даследаванне духоўнага ўніверсуму танскай культуры пасярэдніцтвам дадзеных канцэптаў.

**Аб'ект даследавання:** каля 49 000 паэтычных твораў танскай эпохі, што ўваходзяць у зборнік «Поўны збор танскай паэзіі» («全唐诗»).

**Прадмет даследавання:** мастацкія канцэпты і варыянты іх тлумачэння ў рэлігійна-культурным кантэксце.

**Метады даследавання:** культурна-гістарычны, кампаратыўны, біяграфічны, лінгвакультуралагічны, сацыялагічны і метады цэласнага аналізу мастацкага тэксту.

**Атрыманыя вынікі і іх навізна:** у дадзенай дыпломнай рабоце былі выяўлены і сістэматызаваны звесткі пра функцыянаванне канцэптаў Кун, Цзюньцзы, Дао і Цзю ў класічнай паэзіі эпохі Тан, якія дапаўняюць і пашыраюць існуючыя ў сучаснай сіналогіі ўяўленні пра канцэптуалізацыю традыцыйнага кітайскага тэксту, што базуецца на выяве свету, характэрнай для светапогляду адукаваных пластоў танскага грамадства. Абапіраючыся на ўжо існуючы корпус кітаязнаўчых прац па літаратуры, гісторыі, этнаграфіі, ідэалогіі, філасофіі і іншых сумежных дысцыплін, дадзеная праца прапануе спробу новага асэнсавання ролі, месца і функцыянаванне канцэптаў у кітайскім паэтычным тэксце эпохі Тан у кантэксце рэлігійна-культурнага сінкрэтызму.

**Рэкамендацыі па выкарыстанні вынікаў:** матэрыялы і вынікі даследавання могуць прымяняцца пры вывучэнні класічнай кітайскай літаратуры.

**Галіна прымянення:** матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаны ў практыцы выкладання літаратуразнаўчых і культуралагічных дысцыплін.

## RESUMEN

Valiuk Yana Vladimirovna

### Conceptos fundamentales de la poesía Tang (Kong, Junzi, Tao, Jiu)

**La estructura y el contenido del estudio:** el trabajo consta de una introducción, dos capítulos, una conclusión y una lista de referencias.

**Volumen:** 74 p., lista de referencias – 83 referencias.

**Palabras clave:** POESÍA CLÁSICA DE LA DINASTÍA TANG, ESFERA CONCEPTUAL, TRES ENSEÑANZAS (三教), CONCEPTO KONG (空), CONCEPTO JUNZI (君子), CONCEPTO TAO (道), CONCEPTO JIU (酒).

**El propósito del trabajo:** identificar la especificidad del funcionamiento de los conceptos filosóficos universales en la poesía Tang en el contexto del sincretismo cultural y religioso, así como explorar el universo espiritual de la cultura Tang a través de estos conceptos.

**El objeto de la investigación:** unas 49 000 obras poéticas de la dinastía Tang, incluidas en «La colección completa de poesía Tang» («全唐诗»).

**El sujeto de la investigación:** conceptos literarios y opciones para su interpretación en el contexto de la orientación religiosa y cultural.

**Los métodos de la investigación:** cultural-histórico, comparativo, biográfico, lingüístico-cultural, sociológico y método de análisis holístico de un texto literario.

**Los resultados obtenidos y su novedad:** esta tesis se acentuó y sistematizó información sobre el funcionamiento de los conceptos de Kong, Junzi, Tao y Jiu en la poesía clásica de la dinastía Tang, que complementan y amplían las ideas existentes en la sinología moderna sobre la conceptualización del texto tradicional chino, basándose en la imagen del mundo, típica de los estratos cultos de la sociedad Tang. Apoyándose en el corpus existente de estudios chinos sobre literatura, historia, etnografía, ideología, filosofía y otras disciplinas afines, este trabajo ofrece un intento de realizar una nueva comprensión del papel, el lugar y el funcionamiento de los conceptos en el texto poético chino de la dinastía Tang en el contexto del sincretismo religioso y cultural.

**Recomendaciones para el uso de los resultados:** los materiales y resultados del estudio pueden aplicarse en el estudio de la literatura clásica china.

**Ámbito de aplicación:** los materiales de la investigación pueden utilizarse en la práctica de la enseñanza de las disciplinas literarias y de estudios culturales.

# ABSTRACT

Valiuk Yana Vladimirovna

## Fundamental Concepts in Tang poetry (Kun, Junzi, Tao, Jiu)

**Structure and scope of the work:** the work consists of an introduction, 2 chapters, a conclusion and a list of used sources.

**Scope:** 74 p., the list of used sources – 83 references.

**Key words:** CLASSICAL POETRY OF THE TANG DYNASTY, CONCEPTOSPHERE, THREE TEACHINGS (三教), CONCEPT KUN (空), CONCEPT JUNJI (君子), CONCEPT DAO (道), CONCEPT JIU (酒).

**The purpose of the research:** to identify the specificity of functioning of universal philosophical concepts in Tang poetry in the context of cultural and religious syncretism, as well as to explore the spiritual universe of Tang culture through these concepts.

**The object of the research:** some 49 000 lyric poems of the Tang dynasty, included in the collection «The complete Tang poems» («全唐诗»).

**The subject of the research:** literary concepts and variants of their interpretation in the context of religious and cultural orientation.

**The methods of the research:** cultural-historical, comparative, biographical, linguistic-cultural, sociological and method of holistic analysis of a literary text.

**The results and their novelty:** this thesis has emphasized and systematized the information about the functioning of the concepts Kun, Junzi, Tao and Jiu in classical poetry of the Tang dynasty, supplementing and expanding the existing ideas in modern sinology about the conceptualization of traditional Chinese text, based on the worldview characteristic of the educated classes of the Tang society. Taking into account the existing body of Chinese studies in literature, history, ethnography, ideology, philosophy and other related disciplines, this paper offers an attempt of new understanding of the role, place and functioning of concepts in the Chinese poetic text of the Tang dynasty in the context of religious and cultural syncretism.

**Recommendations for using the results of the research:** the materials of the research can be applied to the study of classical Chinese literature.

**Applicable scope:** the materials of the research can be used in the practice of teaching literary and cultural studies disciplines.

## ВВЕДЕНИЕ

Период правления династии Тан (唐朝, 618 – 907 гг.) считается эпохой наивысшего могущества Китая, когда государство стало центром экономического и культурного обмена с целым рядом стран средневекового мира. Китайское искусство достигло пика своего расцвета благодаря стабильному развитию общественных институтов и устойчивой экономике. На сегодняшний момент мы смело можем сказать, что оно не только возымело огромное влияние на дальнейшее формирование китайской культуры, но и повлияло на развитие поэтической традиции всего Азиатско-Тихоокеанского региона.

Поэтическое наследие династии Тан хорошо известно современному читателю: отсюда берут начало многие поэтические формы, которые впоследствии были признаны литературоведами как классические и не претерпели существенных изменений в своей структуре вплоть до XX века. Этот период ознаменовался не только расцветом философских школ и появлением новых художественных жанров, но и пересмотром принципов художественного творчества, философских идей и стандартов литературы, музыки и каллиграфии, которм неизменно пытались подражать поэты и литераторы последующих эпох.

«Полное собрание танской поэзии» («全唐诗») содержит около 49 000 стихотворений более чем 2300 авторов. Обилие имен великих поэтов той эпохи, гениев коротких эссе, талантливых новеллистов исключительно велико, данное суждение неизменно фигурирует в различных работах по истории китайской словесности.

Существует целый ряд фундаментальных изысканий о различных сферах жизни танской эпохи, о сформировавшейся в этот период культурной традиции, что свидетельствует о высокой степени изученности духовного универсума данной эпохи. Это и китайские исторические изыскания общего характера (Ван Чжунло, «История Суй, Тан и периода Пяти Династий»), и разделы общих историй литературы (Лю Дацзе, «История развития китайской литературы»; Чжэн Чжэньдо, «Иллюстрированная история китайской литературы»), и аналитические разборы творчества и жизненного пути отдельных поэтов (Хуан Юньмэй, «Исследование творчества Хань Юя и Лю Цзунюаня»), представлен ряд работ по теории и истории музыки (Тун Фэй «Основы законов китайской музыки»), каллиграфии (Бай Хэ, «Искусство каллиграфии почерка кайшу Оуян Сюня»), а также исследований в области танской религии и философии (Го Пэн, «Краткая история китайского буддизма»; Ма Шутянь, «Полный свод святых китайского даосизма»).

Не одно столетие и европейские синологи возвращались к теме наследия

династии Тан. Здесь можно вспомнить и авторитетные научные работы первой половины XX века (Герберт Джайльс, «История китайской литературы»; Артур Уэйли, «Жизнь и времена Бо Цзюйи»), и современные работы (Стивен Оуэн; «Золотой век китайской поэзии: Великая Тан»; Флоренция Хустарк «Венец китайской поэзии. Ли Бо и Ду Фу»).

В русскоязычной китаистике интерес к различным аспектам культуры эпохи Тан также оставался особенно высоким, невозможно не упомянуть фундаментальные изыскания Алексеева В.М. («Китайская литература. Избранные труды»; «Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях»; «Наука о Востоке»), исследование Серебрякова Е.А. по особенностям поэтических жанров ши (诗) и цы (词) («Китайская поэзия X – XI веков»), или ряд видных научных работ в области китайской философии и культуры («Введение в буддологию. Курс лекций»; «Даосизм: опыт историко-религиозного описания» за авторством Торчинова Е.А., Сторожук А. Г. «Художественные концепты и проблемы творчества в литературе эпохи Тан»). Опубликован целый ряд историко-культурных описаний и анализа жизни и творчества великих танских литераторов (книги Фишман О.Л., «Ли Бо. Жизнь и творчество»; Дагданова Г.Б., «Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя»; «Буддизм в жизни и творчестве танского поэта Бо Цзюйи»; Торопцева С.А. «Книга о Великой Белизне. Ли Бо: Поэзия и Жизнь»). На русский язык переведено и составлено комментариев для значительного количества танских стихотворений, коротких философских эссе, новелл. Переводы в разные годы выполнялись Алексеевым В.М., Фишман О.Л., Щуцким Ю.К., Васильевым Б.А., Конрадом Н.И., Эйдлиным Л.З., Гитовичем А.И., Меньшиковым Л.Н., Штейнбергом А.А., Бахтиным Б.Б. и целым рядом других специалистов. Так, различные аспекты танской культуры изучали крупные специалисты середины и конца XX в., внимание к данной теме приковано и сегодня.

Тема исследования **актуальна** в силу того, что литература данного периода не только повлияла на дальнейшее развитие китайской культуры, но и внесла большой вклад в формирование духовного наследия всего Азиатско-Тихоокеанского региона. Кроме того, целостный анализ концептосферы эпохи Тан в контексте религиозно-культурного синкретизма еще не был предметом специального литературоведческого исследования в белорусском китаеведении.

Понимание специфики концептосферы танской эпохи является ключевым пунктом в дешифровке мировоззренческих тенденций эпохи Тан. За последние годы стараниями китайских, русскоязычных, и других исследователей был сделан большой вклад в изучение литературы данного периода. Однако появление новых исследований, оригинальных трудов и разработок, выявление ранее неизученных концепций кардинально изменило взгляд на литературный

процесс: подходы к изучению танской эпохи постепенно претерпевали значительные изменения, а именно появилась необходимость осуществить попытку нового осмысления роли, места и функционирования концептов в китайском поэтическом тексте эпохи Тан, учитывая результаты и этих исследований.

**Новизна исследования** состоит в попытке дополнения и расширения существующих в отечественной синологии представлений о концептуализации традиционного китайского текста, его символизме, о способе организации художественного пространства, базирующегося на картине мира, характерной для образованных слоев танского общества. Предлагается научная база, позволяющая обоснованно говорить о существовании в эпоху Тан возможности синкретизма в рамках одного мировоззрения концептов Трех учений (三教), о степени такого рода интеграции и об отражении ее в поэтическом наследии танской эпохи.

Таким образом, в данной дипломной работе были акцентированы и систематизированы сведения о функционировании концептов Кун, Цзюньцзы, Дао и Цзю в классической поэзии эпохи Тан, которые дополняют и расширяют существующие в современной синологии представления о концептуализации традиционного китайского текста, его символизме, о способе организации художественного пространства, базирующегося на картине мира, характерной для образованных слоев танского общества. Опираясь на уже существующий пласт китаеведческих работ по литературе, истории, этнографии, идеологии, философии и другим смежным дисциплинам, данная работа предлагает попытку нового осмысления роли, места и функционирования концептов в китайском поэтическом тексте эпохи Тан в контексте религиозно-культурного синкретизма.

**Объектом исследования** являются 49 000 поэтических произведений танской эпохи, включенных в сборник «Полное собрание танской поэзии». Кроме того, в рамках данного исследования привлекались философские трактаты, буддийские сутры и эссе по теории литературы танского периода.

**Предметом исследования** служат художественные концепты и варианты их толкования в контексте религиозно-культурной направленности.

**Целью** данной работы является выявление специфики функционирования универсальных философских концептов в Танской поэзии в контексте культурно-религиозного синкретизма, а также исследование духовного универсума танской культуры посредством данных концептов. Отсюда вытекают следующие **задачи**:

1. характеристика понятийно-категориального аппарата концептосферы и его китайской национальной специфики;
2. описание специфики бытования концептосферы в контексте религиозно-

- культурного синкретизма эпохи Тан;
3. выявление в поэтических текстах эпохи Тан специфики функционирования буддийского концепта Пустота (空) с опорой на творчество Ван Вэя;
  4. характеристика особенностей функционирования концепта Цзюньцзы (君子) в поэтических текстах эпохи Тан на примере поэзии Ду Фу (杜甫, 712 – 770 гг.) и Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.);
  5. определение специфики концепта Дао (道) в поэтических текстах эпохи Тан в контексте даосской натурфилософии с опорой на произведения Ли Бо (李白, 701 – 762/763 г.) и Мэн Хаожаня (孟浩然, 689/691 – 740 гг.);
  6. выделение специфики проявления концепта Цзю (酒) в контексте синтеза Трёх учений (三教) в классической поэзии эпохи Тан.

В данной работе были использованы такие **методы научного исследования** как: культурно-исторический, компаративный, элементы биографического, лингвокультурологический, социологический, а также метод целостного анализа художественного текста.

Цивилизационный подход позволяет раскрыть специфичность пути развития китайской этнической общности. При анализе историко-культурных фактов также был использован принцип историзма, что предполагает учет особенностей общественного сознания китайских поэтов эпохи Тан.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в анализе основополагающих философских концептов в поэтических текстах эпохи Тан. Изучение данных концептов вносит большой вклад в понимание мировоззрения китайской нации и приемников её культурной традиции: материалы данной работы позволяют создать теоретическую базу для дальнейшего исследования функционирования концептов в китайской поэзии других периодов, а также в литературе всего Азиатско-Тихоокеанского региона.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что материалы и результаты исследования могут быть использованы в преподавании курсов истории китайской литературы VII – X веков, а также в организации спецкурсов и семинаров по концептуальному анализу поэтического текста и популяризации китайской словесности в Беларуси.

Изложенные выше цели и задачи определяют **структуру дипломной работы**, которая состоит из введения, двух глав, разбитых на параграфы, заключения и списка литературы.

# ГЛАВА 1

## ПОНЯТИЕ И СУЩНОСТЬ КОНЦЕПТА

### 1.1 Понятие концепта в гуманитарных науках

**Слово** – ключ к системе человеческой мысли, к природе нашего сознания и психики. По мнению датского лингвиста Ельмслева Л., создателя оригинальной структуралистской теории, язык, как и слово *«может открыть дорогу, как к пониманию стиля личности, так и к событиям жизни прошедших поколений»* [23, с. 131]. Концепты, как высоко абстрактные ментальные формы, бесспорно, в первую очередь связаны со словом. Это означает, что, помимо ссылок на объекты, они содержат всю информацию, необходимую для акта коммуникации.

Изначально слово **«концепт»** (от лат. *conceptus*, «понятие») принадлежало к сфере когнитивной лингвистики, однако сейчас оно широко применяется и в других областях гуманитарного знания, особенно в литературоведении.

Термины «концепт» и «понятие» исторически дублеты, причем русское слово концепт произошло от латинского «*conceptus*» и калькирует его. Однако в современном научном и ненаучном обиходе употребление данных терминов расходится [54, с. 606].

Концепт в филологии – это в первую очередь *«содержательные аспекты языковых символов, за которыми стоят понятия, относящиеся к ментальной, духовной и материальной сферам человеческого бытия»* [54, с. 607]. Они, как правило, зафиксированы в социальном опыте людей и имеют исторические корни в их жизни. Понимаемые социально и субъективно, концепты, через степень подобного осмысления, соотносятся с другими понятиями, связанными с ними ближе или, во многом, им противопоставляемыми.

На становление концептов влияют тексты всех жанров, устное народное творчество, исторические, культурные, социальные и экономические реалии. Изучение языковых средств выражения отдельного концепта в национальной литературе позволяет исследовать культуру носителей языка, их ценностные ориентиры, связанные со значимыми понятиями.

Согласно мнению Степанова Ю.С., «концепт» определяется как *«сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»* [48, с. 43]. Именно поэтому концепт близок понятию, но шире его по смысловому объему. **Концепт – это ассоциации, знания, эмоции, представления человека о понятии. Концептами становятся понятия, значимые для каждой конкретной культуры, окруженные «эмоциональным, экспрессивным, оценочным ореолом»** [42, с. 36]. При этом

грань между концептом и понятием очень тонкая: понятия в зависимости от контекста могут становиться концептами и наоборот.

Стоит отметить, что определение термина «концепт» отличается в зависимости от того, какая наука его трактует. В границах когнитивной лингвистики концепты обычно рассматриваются как *«оперативная содержательная единица мышления»* или *«квант структурированного»* знания [35, с. 90]. В рамках лингвокультурологического подхода термин концепт, согласно Воркачеву С.Г., это *«прежде всего вербализованный культурный смысл»* [15, с. 76].

В литературоведении вводится понятие художественного литературного концепта, определяемого как сложное ментальное образование, принадлежащее не только сознанию отдельного человека, но и духовной сфере определенного этнокультурного сообщества [43, с. 41-42]. Определенный универсальный художественный опыт, закрепившийся в культурной памяти и способный выступать как строительный материал для формирования новых художественных смыслов и образов.

Кроме того, если в гуманитарных науках необходимо обосновать различие терминов «концепт» и «понятие», то в рамках литературоведения существует гораздо большее количество понятий, которые имеют сходное значение со словом «концепт». Это, прежде всего, такие термины, как «образ», «символ», «мотив», «архетип», «миф», «мифологема».

Определение понятию «концепт» в русскоязычном научном узусе было дано Аскольдовым С.А. ещё в 1928 году: *«Мысленное образование, которое замещает в процессе мысли определенное количество предметов одного рода»* [5, с. 267]. Он также является первым ученым, который ввел термин *«художественный концепт»* и заявил о потребности изучения литературных текстов через призму концептов.

Само слово «концепт» вошло в русский язык ещё в начале XX века из переводной философской научной литературы и лишь затем было введено Аскольдовым С.А. в русскоязычный научный дискурс. Однако термин «концепт», в силу различных обстоятельств, на долгое время исчез из русского лингвистического корпуса, отчасти из-за языковой политики советского государства. Мы можем предположить, что данный иностранный термин попросту не мог конкурировать с привычным для научного сообщества, традиционно устоявшимся словом «понятие».

Таким образом, границы термина начали выстраиваться только в 1980-е годы, когда понятие «концепт» стал активно операционализироваться когнитивистами. Это привело к тому, что ученые иных сфер все чаще стали применять данный термин в своих научных трудах. Однако до сих пор вопрос о границах термина и уместности его использования наряду с русскоязычными

синонимами остается нерешенным в отечественном научном дискурсе [11, с. 98].

Отдельно следует отметить, что споры вокруг термина «концепт» характерны только для сложившейся отечественной практики, для которой данное слово является заимствованием. Многие ученые, вслед за Зусманом В.Г. ставят знак равенства между терминами «понятие» и «концепт», или считают последний избыточным иностранным заимствованием, ненужным для отечественной гуманитарной науки, а потому вовсе избегают его использование в своих трудах [25, с. 3-17].

Демьянков В.З., изучающий историю формирования значения термина «концепт» в русскоязычной практике приходит к выводу, что слова «концепт» и «понятие» до сих пор строго не разграничены и часто обозначают одно и то же: *«Иногда референты у терминов «концепт» и «понятие» совпадают»* [20, с. 47].

По мнению исследователя, различие между этими терминами зависит сугубо от контекста. Разбирая одно и то же явление, в одном случае мы говорим об понятии, в другом – уже о концепте: *«Итак, по-русски, мы договариваемся о понятиях, но реконструируем концепты»* [20, с. 43].

Адиасова Л.Е., эксперт в области когнитивной лингвистики, придерживается несколько иной точки зрения, заключая, что термины принципиально различны: *«Понятие – это категория логики, в то время как природа концепта сублогическая»* [2, с. 19]. Под сублогической природой здесь подразумевается один из трех компонентов<sup>1</sup> концепта – подсознательный, определяющий его внутреннюю форму.

Таким образом, изучение концепта в национальных культурах, к примеру, исследование концепта *Пустоты* (кун, 空) в поэтическом творчестве эпохи Тан, позволит выделить индивидуальный концепт, что, в свою очередь, даст возможность говорить о концепте художественном.

Концепт становится художественным, когда автор, примеряя роль творца, привносит в понятие совершенно новый смысл, не присущий ему ранее. Художественный концепт формирует концептосферу, на основе которой и формируется художественное пространство произведения [11]. Новое авторское видение делает концепт художественным, при этом в тексте он продолжает содержать как общезыковое значение, так и личностный смысл автора, а также то, что может быть предложено самим читателем.

Существует два пути для ввода художественного концепта: представление его в качестве индивидуально-авторского психического

---

<sup>1</sup> Согласно классификации Постниковой Е.А. выделяют три уровня концептов: базовый, пассивный (дополнительный) и внутренний, иногда и вовсе не осознаваемый, запечатленной во внешней, словесной оболочке [40, с. 148].

образования или как часть национальной художественной традиции, этнической картины мира.

Так, в научной работе Беспаловой О.В. художественный концепт понимается как *«единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений»* [7, с. 654].

Обратим наше внимание также и на исследовательскую концепцию Миллер Л.В., которая предлагает оригинальное понимание концепта как ментального образования, относящегося *«не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества»* [43, с. 42]. Так, Миллер Л.В. рассматривает концепт в качестве универсального художественного опыта, укорененного в культурном сознании и способного служить архитектурным материалом для формирования новых художественных смыслов.

Однако, следует также отметить, что понятия художественного концепта и художественного образа тесно переплетены друг с другом, *«при этом концепт является гиперонимом, так как способен фиксировать в себе образ»* [44, с. 147], т.е. понятие «концепт» гораздо шире, чем «образ».

Так, например, Цзю (вино, 酒), являясь одним из ключевых образов китайской поэзии, является и художественным концептом, чей мотив стал неотъемлемой частью китайской классической литературы. Он представляет собой не только сложное ментальное образование, функционирующее как способ интерпретации реальности коллективного сознания, но и одновременно выступает в качестве богатого источника культурной информации.

Концепты реализуются в понятиях, продолжая метафору, предложенную Аскольдовым С.А., мы можем сказать, что, если концепты кропотливо «поливать», из них могут взрасти «обильные» понятия. В иных этносах одни концепты могут увянуть, уступив место другим, более жизнеспособным и тщательно поливаемым. В некоторых почвах доля концептов никогда не сможет прижиться и не взойдет. Когда концепт все же «пускает корни», «прорастая» в благотворной среде, мы наблюдаем, как «вращенные» понятия реализуются в речи. В иных культурах одни концепты могут зачахнуть, давая место другим, более живучим или более заботливо поливаемым. На некоторых почвах определенные концепты могут так и не взойти. Когда же концепт «принялся» и «взошел», мы наблюдаем понятия, реализуемые в речи [55, с. 622].

Таким образом, с начала 1990-х годов понятие «концепт» стало закрепляться в русскоязычном и зарубежном гуманитарном узусах.

Междисциплинарность – одна из основных тенденций развития науки в этот период – требовала разработки единой терминологической базы терминов для исследований в области гуманитарных наук [11, с. 97]. Так, термин концепт, обозначающий основную единицу когнитивной деятельности, стал широко применяться не только в когнитивной лингвистике и лингвокультурологии, но и в других гуманитарных областях

Сегодня концепт рассматриваются лингвистами как наименьшая единица языковой картины мира. Концепты формируют представления об окружающей действительности как отдельных людей, так и целых народов. В этом отношении термин «концепт» близок к «понятию», но если последнее включает в себя только содержательные компоненты определенного явления, то концепт – это совокупность абсолютно всех его признаков.

Действительно, оба глагола этимологически родственны, но не являются абсолютными синонимами. Так, вслед за Степановым Ю.С., сравнивая концепт с понятием, **мы будем считать первый более широким мыслительным конструктам человеческого сознания: «концепт есть некое суммарное явление, по своей структуре состоящее из самого понятия и ценностного (нередко образного) представления о нем человека»** [48, с. 40-43].

Заключая вышесказанное, мы можем смело утверждать, что причиной того, что данный термин по сей день не столь широко используется в белорусских и российских исследованиях состоит не только в том, что само слово «концепт» является лишним для отечественного гуманитарного знания иностранным заимствованием, но и в сложности определения границ понятия, а также в существовании множества синонимичных лексем.

В нашем исследовании мы остановимся на том, что данный термин **«несет с собой исходную мотивацию как непрменный атрибут терминологической культуры»** [55, с. 621]. На эту мотивацию и ориентируется научное сообщество, решая какой термин и в каком контексте подходит лучше, а какой является недопустимым.

Таким образом, **концепт в данной работе понимается нами как основополагающий, принципиально важный атрибут целого культурного понятия, а также как единица коллективного сознания, отмеченная этнокультурной спецификой и отправляющая к высшим духовным, философским и религиозным ценностям.** Под философскими концептами, соответственно, мы подразумеваем важные *смысловые доминанты*, составляющее своеобразие философских школ и течений, на которых, в свою очередь, базируется танское мировоззрения. Художественные концепты, соответственно, определяются нами как такого же рода смысловые доминанты в сфере художественного творчества.

## 1.2 Специфика концептосферы китайской поэзии в контексте религиозно-культурного синкретизма эпохи Тан

Объединение Китая под знаменем единой династии, прогрессивное развитие его социальной и экономической структур, восстановление внешней торговли и расширение культурного кругозора – все это оказало неоспоримо большое влияние на формирование китайской духовной культуры. Решающую роль в этом вопросе, несомненно, сыграл синтез религиозно-философских доктрин – *конфуцианства* (儒教), *даосизма* (道教) и *буддизма* (佛教), пришедшего из Индии. Диалогические взаимоотношения между этими тремя религиозно-философскими учениями обретают уникальное выражение в образах китайской словесности.

Конфуцианские идеи оказали глубокое влияние на литературу танской эпохи, выражаясь в самых разных образах художественной литературы. Главным среди них было осмысление роли слова, соответственно, и всей литературы – «*учении о слове*» (文学) – как части ритуала «*построения мира*», интерпретированного в контексте с конфуцианским пониманием магической роли *вэнь* (文) – роли письма и знака как таковых.

Само создание художественных произведений для последователей Конфуция в танском Китае понималось как некий сакральный акт. Искусство обращения со словом должно быть совершенным и соответствовать принципу *естественности* (自然), как проявлению Абсолюта.

Конфуцианское понимание добродетельного служения государству рождает к жизни новые сюжеты литературных произведений. Так, идеальным человеком, соблюдающим все догмы древнего и классического конфуцианства, считался *Цзюньцзы* (君子) – *благородный муж*. Данная фигура, воплощая в себе множество художественных образов, часто выступала в роли лирического героя в множестве произведений.

Даосский взгляд на художественное творчество отражается в стремлении создавать тексты, исполненные Пустоты как выражение близости к *Дао* (道). Пустотность в этом случае, по мнению Сторожука А.Г., представляет собой расширенное смысловое пространство, т.е. избыточность смыслов и ассоциаций, способную сообщать читателю намного большее, чем сами слова, составляющие текст [49, с. 438]. Возможность наполнить произведение пустотностью ассоциировалась с силой *ци* (气); впоследствии данная категория теряет свой даосский смысл и становится общепринятым выражением степени таланта.

Даосская мысль создает новое тематическое направление в светской литературе: тему «*одиночества*» («孤独») и воспевание «*уединенности вдали от мирских забот*» («尘外»), берущих свое начало от описания жизненного

пути отшельника-мистика, не связанного условностями «суетного мира» («尘界») и порвавшего с церемониями социума.

Важной даосской категорией является органическое единство человека с природой, принцип «простоты и естественности» («自然»), как и в конфуцианстве, переносимый в процесс литературного творчества. Естественность в понимании даосов позволяет приблизиться к состоянию *духовной просветленности*, она вырабатывается и контролируется без дополнительных внешних усилий и тесно связана с состоянием *увэй* – недеяние (无为), понимаемым даосами как отрицание целенаправленной деятельности, идущей вразрез с естественным миропорядком.

Желание достижения духовного просветления и понимания Абсолюта (т.е. Дао) через сердце, а не разум, может показаться несовместимым с ролью чиновника или литератора, скорее свойственной отшельнику-мистика. Однако стремление к такого рода духовному постижению становится доминирующим в мировоззрении целого ряда авторов, даже никогда не считавших себя подлинными приверженцами даосизма и определяет их взгляд на проблемы творчества целой эпохи.

Парадоксально, что основным принципом даосизма, как и у большинства мистических учений, является непосредственное обучение у наставника, а не отвлеченное философствование, то есть, роль слов в передаче знания мыслилась несущественной. Дао содержит в себе все первоэманации сущности, которые язык как социальное порождение не может отразить. Этот принцип выражен в знаменитой фразе из Даодэцина: «Знающий не говорит, говорящий не знает (知者不言, 言者不知)» [8].

Следуя за Стороожуком А.Г., мы считаем, что буддийский подход к созданию литературного текста в корне отличен от конфуцианского и даосского. Литературный процесс рассматривается здесь не как средство привнесения гармонии в мир, а как возможность построить уникальную вселенную с абсолютной реальностью, которая подчиняется только воле ее создателя [49, с. 437]. Такая Вселенная одушевлена *Пустотой* (кун, 空) в буддийском понимании, а задача художника заключается лишь в определении «вех», наиболее лаконичных символов, задающих «точку опоры» для создаваемого мира.

Буддийские авторы трактуют роль слова чисто прагматически, считая, что его задача – указывать путь, направляя к Пустоте, отсюда тяготение к предельной краткости, минимализму выразительных средств. Смысл заключается не в письменных символах, а в выходе за их пределы. Это свойство известно, как «наполненность смыслом» и, наряду с другими концептами, привнесенными буддизмом, постепенно стало частью общепринятой системы взглядов на литературное творчество.

Процесс синтеза конфуцианства, даосизма и буддизма характеризуется в основном тем, что каждое из трех религиозно-идеологических учений находилось под влиянием двух других. Пользуясь популярностью в танскую эпоху даосизм и буддизм не позволяли конфуцианству – официальной государственной идеологии того периода – возвеличить свою роль, провозгласив его *«одним из трех уже пустивших глубокие корни в Китае учением»* [12, с. 362]. Хотя ни даосизм, ни буддизм не стремились вытеснить конфуцианство тем не менее позиции последнего сильно пошатнулись.

Однако конфуцианство, продолжая считаться официальной идеологией государства, уже в III-VI веках начало планомерно приходить в упадок, утратив свое абсолютное господство в духовной жизни империи. В этот период власть в своих руках сосредотачивали императоры, симпатизирующие даосским и буддийским идеям, так, данные религии постепенно стали проникать в само ядро китайского общества, занимая лидирующие позиции.

Тем не менее, с появлением централизованных империй в VI-VII вв. возникла необходимость в налаживании управления и социальных структур, которые обеспечили бы прочность и стабильность столь обширной империи. Конфуцианство, будучи единственно сложившейся в тот период системой идей и институтов, хорошо подходило для реализации данной цели, поскольку даосизм и буддизм не имели четкой и последовательной программы преобразования. По этой причине в начале правления династии Тан конфуцианство все же смогло удерживать лидирующие позиции. Как и прежде, идеи школы стояли на страже нравственности, задавая направление административной реформе и диктуя основные принципы государственной жизни.

Несмотря на это, конфуцианство уже успело подвергнуться сильному влиянию со стороны завоевавших многочисленных сторонников даосизма и буддизма, которые заставили его приспособляться к новым условиям. По словам Васильева Л.С., конфуцианство, учитывая сложившиеся обстоятельства, в целях поддержания своей жизнеспособности стало уступать, осмелившись *«вступить во взаимодействие с другими учениями и заимствовать из них наиболее важное»* [12, с. 363].

Таким образом, синтез идей и концепций, извлеченных из конфуцианства, даосизма и китайского буддизма, привел к планомерному возникновению большего количества точек соприкосновения, сходных традиций и норм между тремя религиозно-философскими школами.

Специфические особенности китайского социума данной эпохи допускали возможность подобного взаимопроникновения различных идеологий. Результатом сложного синтеза трех основных вероучений Китая – конфуцианства, даосизма и буддизма – являлась своеобразная религия, о

которой говорил академик Алексеев В.М., путешествовавший в 1907 г. по Китаю: *«Почти во всех храмах, а их масса, я наблюдаю все тот же синкретический хаос, т. е. полное смешение всех трех учений: конфуцианства, даосизма и буддизма. Впрочем, к нелогичности такого порядка китайская религия вполне равнодушна: в ней, собственно, каждый молящийся – сам себе жрец»* [3, с. 1131].

## ГЛАВА 2

# КЛЮЧЕВЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПТЫ В ПОЭЗИИ ЭПОХИ ТАН

### **2.1 Буддийское влияние в танской поэзии. Кун (空) как наиболее репрезентативный концепт буддийского миропонимания**

Одним из ключевых факторов формирования мировоззрения в период династии Тан исследователи справедливо называют буддизм (佛教). Влияние буддийской философии заметно сказалось в самых различных областях, и, несомненно, облик танской литературы также формировался в значительной степени под влиянием буддийской мысли [49, с. 142].

Возникновение буддизма в Китае относят к I веку н.э.<sup>2</sup> – новое религиозно-философское течение проникает в Китай из Кушанского царства (贵霜帝国). Однако буддизм широко распространился по стране лишь в более поздний период: к концу эпохи Шести династий (六朝, 220 – 589 гг.).

Буддизм стал единственной иностранной идеологией, которая не только смогла прижиться в Китае, но и стала неотъемлемой частью общей системы китайских религиозных верований, закономерно вписавшись в устройство различных институтов государства. Он органично вошел в китайский культурный контекст не только потому, что соответствовал традиционному мировоззрению китайского народа, его мироощущению, но и потому, что привнес нечто принципиально новое. Так, Алексеев В.М. отмечал, что без подобного рода совпадений буддизм не смог бы пустить корни в сознании людей, а если бы не отличался от даосизма, дополняя учение, то, вероятно, также не сумел бы прижиться за своей ненужностью [16, с. 159]. Подобный синтез идей позволил буддизму стать феноменальным явлением китайской культуры.

К началу правления династии Тан буддизм в Китае уже представлял собой вполне развитую религиозную систему, имевшую за редким исключением четкую иерархическую систему внутри сект, ориентированную на определенный свод текстов и признающую единство религиозных и философских представлений ее последователей, несмотря на доктринальные различия между входящими в нее школами [49, с. 167].

---

<sup>2</sup>Китайские исследователи отмечают, что основной датой проникновения буддизма в Китай считается 65 г. н. э., когда был возведен знаменитый монастырь Баймасы (白马寺). Баймасы – монастырь «белой лошади», расположенный вблизи Лояна, получил данное название в связи с тем, что, по преданию, именно на белой лошади из Индии в Китай были доставлены первые буддийские сутры.

Таким образом, **династию Тан можно четко обозначить, как период расцвета буддизма в Китае.** До антибуддийских гонений императора Уцзуна (武宗, 814 – 846 гг.) в 845 году влияние буддизма никогда не было столь сильным и всеобъемлющим, как во времена династии Тан.

Тем не менее, говорить о буддизме как о некоей доминирующей и окончательно сформировавшейся в танский период философской системе было бы крайне неверно. Существование различных религиозных течений и философских групп, как авторитетных, так и совсем неприметных, являлось формой существования буддизма в Тан, и взгляды адептов подобных объединений зачастую разительно отличались.

Так, существует несколько способов интерпретации концепта *Пустоты* (кун, 空), которые, в свою очередь, зависят от источников, из которых поэт черпает буддийскую логическую структуру.

Основным течением буддизма в Китае было учение *Махаяны* (大乘) – *Большой колесницы*, также существовало несколько сект *Малой колесницы* или *Хинаяны* (小乘) и немногочисленные школы *Тхеравады* (上座部) – учение *Старейших*, которые не оказали существенного влияния на китайскую культуру и литературу.

Необходимо подчеркнуть тот факт, что, поскольку философские доктрины широко заимствовались различными школами друг у друга, нельзя однозначно утверждать, что лишь идеи одной конкретной школы или принадлежность к какой-либо определенной практике оказывали влияние на литераторов того периода. Как буддийская философская мысль, так и технические приемы работы с сознанием к середине правления династии Тан настолько смешались и взаимно дополняли друг друга, что, вряд ли, например, среднестатистический горожанин или рядовой житель сельской местности, стали бы ассоциировать определенную философскую мысль или духовную практику с какой-либо из сект.

По словам Сторожука А.Г., школы Махаяны трактуют понятие Пустоты как выражение высшей мудрости – *дхармакайи*<sup>3</sup>, рассматривая ее как способ познания, состоящий в выборе срединного взгляда или *срединного пути* (中道) [49, с. 181].

Так, продолжая идею исследователя, мы можем смело утверждать, что мудрость (т.е. пустота в понимании буддистов), может быть познана через приобретение интуитивного знания. Путь к подобному сакральному таинству может быть показан и с помощью относительных, мирских «истин». Средства же воспринимаются и выбираются самим художником, такого рода процесс

---

<sup>3</sup> Дхармака́я (с санскр. «сущностное тело») – высшее из трёх тел Будды, абсолютное проявление духовной сущности, сущность мироздания, постижимая только посредством высшего просветления.

буддисты относят к сфере «чувственного» («色»). [49, с. 181]. Сами понятия «чувственного», или «телесного», согласно буддийской теории, являются воплощением Пустоты – отсутствием субстанции «я» (т.е. лишенным самосущности).

Правда, как отмечает Сторожук А.Г., многие адепты рассуждали о принадлежности чувственного одновременно и к категории бытия, что нашло свое отражение в лаконичном изречении знаменитого монаха-литератора IV века Чжидуня (支遁, 314 – 366 гг.): «Чувственность есть Пустота, но чувственное и отлично от Пустоты» («色即的空, 色复异空») [49, с. 182], однако подобные взгляды не получили широкой поддержки и неоднократно подвергались критике со стороны буддийских апологетов.

Понятия «бытие» («真实») и «небытие» («虚无») организованы в два поля «сущее и не сущее» («有无»). Предполагаем, что по смысловому объему это самые обширные семантические поля, которые вместе образуют целостное представление об организации духовного мира. *Инь* («阴») и *ян* («阳») в восточных культурах и «горизонт» как граница между видимым и невидимым в европейской – являются весьма емкими обозначениями подобной поляризации мира. Оппозиция между бытием и небытием проявляется во всех измерениях человеческого существования, принимая различные культурные и языковые формы, она находит свое отражение в разнообразных фигурах человеческой мысли.

Специалист по символической логике Кемпе А. еще в конце XIX века заявил, что в человеческой природе заложено мыслить бинарными отношениями: для людей свойственно делить триадные отношения на пары биномов [63, с. 196].

Логично было бы сказать, что бинарные отношение с нулевым компонентом является сутью триады. Исходя из этого, такой третьей нулевой составляющей **в оппозиции «бытие – небытие» является Пустота, которая принадлежит к сфере бытия, но имеет понятийные признаки и свойства небытия.**

В качестве примера обратимся к христианству, где Бог есть все и ничто, начало и конец всего сущего. «Ничто» – с одной стороны, мы интерпретируем, как понятие, состоящее в паре с «бытием», однако, с другой – сущность данной философской категории раскрывается в собственном активном действии, которое наделяется статусом *апофазиса* – отрицания: Бог благ без благодати, мудр без мудрости, всемогущ без всемогущества. **Следовательно, «ничто» – это не Пустота, а некое духовное или нейтральное бытие.**

Таким образом, то, что относится к сфере чувственного и по определению не является воплощением самосущности, не может иметь никакого иного содержания, помимо Пустоты. Соответственно, правомерным будет утверждение, что важность средств, выбранных художником, проистекает из

самой Пустоты. В конечном счете, **литературный текст как таковой можно определить, как искусно организованную Пустоту** [49, с. 182].

Концепт Пустоты неоднократно встречается в художественных текстах танской эпохи; мы смело можем говорить о том, что частотность его появления привела к возникновению множества *субмотивов*, пронизывающих литературные тексты танских авторов. Они являются не просто фоном произведения, но тем ключевым звеном, задающим настроение и художественный ритм всему стихотворению. Субмотивы подразделяются на тоску, одиночество, бессмысленность бытия, тщетность существования и т.д. Знаковый статус концепта заменяется онтологическим: концепт и слово (иероглиф) становятся реальной действительностью. В связи с этим возникает парадокс: Пустота приобретает силу уже являясь физической реальностью, имея полноту своих сил. Так, становясь культурным феноменом, Пустота, получает статус концепта: ею искусственно обретается сила, которой она уже обладала в реальности.

Далее, на примере поэзии Ван Вэя (王维, 699 – 759 гг.) мы подробнее рассмотрим проявление концепта Пустоты в литературном творчестве эпохи Тан.

Следуя данным, содержащимся в «Новой истории Тан» («新唐书»), мы определяем дату рождения Ван Вэя как 701 г., хотя согласно «Старой истории династии Тан» («旧唐书») его жизнь дотирована в рамках 699 – 759 гг. Он родился в семье чиновника в Шаньси – современный уезд Цисянь, что находится к северо-западу от центральной части Китая. Из некоторых его произведений можно сделать вывод, что он был одним из немногих, возможно, единственным выдающимся поэтом своего времени, воспитанным в буддийском монастыре, где, вероятно, и появился на свет.

Ван Вэй глубоко освоил ведущие философские учения своего времени, что сильно повлияло на его видение окружающей действительности, на поэтическое и изобразительное мастерство писателя. В даосизме близкими для него стали органического единства человека и природы, принцип «*простоты и естественности*» («自然»).

В конфуцианстве его привлекли категории «*искренности*» («信») и «*человеколюбия*» («仁»). Однако справедливо будет сказать, что наибольшее влияние на него оказал именно буддизм, особенно школа *чань*<sup>4</sup> (禅) – также известная как дзэн-буддизм – которая, без преувеличения, внесла наибольший вклад в формирование его художественного и поэтического вкуса.

---

<sup>4</sup> Чань-буддизм – своеобразный китаизированный вариант индийского буддизма; как считает Е.В. Завадская, это «*внебрачное дитя даосизма и буддизма*» [22, с.105].

Несмотря на придворные интриги и драматические события 755 – 763 гг. – восстания Ань Лушаня (安史之乱) – Ван Вэй остается верен собственным идеалам. Он пишет множество буддийских гимнов, комментирует и толкует сутры, систематически общается с монахами и жертвует личное имущество храму, тем самым всячески желая привлечь внимание императора к делам *сангхи* – буддийского религиозного братства.

За свою преданность буддизму и поэтическую выразительность Ван Вэй был известен в литературных кругах как «поэт-Будда» («诗佛»). Его картины и каллиграфические работы были настолько искромётно исполнены, что последующие поколения признали его родоначальником южной пейзажной живописи (南宗山水画之祖). Он является автором одноименного поэтического труда – «Собрания Ван Юйчэна» («王右丞集»), который собрал в себе около 400 стихотворений автора. Су Ши (苏轼, 1037 – 1101 гг.), знаменитый поэт династии Северная Сун (宋朝, 960 – 1127 гг.), заметил: «когда вы читаете поэзию Ван Моцзе, в ней отражается живопись; когда же вы видите его картины, в них пребывает поэзия» («味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗» [66]).

Эстетическая мудрость поэта была вдохновлена чаньскими настроениями «жизни свободной от нравов общества» («世无争的生活») и «естественной поэтической философией жизни» («自然诗意的人生哲学»). Его поэзия «гор и вод, садов и полей» («山水田园»), называемая пейзажной лирикой, восходит истоками к литературным трудам Тао Юаньмина (陶渊明, 365 – 427 гг.) и демонстрируют высокую степень непостижимой, духовной красоты (空灵美) художественного слова; она подчеркивает глубокие культурные изыскания поэта и воплощает философские идеи школы Чань.

Вклад Ван Вэя в пейзажную лирику также заключается в том, что в своих произведениях он формирует атмосферу умиротворения, по сути поэтически воссоздавая чистый, ясный стиль Чань. Так, Ван Вэй создает настроение *пустоты* (空) и *спокойствия* (静), делая акцент на образном, а не на символичном и все детали его композиций, кажется, служат целостной картине художественного мира.

Например, в стихотворении «Ручей, где поют птицы» («鸟鸣涧»), Ван Вэй, опираясь на изображение «ночной тишины» («夜静»), показывает возвышенные чувства поэта, вкушающего покой, вдохновленный настроением природы: автор провожает нас вдоль «опустевших хребтов» («山空»), мы видим, как «вокруг отцветает османтус» («桂花落») и «луна вдруг пробуждает дремлющих птиц» («月出惊山鸟») – все эти детали задают стихотворению размеренный, наполненный спокойствием тон.

В другом стихотворении «Приют в роще бамбука» («竹里馆»), в котором, казалось бы, поэт прост в использовании художественных образов, мы можем

наблюдать как через описания «*пребывания в одиночестве*» («*独坐*»), размеренной «*игры на цине*» («*弹琴*»), «*протяжного свиста*» («*长啸*»), а также выражений по типу «*темной рощи*» («*深林*») и «*глухих зарослей бамбука*» («*幽篁*»), автором создается умиротворенная *атмосфера чань* (禅境) – созерцания, в которой всё сущее объединено «*неуловимой тишиной*» («*空灵寂静*»). Так, пейзажная лирика Ван Вэя пронизана скрытой философией чаньской школы, её созерцательный покоем и сущностной пустотой, в этом, пожалуй, и заключается одна из великих эстетических сил стихов автора.

Для полного понимания образа Пустоты следует обратиться к сутре «*Поучения Вималакирти*» («*维摩诘经*»), так как Ван Вэй не просто был знаком с его учением, но настолько вдохновился персоной самого Вималакирти (维摩诘), что перенял его образ как руководство и ориентир собственной жизни.

Для Ван Вэя личность Вималакирти была эталоном, даже в качестве своего второго имени – *цзы* (字), он взял китайскую транскрипцию слова «*Вималакирти*» – Вэй Моцзе (维摩诘) [22, с. 407].

Вималакирти – это Бодхисаттва в учении Махаяны, человек, который будучи простым, хоть и знатным горожанином, смог в совершенстве постигнуть учение Будды. Отринув мирские заботы, он превзошел десять учеников Будды Шакьямуни, четырех прославленных бодхисаттв, в том числе и Майтрею.

Мы не можем знать наверняка, прошла ли историческая жизнь Ван Вэя в полном подражании этому деятелю, поскольку до нас не дошло никаких подробных описаний личной жизни поэта, однако, обращаясь к его лирике, мы несомненно сможем отыскать отражение его стремлений достичь этот нравственный идеал.

Вернёмся к концепту Пустоты, в тексте указанной сутры на данную тему приводится диалог Вималакирти с Буддой Манджушри (文殊菩萨), в котором:

1) Выносится вердикт тому, что познать пустоту с помощью рационального мышления невозможно:

«文殊师利言：‘居士此室，何以空无侍者？’维摩诘言：‘诸佛国土，亦复皆空。’又问：‘以何为空？’答曰：‘以空空。’又问：‘空何用空？’答曰：‘以无分别空故空。’又问：‘空可分别耶？’答曰：‘分别亦空’» [78]。

*Манджушри спросил: «Почему в комнате Учителя пусто, разве у него нет даже слуги? Вималакирти ответил: «Все земли Будд также пусты». Снова вопрос: «Что же опустошило их?». Ответ: «Пустотой опустошены». И вновь вопрос: «Для чего пустотна пустота?». Ответ: «Познание пустотностью опустошимо». Вопрос: «Тогда познаваема ли сама пустота?». Ответ: «Познание также пустотно, пустота познать*

пустоту не способна<sup>5</sup>».

2) «Поиск» Пустоты должен осуществляться в полном освобождении от Татхагаты или сознания. В соответствии с определением Сторожука А.Г., «Татхагата-гербха (如来藏), или единое всеобщее «я», включает как эмпирические, так и высшие виды сознания» [49, с. 157]. В сутре приводится следующий диалог:

«又问: ‘诸佛解脱当于何求?’ 答曰: ‘当于一切众生心行中求。又仁所问: 何无侍者? 一切众魔, 及诸外道, 皆吾侍也。所以者何? 众魔者乐生死, 菩萨于生死而不舍; 外道者乐诸见, 菩萨于诸见而不动» [78]。

*Манджушири был задан еще один вопрос: «Так в чем же следует искать освобождение Татхагаты?». Ответ Вималакирти: «Освобождение следует искать в уме и действиях всех живых существ». Ты спросил меня «разве у Вас нет даже слуги?». На это я отвечаю: «Мои слуги – все мары<sup>6</sup> и миряне. В чем причина этого? Мары довольны циклом жизни и смерти (Сансарой), Бодхисаттва не выходит из этого круга, значит Сансара – слуга Бодхисаттвы, миряне довольны взглядами, Бодхисаттва не уклоняется от них. Раз так, то все мары и миряне являются моими слугами».*

Мы можем предположить, что здесь речь идёт о разрешении сознания от двойственности и оценочного мышления, о чём речь будет подробнее идти в последующем стихотворении Ван Вэя.

Пустота, если рассматривать данный концепт с точки зрения литературного творчества, в эпоху Тан мыслилась как «*формообразующая характеристика, присущая произведениям самых различных видов и жанров искусства танского времени*» [49, с. 428]. Однако в подобном ключе она не обязательно трактуется как сугубо буддийский концепт. Понимание данного термина часто может соединяться с таким даосским понятием как *сюй* (虚), также переводимым как Пустота. Пустотность в понимании даосов является расширенным пространством смыслов, которое может передать читателю гораздо больше, чем просто слова.

---

<sup>5</sup> Здесь и до конца раздела все переводы выполнены автором данной работы – Валюк Я.В.

<sup>6</sup> Мара (кит. 魔罗) – демон, воплощение безыскусности, гибели духовной жизни.

Буддийское и даосское ощущение Пустоты слабо коррелирует с конкретными творческими техниками или композиционными особенностями и зачастую может быть оценено лишь с точки зрения «художественного вкуса» («味») – это и Пустота как «*смысловой простор*» или ощущение свободного течения энергии *ци* (气), и как зрительная незаполненность, либо как заполненность белым цветом.

В картине мира танских литераторов, зачастую происходило слияние буддийских понятий и метафизических представлений школы Сюаньсюэ (玄学), представлявшей собой некий синтез даосизма (道家) и конфуцианства (儒家). Подобного рода интеграция осуществляется путем объединения буддийской философии и идей школы Сюаньсюэ: в литературном творчестве появляются такие понятия, как «Мин (冥) – мрак», «Сюань (玄) – тьма», «Ли (理) – закон», «Хуань (幻) – иллюзорность», «Цзыжань (自然) – естественность», «Ю (幽) – сумрак» и т.д., которые, однако, все еще отражали исконно буддийское понимание Пустотности. Так, учение Сюаньсюэ, обладавшее определенным сходством с буддийским учением о пустоте, способствовало лучшему усвоению буддийских идей, т.к. к тому времени даосизм и его доктрины по большей части уже укрепились в общественном сознании людей.

Пустотность и заполняющая эту пустотность сила *ци* являются в даосском понимании обязательными условиями, позволяющими Истине наполнять уста говорящего. В буддистском же понимании у слова нет «заполненности», оно должно быть емким и сжатым, не отвлекающим внимание от непосредственной мысли, которую это слово несет. Сила слова заключается не в том, насколько оно наполнено, а в конечном пункте, к которому устремляется внимание читающего или слушающего – *абсолютном сознании*. Общая идея заключается в том, что слова могут быть мощными инструментами для направления внимания на более *высокие уровни сознания*, независимо от их конкретного содержания.

Таким образом, некоторые понятия, важные для поэтического и изобразительного искусства в буддизме и даосизме совпадали, вероятно, что и в понимании Ван Вэя данные философские категории не всегда находились в оппозиции друг к другу.

Давайте еще раз обратимся к стихотворению «Ручей, где поют птицы» («鸟鸣涧») и подробнее рассмотрим смысловой простотой произведения:

«人闲桂花落，夜静春山空。  
月出惊山鸟，时鸣春涧中»  
[70].

*Османтуса цвет опадает  
В безмолвной долине весной,  
Затишье. Ночь наступает  
В горах, что пусты сей порой.*

*Восходит луна  
Светом тревожа пичуг,  
В веших водах ручья не смолкая  
Над водами песню поют.*

Пустота, к которой обращается Ван Вэй, незримо присутствует в поэтическом тексте через иные художественные образы, тесно взаимодействуя с ними. Цветок османтуса (символ долголетия) опадает среди людей, а ночная жизнь продолжает свой ход в безлюдных горах: то, что естественно, лишено какого-либо социального смысла, не запянуто внешним вмешательством автора, – оно чисто и, следовательно, пусто в своей чистоте.

В стихотворении мы также можем заменить переплетения чаньских биномов «движение – покой», и «наполненность – пустота», выражение первого мы видим в слове *цзин* «静» – тишина, которое противопоставляется иероглифам *цзин* «惊» – тревожить и *мин* «鸣» – крик птицы. Проявление второго – в свертывании пространственного образа изображения, символизирующего углубление и проникновение поэта в собственный внутренний мир. Так, взгляд поэта, подобно лепесткам османтуса, устремлен вниз по течению ручья к глубокой горной долине. Ручей у склона весенней горы – это то «свернутое», скрытое пространство, которое увлекает поэта, а вместе с ним и читателя в свои глубины. Реальность нарисованной ночи возвращается из бескрайнего высокогорья и проникает в малое пространство, т.е. в горную ущелье, где поэт погружается в изображенный мир. Горная долина (ущелье), по которому течет русло ручья, по мнению английского исследователя Томаса Люка, является «одним из распространенных образов священного места» [64]: данный даосский образ, был развит еще Чжуанцзы (庄子, 369 – 286 гг. до н. э.).

Таким образом, отраженное в данном стихотворении пространственное сознание, является ничем иным, как тонкой формой *жизненного сознания*, которое «свертывается сверху вниз и извне вовнутрь» [72, с. 212]. Характеристика природного изображения в поэтическом наследии Ван Вэя связана с умением автора выявить и описать конкретное физическое явление в его первозданной форме – *естественной чистоте*. Творец сам становится «естественным явлением, каким оно является само по себе: ни единого следа концептуализации» [65, с. 5].

В поэтической философии Ван Вэя концепт Пустоты может быть представлен в двух плоскостях: «**как пустота не сущего и заполненность сущего**» [24, с. 101]: по аналогии с важной даосско-чаньской категории *Единого*. Данный бином представлен иероглифами «无有» или «空虚实». Фокус поэта на пустотности подобного Единого знака обуславливает множество субстанциональных категорий, охватывающих мир воды, облаков, потоков и ветра.

То, что поэт придает важное значение понятию Пустотности, обусловлено не только его увлечением учения Вималакирти. Будучи последователем чань-буддизма, Ван Вэй также разделял и идеи Хуэйцэна (惠能, 638 – 713 гг.), шестого патриарха школы чань и первого патриарха южной чаньской школы, распространение идей которой пришлось на годы жизни поэта.

Хуэйцэн считал, что идея Пустоты как полного очищения сознания в основе своей не имеет смысла, поскольку природа человека изначально чиста и прозрачна. Вместе с тем, патриарх считал, что сознанию необходимо дать свободу, так как сознание – это то, чем можно овладеть.

Так, поэзия Ван Вэя четко отражает философию южной школы чань, согласно которой нет необходимости в вечном размышлении о Будде и истине (в данном учении особое внимание уделялось именно практике медитации) – суть заключается во внезапном озарении; «*только тогда, ...когда в твоём сознании нет ни единой вещи, а в вещах нет сознания, ты свободен и одухотворен – “пуст и чудесен”*» [18, с. 33-34].

Рассмотрим пример из стихотворения «К отшельнику Ху...» («与胡居士皆病寄此诗兼示学人二首»):

<p>«浮空徒漫漫，泛有定悠悠。 无乘及乘者，所谓智人舟» [70].</p>	<p><i>Плывешь в Пустоте – кругом лишь безграничная ширь. Плывешь в бытии – все сущее не имеет пределов.</i></p> <p><i>Нет ни колесницы, ни возничего там, Это и называют «ладьей познавших».</i></p>
---	--

Данное произведение открывается рассуждениями Ван Вэя о том, что есть сущее и не сущее: Пустота, в которой «плавает» лирический герой – это небытие, которое так же бесконечно, как и бытие. Возможно, **цель поэта – показать, что разницы между категориями бытия и небытия априори не существует.**

Обратим внимание на третью строку: она является прямой цитатой из второй главы «Сутры явления [Благого Закона] на Ланке» («楞伽经»): «Пока

действует ум – нет числа колесницам. Однако в уме, обращение пережившем, нет ни колесницы, ни ездока» [52, с. 161].

Важно отметить, что концепт Пустоты в поэтическом творчестве танских авторов чаще выражен без самого упоминания о ней (речь о непосредственном использовании иероглифа «кун» 空). Например, посредством иероглифа «белый» («白») – это может быть, как белый фон пейзажа, так и простой белый лист бумаги, незаметно попадающий в поле зрения лирического героя. Помимо белого цвета, который закономерно воспринимается человеческим сознанием как Пустота, концепт Пустоты также можно выразить и через иероглиф «темный» («深»): описание дремучей чащи, темный фон пейзажа, образ мгlistых гор, темнота небес – все это, с большой долей вероятности, будет относиться к философским категориям буддизма.

Приведем пример из стихотворения современника Ван Вэя – Цянь Ци (钱起, 722 – 780 гг.) «Поднявшись в дождь на южную башню...» («登胜果寺南楼雨中望严协律»):

«孤村凝片烟，去水生远白。  
但佳川原趣，不觉城池夕»  
[70].

*В дымке тумана  
стоит одиноко село  
и речушка струится,  
в белые дали воды неся.*

*Столь очарован  
рекой, что в долине течет,  
что не заметил  
как скрыл вечер стены и ров.*

Стоит подчеркнуть, что иероглифом кун «空» в чаньском биноме «покой – движение» зачастую обозначают покой окружающей природы и души. Пустота сопровождает и «чаньское озарение» («禅悟»), которое зарождается из понятий «быть всем вместе» и «не раздумывать», конечной целью которого является приход к осознанию всего сущего и достижение «сущностной пустоты» («性空»), через которую исследователи чань-буддизма могут прийти к полной тишине и покою в отсутствии любых дум и страстей.

Тем не менее, некоторые танские поэты даже после познания истины все же не могли отринуть печали прошедшей жизни. Так, в стихотворении «Провожая» («送别») литератор рассказывает о повстречавшемся на пути страннике, идущем в горы, туда, где собирается жить в уединении вдали от чиновничьей службы:

*Спешьте, испейте вина, господин,  
Осмелюсь спросить, куда же идете?*

«下马饮君酒，问君何所之？  
君言不得意，归卧南山陲。  
但去莫复问，白云无尽时»  
[57].

*Путник поведал: ищет покой он в южных  
горах, чиновника службу оставив.*

*Ступайте, спрашивать боле не стану,  
Лишь плывут в дали облака, –  
Бесконечны их белые дали.*

Поведение лирического героя на первый взгляд кажется довольно необычным: после вопроса «спрашиваю господина куда он идет?» («问君何所之?») и ответа путника, что он «оставив службу чиновника, держит путь к подножью Южных гор» («归卧南山陲»), лирический герой, однако, не продолжил дальше расспрашивать своего собеседника («莫复问»), уяснив для себя причину. Она состоит в том, что *слава* (имя, репутация – «名») в суетном мире всегда имеет конец, определенные *границы* (境), и лишь белые облака не имеют предела, они бесконечны («白云无尽时»), только они способны принести путнику желанный покой.

Так, Понятие Пустоты в литературном произведении может быть скрыто и в «облаке», и в иероглифе *кун* (空), и в самом желании автора вести образ жизни отшельника с целью постигнуть истину. Что касается наполненности *сущего* (实), то под данной категорией можно без преувеличения понимать каждую художественную реалию стихотворения.

Следует отметить, что некоторые исследователи даже интерпретируют иероглиф «облако» (云), как подобие инь (阴) – женскую субстанцию вселенной [64, с. 151]. В поэзии Ван Вэя словосочетание «归阴» – «возвращение к инь», означает отход в некий мистический мир. Можно предположить, что «облако» в некотором смысле связано с вечной жизнью, а именно с Пустотой, которая и является центральной философской категорией школы чань.

Возвратимся к сути произведения: в душе лирический герой полностью поддерживает своего знакомого в желании путем отшельнической жизни слиться с пустотой, которую в стихотворении воплощают облака. Возвратиться после смерти к пустоте, а, следовательно, к состоянию небытия, к «бесформенности» («无形»).

Тем удивителен тот факт, что в поэтическом наследии Ван Вэя мы можем встретить лишь одно упоминание словосочетания «归无形» – «возвращение к бесформенности». Найти его можно в стихотворении «Оплакиваю Инь Яо» («哭殷遥»):

«人生能几何，毕竟归无形。  
念君等为死，万事伤人情»  
[70].

*Жизни людской  
Срок какой отведен?  
Все мы в царство без форм  
В итоге придем.*

*Стоит лишь вспомнить  
Господин также почил, –  
Тысячи бед продолжают  
Чувства людские терзать.*

Обратим внимание, что в «Словаре древнего китайского языка» («古代汉语词典») слову *усин* «无形» дается значение «никаких следов и выражения» («无痕迹, 无所表现») [68, с. 1646]; перевод же «безформенность» является буквальным. Так, концепт Пустоты у Ван Вэя представлен еще и в подобном ключе: в конце жизни любой человек, хочет он того или нет, достигает состояния отсутствия каких-либо воспоминаний («следов», «痕迹») и их выражения. Однако автор сразу же дает понять, что подобный исход желанен, потому как то, что наблюдаемо (т.е. «сущее», «有») – неотвратимо терзает человеческие чувства («万事伤人情»).

Рассмотрим еще одно знаменитое стихотворение Ван Вэя «Оленья засека» («鹿柴»):

«空山不见人，但闻人语响。  
返景入深林，复照青苔上»  
[70].

*Гор пустоту  
Не тревожит никто,  
Голоса раздаются вдали.*

*Отблеск лучей  
В сумрак леса проник,  
Мох в глубине осветив.*

В данном произведении перед нами предстает поэт, странствующий в безлюдных горах, пустоту которых усиливает лишь звук человеческого голоса, слышимый автором вдали. Здесь мы снова видим гармоническое объединение общего покоя и движения (т.е. голоса, «语响»), нарушающего этот покой, тем не менее делая это ненавязчиво, лишь подчеркивая общую картину умиротворения.

Во второй половине четверостишия мы замечаем солнечный луч – это ближнее окружение лирического героя. Две плоскости изображения – дальняя и ближняя – делят пространство на два «отрезка», подчеркивая «бытие» поэта между ними (хотя лирический герой не упоминает о себе). Таким образом, автор как бы отрекается от мира, указывая на пустоту в собственном сознании.

Мы наблюдаем ту самую «непостоянную и неуловимую границу, где происходит понимание сути буддийского учения его адептами» [64]. Это и есть то состояние художественного творчества, которое стремится передать своей поэзией автор.

В еще одном стихотворении Ван Вэя «Усадьба в горах Чжуннань» («终南别业»), в котором автор объединил свой опыт просветления (禅诗) с пейзажной лирикой (山水诗), мы также отчетливо видим проявления концепта Пустоты:

«中岁颇好道，晚家南山陲。  
兴来每独往，胜事空自知»  
[70].

*Середина жизни, ныне,  
Путь истины постиг я наконец.  
На склоне лет, в тиши,  
У Южных гор живу один.*

*И каждый раз, почуяв вдохновенье,  
Один в глубинах брожу их.  
Тщетны были прежние волненья,  
Себя познать лишь здесь смогу.*

В третьей и четвертой строке данного стихотворения автор подчеркивает собственную самодостаточность. Как считает большинство китайских критиков, «иероглиф кун «空» здесь использован в значении “лишь”» [76, с. 236], тем не менее, мы думаем, что данное слово употреблено автором неслучайно: в древнекитайском языке имелись и другие лексемы, обозначающие подобную смысловую категорию, например, «仅», «只» и т.д.). Так, лирический герой стихотворения возвращается в состояние внутренней пустоты, беззаботного существования – к форме, в которой исчезает любая мирская суэта.

Значение иероглифа кун «空» – «пустота», «лишь» напрямую связано со словом цзы «自» – сам, что в некотором роде подчеркивает стремление автора выделить себя из внешнего окружения и не «наполняться» ничем, что приходит извне и не относится к его природе. Затем поэт подходит к источнику наблюдая восход облаков, прикасаясь таким образом «в трепетном предчувствии... к ставшему прозрачным положу тайны» [39, с. 51] и приближаясь к постижению Дао (道).

В заключительных же строках стихотворения лирический герой случайно встречает старца, что бродит в лесу, их веселый разговор захватывает его настолько, что он забывает о том, что должен вернуться домой:

«行到水穷处，坐看云起时。  
偶然值林叟，谈笑无还期»  
[70].

*Сажусь, смотрю как из долины,  
Воздушные восходят облака.  
В лесу бывает старца встречу,*

*Болтаю с ним, смеюсь, и забываю  
Что уж пора, давно домой пора.*

Заметим, что упоминание о мистической встрече со старцем в лесу или в горах – не ново для танской поэзии, схожие сюжеты часто встречались еще в поэзии Шести династий (六朝, 220 – 581 гг.), где таким старцем являлся, как правило, *бессмертный* (仙人), так, подобная встреча логически завершала странствие даоса-скитальца. Позже данный сюжет перерос в обычное странствие лирического героя в горах.

Также стоит отметить, что с целью более яркой персонификации образа туч в данном отрывке был употреблен иероглиф *ци* «起» (чаще глагол «起» *ци* употребляется применительно к живому объекту), а не *шэн* «升» – восходить. Опираясь на исследования эксперта в области древнекитайской литературы Ху Сяомина, мы склонны предполагать, что посредством подобной персонификации автор обозначает более глубокий смысл: приближаясь к истокам, лирический герой познает тайну происхождения всего сущего, которое, согласно учению чань, возникает из Пустоты, символизируемой тучами [72].

Важно и то, что лирический герой наблюдает за восходом облаков именно в положении сидя, что соответствует феномену чань-буддизма, где основной метод достижения истины заключается в продолжительной *медитации* *сидя* («坐禪»). Облака, однако, можно рассматривать и как отражение состояния души автора, стремление поэта к собственным идеалам. Стремление достичь вершин сменяется состоянием покоя, созерцанием, тишину и движение больше нельзя отделить друг от друга. «Я» поэта слилось с сущностью гор и вод (山水), превратилось в тени и тучи, стало неуловимым, непостоянным, и тем не менее осталось естественным.

В контексте данного стихотворения будет важным рассмотреть ещё одно буддийское представление: речь идёт о бинOME «движение – покой», ранее нами уже упоминавшийся. Проследим связь данного бинOMA с концептом Пустоты. Особенность бинOMA «движение – покой» (собственно, синтез и взаимопорождение двух состояний) в указанном стихотворении заключается в том, что сначала поэт идет к истокам, т.е. к истине, затем он пребывает в состоянии покоя – созерцании сидя, постигая эту истину, в то время как облака находятся в движении.

Танские стихи тщательно прорисованы спокойными картинками, которые очищают зрителя и приводят его в состояние безмятежности и покоя. Они окутаны некой тревожной меланхолией, разливающейся в воздухе, движущейся, погружающейся из монотонности в глубину. Одним из примеров таких стихотворений является восьмистишие Ван Вэя «Осенний вечер в горах» («山

居秋暝»), в котором поэт описывает легкое движение природы, которое он ощущает в своем тихом созерцании. Вторая и третья строфы заслуживают особого внимания:

*Сквозь сосны видны  
Луны ясной лучи,  
Слышен плеск ручейка  
по камням.*

«明月松间照，清泉石上流。  
竹喧归浣女，莲动下渔舟»  
[57].

*Возвращаются прачки –  
среди бамбука их голос  
звучит,  
И лишь лотос волнует  
рыбацкой джонки  
корму.*

Автор использует движение для описания тишины, ищет путь к ней среди звуков. Отринув художественные образы, поэт выражает самую суть стихотворения, глубину своего ощущения, отражает в нем чувства, навеянные природой. Так, от общей зарисовки «глобальной» картины: безлюдные горы, только что прошедший дождь и поздняя осень, поэт переходит к описанию того, что он видит перед собой: ясная луна, сосны, плеск ручейка, прачки, бамбуковая роща, цветущие лотосы, рыбацкая джонка, в конце концов, и он сам. Масштаб сменяется локальными явлениями, легкое движение подчеркивает тишину – все это поэт описывает естественно и ненавязчиво.

Обратимся к первой строфе стихотворения:

«空山新雨后，天气晚来秋»  
[70].

*Кончился дождь  
над пустыми хребтами,  
Сырость осенняя  
прохладу несет вечерами.*

Уже в самом начале стихотворения автор использует иероглиф «пустота» (空), что задает «чаньский тон» («禅理») произведению и придает строкам определенный оттенок умиротворения. Однако встает вопрос: может ли гора, полная скал, чистых родников, сосновых лесов и лунного света называться пустой? Конечно, как и в случаях, рассмотренных нами выше, слово «пустой» не следует воспринимать буквально. Мастера чань верят, что только когда сердце не приемлет страстей, а разум пуст от всевозможных мыслей, можно обрести мудрость и встать на путь осознания Дао (悟道). Пустота Ван Вэя – это

именно стремление к состоянию духовной пустоты (心灵的空无), пустоты ума<sup>7</sup>, которая парадоксальным образом заключает в себе также и воплощение первоизданной тишины.

Поэт чувствует малейший звук природы в тишине, черпает движение из неподвижности и ищет неподвижность в движении, что не только показывает внутреннюю «пустоту» поэта, но и состояние единства между *глубинными переживаниями* (空明心境) и *бесплотным состоянием чань* (空灵禅境).

Таким образом, **ключевым пунктом на пути к исследованию роли буддизма в формировании мировоззренческих тенденций эпохи Тан является концепт Пустоты**, который представляет собой одну из важнейших точек опоры китайского искусства, испытавшего на себе буддийское влияние.

Концепт Пустоты в большинстве своем не встречается в литературном творчестве эпохи Тан в чистом виде: понимание данного термина часто может смешиваться с понятиями философско-идеологических течений, под влиянием которых находится автор. Так, большинство стихотворений Ван Вэя – последователя идей школы чань – имеют форму пятисловных четверостиший (五言绝句), коротких по длине, но тонких по выражению, с относительно мягким ритмом, особенно подходящим для выражения безмятежности пейзажа и умиротворенного настроения поэта – главных составляющих чаньского понимания Пустоты.

Часто от современников Ван Вэя можно было услышать фразу: «*когда вы читаете поэзию Ван Моцзе, в ней отражается живопись*» («诗中有画»), что действительно ярко характеризует художественные особенности его поэзии. Многие стихи Ван Вэя, посвященные пейзажной лирике характеризуются подобным слиянием поэзии с изобразительным искусством. Под «*поэзией в картинах*» мы подразумеваем высокую степень образности, т.е. использование аллегорий для особой иносказательной атмосферы. Подобная среда благотворно повлияла на формирование многочисленных концептов, одним из которых и оказался концепт Пустоты.

Пустота и упомянутые в нашей работе чаньские биномы тесно переплетены друг с другом: зачастую в произведении можно увидеть «*движения в тиши*», которое проявляется в звуках одинокого крика иволги, игре рыб в прозрачной воде, луче света, рассекающем лесной мрак и т.д. Автор также изображает и внутреннюю пустоту: её выражает многоцветная наполненность природы или наоборот, состояние поэта отчетливо видно на фоне безлюдных (пустых) гор, наполненных криками птиц, журчанием ручья и т.п. Концепт Пустоты, помимо прочего, может быть выражен сугубо

---

<sup>7</sup> Согласно буддизму, все вещи мира возникают из причин и следствий, создается одним лишь умом и не имеет собственной природы (一切事物从因缘生, 唯心所造, 了无自性).

посредством добавления «белого» («白»): белый фон пейзажа, белые облака, либо через контраст с «черным» («深»): сумрак леса, заоблачная мгла, глубина необъятных небес. В таком естественном разнообразии автор усматривает движение жизненной энергии, зачастую в пустом, уединенном месте, где и пребывает сам поэт.

## **2.2 Конфуцианское влияние в танской поэзии. Концепт Цзюньцзы (君子) как отражение социально-политической обстановки эпохи Тан**

Говоря о проявлении концептов в литературе эпохи Тан невозможно игнорировать влияние конфуцианства на литературный процесс данного периода. В то же время выделение определенной группы сюжетов, являющихся «строго конфуцианскими», очевидно, было бы неправомерной, да и, скорее всего, невыполнимой задачей, так как без преувеличения мы можем говорить о том, что *«почти в каждом танском литературном произведении (за исключением творчества буддийских монахов и особенно ревностных даосских мистиков) можно в большей или меньшей степени встретить описания конфуцианских концептов, соотнесенность с конфуцианскими идеалами и т. п.»* [49, с. 143].

Причина этого проста: литераторы, как правило, сами были выходцами из чиновничьей среды, и даже если они придерживались идеологий, отличных от конфуцианства (как приверженность буддизму Ван Вэя или увлеченность Ли Бо даосизмом), события и жизненные реалии, которые они изображали, так или иначе имели отношения к быту и нравам танской бюрократии.

Тем не менее, в контексте данного исследования имеет смысл остановиться на понятии *Цзюньцзы (君子) – благородный муж*, имеющем непосредственное отношение к принципам конфуцианской морали, и попытаться рассмотреть его в качестве философского концепта.

Тот факт, что в оригинале конфуцианство терминологически обозначено как «Школа образованных людей» (儒家), сам по себе указывает на то, что данная идеологическая система не была традиционно возведена в теоретическое наследие одного-единственного мыслителя. Так, Кравцова М.Е. писала: *«конфуцианство представляет собой совокупность учений и доктрин, которые возникли в результате концептуализации и этизации древних эдиологем и мифологем»* [33, с. 201]. Исходя из вышесказанного можно утверждать, что конфуцианство является ничем иным, как воплощением всего духовного опыта предшествующей национальной цивилизации.

Тем не менее, возникновение конфуцианства как самостоятельной идеологической системы и соответствующей ей школы имеет закономерную связь с именем и деятельностью Конфуция (孔子, 551 – 479 гг. до н.э.).

Учение Конфуция дошло до нас во фрагментарной форме – в виде записей различных его бесед с учениками, но это просто сборники нравоучительных историй и моральных наставлений, без какой-либо систематизации. **Целостность учению придаёт выдвигаемый в нём идеал нравственной личности цзюньцзы.**

Понятие Цзюньцзы обычно переводят термином «благородный муж», однако в данном слове мы не видим ни иероглифа «благородный», ни «муж». Иероглиф «цзюнь» (君) означает «господин», тот, кто имеет власть над кем-то, правитель, домохозяин; иероглиф «цзы» (子) означает «сын».

Важно отметить, что конфуцианство в первую очередь выступало носителем интересов и настроений социальной верхушки общества, а потому изначально ставило своей целью разработку и обоснование такой модели государственного устройства, в котором реальная власть принадлежала бы представителям интеллектуальной элиты общества [33, с. 203-204]. Однако, согласно Конфуцию, Цзюньцзы – это однозначно этическая категория, не социальная или политическая. Отсюда следует, что благородный муж – это то, кем может попытаться стать каждый: **разнятся пути достижения, методы – универсальны для любого человека.**

Концепция конфуцианства утверждает, что вселенной управляет Небо (天) – источник гармонии и порядка, в качестве представителя Неба на земле выступает император (皇帝), именующийся «сыном Неба» (天子), обладатель небесного мандата (天命), от всех подданных требуется послушание императорской власти, выполнение законов, данных Небом, и ритуалов (礼). **Идеальным человеком, соблюдающим все вышеуказанные нормы, с точки зрения конфуцианства, и будет считаться Цзюньцзы.**

Однако стоит отметить, что понятие Цзюньцзы имеет два взаимосвязанных смысла: *принадлежность к правящему сословию и человеческое совершенство*. Принадлежность к аристократии (чиновничьей касте) сама по себе не гарантирует человеческого совершенства, поскольку для этого необходимо духовное саморазвитие. В то же время, по мнению Конфуция, человеческое совершенство не закрыто и для тех, кому волей небес было предназначено родиться простолюдином.

Так, в трактате «Суждения и беседы» («Луньюй», 论语), Конфуций создает образ идеального члена общества – *благородного мужа* – обладающего пятью важнейшими достоинствами: *человеколюбием* (жэнь, 仁), *чувством долга* (и, 义), *ритуалом* (ли, 礼), *знанием* (чжи, 智) и *искренностью* (синь, 信).

Однако если мы обратимся непосредственно к конфуцианскому канону, то обнаружим, что вместе с пятью основополагающими качествами существует в общей сложности 22 основные категории: сыновняя почтительность (сяо, 孝); верность, преданность (чжун, 忠); храбрость, отвага (юнь, 勇); покорность, благонамеренный (шунь, 顺) и др. О том, как должен себя вести Цзюньцзы, в Луньюе сказано:

«子路问君子，子曰：“修己以敬。”曰：“如斯而已乎？”曰：“修己以安人。”曰：“如斯而已乎？”曰：“修己以安百姓。修己以安百姓，尧、舜其犹病诸！”» [49]。

*Цзы Лу спросил Учителя о благородном муже. Учитель ответил: «Совершенствуй в себе уважение». Цзы Лу спросил: «И все?» Учитель ответил: Совершенствуй себя, чтобы быть в мире с другими». Вопрос: «И все?» Ответ: «Совершенствуй себя, чтобы быть в мире с народом. Воспитывай себя, чтобы быть в мире с народом – это то, что волновало Яо и Шуня!»*

В данном отрывке подчеркивается роль *самосовершенствования* (修己) в становлении личности Цзюньцзы. Конфуцием продвигалась идея о взаимобусловленности двух практик: нравственного самосовершенствования и упорядочения государства – благородный муж должен следовать по пути самосовершенствования, чтобы иметь возможность грамотно управлять страной и заботиться о нуждах своего народа.

Так, в своем учении Конфуций четко обрисовывает нравственные нормы Цзюньцзы, раскрывает моральные принципы, с помощью которых данные нормы систематизируются, приводит моральные оценки, по которым можно судить об исходной нравственной позиции и мировоззрении благородного мужа. В качестве примера приведем отрывки в авторском переводе:

«子曰：“君子不重则不威，学则不固。主忠信，无友不如己者。过，则勿惮改» [62]。

*Учитель сказал: «Если благородный муж не способен вести себя должным образом, он не достоин уважения, и даже если он учится, то не тверд в своих знаниях. Если благородный муж предан и искренен, ни один друг не уступит ему [в отношении морали]. А если он ошибется, то не побоится исправить ошибку».*

«子曰：“君子食无求饱，居无求安，敏于事而慎于言，就有道而正焉，可谓好学也已» [62]。

*Учитель сказал: «Если благородный муж ест, не стремясь к сытости, живет, не стремясь к удобству, быстр в делах, но осторожен в речах, а поступки его правильны, то можно сказать, что он **прилежно учился**».*

Данный отрывок демонстрирует, что философия конфуцианства, помимо прочего, направлена на умеренность: умеренность в удовольствиях, умеренность в своих потребностях и желаниях, умение избегать крайностей и в мыслях, и в поступках, склонность больше слушать, чем говорить, все это – движение по сбалансированному и гармоничному Пути – Дао (道).

В конфуцианстве Цзюньцзы противостоит *низкий человек* (сяожэнь, 小人) – олицетворение эгоистичного прагматизма, человек, не способный преодолеть свою духовную и нравственную ограниченность. Так, в Луньёе сказано: *«благородный муж движется вверх, низкий человек движется вниз (君子上达, 小人下达); Благородный муж знает только долг, низкий человек знает только выгоду (君子喻于义, 小人喻于利); Благородный муж предъявляет требования к себе, низкий человек предъявляет требования к людям (君子求诸己, 小人求诸人)»* [62] и т.д. Так, подобно тому как Цзюньцзы совершенствует себя благодаря упорному труду, *сяожэнь* является результатом пренебрежения человека к самому себе.

Сказанное заставляет полагать, что образ Цзюньцзы был неким недостижимым идеалом, к которому нужно стремиться, чтобы соответствовать высокому стандарту, заданному конфуцианскими канонами. Жизнь и деятельность Конфуция сама выступала примером его учения. Наибольшие требования Конфуций предъявлял правителю и чиновникам, способным более других своими нравственными качествами содействовать установлению воли Неба (т.е. императора) на земле, для которых человеколюбие, согласно канонам, превращается в *«умение разбираться в людях, отличать достойных от недостойных и управлять ими, подавая нравственный пример»* [62].

Стоит также отметить, что идеал благородного мужа у Конфуция представляет собой не столько честного служивого мужа современности (во что он частично трансформировался в последствии), скорее, данный образ, являлся воплощением идеала прошлых эпох, периода, который мудрецы называли не иначе как *«высокой древностью»*. В качестве идеального образа совершенного человека Конфуций называет многих правителей мифического Китая (2070 –1765 гг. до н. э.): *«Совершенствовать себя, чтобы принести*

*спокойствие народу, – разве не это заботило Яо и Шуня?»* [62]. Так, еще одной важной чертой Цзюньцзы, является способность передать современникам мистическую мудрость прошлых поколений, осуществляя связь между эпохами. Идеалу благородного мужа чуждо жестокое стремление к реформаторству, наоборот, он будто «врастает» в древность, черпая из неё все.

Истинный Цзюньцзы является проводником воли Неба и служит только монарху, обладающему *небесным мандатом*. Цзюньцзы, при этом, не обязан беспрекословно выполнять любой приказ правителя, скорее – соблюдать соответствующий протокол и с должным почтением указывать на совершаемые ошибки, давать мудрые советы: *«если наставления благородного мужа не оказывают воздействия, если в государстве утверждается беспринципность и погоня за наживой – Цзюньцзы следует отказаться от службы»* [62].

Однако образ благородного мужа гораздо шире, чем философское представление об идеальной личности, выстроенное конфуцианскими классическими канонами. Данное понятие *«имеет «выход» на геополитические, исторические, этнопсихологические моменты, лежащие вне конфуцианской философии»* [11]. Цзюньцзы стоит над всеми религиозно-культурными направлениями, стягивая на себя различные философско-идеологические учения.

Таким образом, **Цзюньцзы, выйдя за пределы лирического героя, носителя конфуцианских религиозных ценностей, обретает статус концепта**. Тем не менее, данный концепт, как и было сказано ранее, не может быть отнесен к сугубо конфуцианским: Цзюньцзы в разной степени и с разными акцентами включен как в конфуцианство, так и в другие философско-религиозные учения. Однако, исходя из изложенного выше, правомерным будет сказать, что именно идеология конфуцианства сильнее прочих повлияла на становление образа благородного мужа.

Цзюньцзы – это прежде всего символ, идеал, образец, который должен был обеспечить эффективность функционирования государственных институтов в средневековом Китае. На практике это роль вверялась чиновникам (ли, 吏), чей образ в конфуцианской традиции соответствовал идеальной модели совершенного человека. Так, концепт Цзюньцзы, рассматриваемый в русле конфуцианской философии, в поэтическом творчестве эпохи Тан чаще всего **будет выражен посредством лирического героя чиновника**. Авторитет Цзюньцзы, возвышающийся над другими типами людей, переносится на авторитет государства, которое тот олицетворяет. Однако в реальности разница между благородным мужем (или теми, кто считал своим долгом ориентироваться на этот эталон) и реальным чиновником была колоссальной.

Васильев Л.С. отмечал, что «в том и заключается гигантская материальная сила овладевшей людьми идеи, что никто не мог и не смел не только в открытую не считаться с апробированным веками и авторизованным мудростью древних идеальным символом, но даже существенно отклониться от соответствующих идеалу норм поведения» [14, с. 248]. Это было связано с тем, что такой поступок означал бы конец чиновничьей карьеры. Любой сановник должен был «сгладить» реальное противоречие между собой и идеалом, чтобы сохранить свое положение и статус.

На практике ученые мужи со временем окончательно превратились в господствующую касту, которая все больше отделялась от простого народа труднопреодолимой преградой – «стеной иероглифов».

Чиновничий пост в провинциях нередко наследственно закреплялся за той или иной семьей и считался семейным достоянием. Важно отметить, что в государстве уже существовала система *кэцзюй* (科 举)<sup>8</sup>, являющаяся неотъемлемой частью конфуцианской системы образования. Подобная централизованная система экзаменов обеспечивала соискателям из разных слоев населения доступ в государственный бюрократический аппарат, что позволяло говорить о некоем «социальном лифте». Ранее провинциальным властям предписывалось рекомендовать кандидатов на должность чиновника, характеризуя их таланты соответственно *деяти степеням, или рангам* (九品官人法), данная система зародилась еще во времена династии Хань (汉朝, 206 до н. э. – 220 н. э.) [73]. Однако, на практике, кандидатами на посты становились лишь богатые и влиятельные члены общин.

Введение централизованной экзаменационной системы *кэцзюй* позволило частично устранить этот недостаток. Теоретически, теперь каждый взрослый мужчина, независимо от финансового состояния и социального статуса, мог пройти экзамены. Однако обучение детей чтению и письму требует затрат, которые не каждая семья может себе позволить. Естественно, что выходцу из обычной крестьянской семьи было трудно добиться сановной должности и получить независимость от местных властей. Тем не менее, стремление обрести должность чиновника и поступить на государственную службу, оставалась амбицией, которая крепко поддерживалась, укоренившись в сознании конфуцианской системой ценностей.

Так, во многом благодаря централизованной системе экзаменов конфуцианство даже в годы утраты своей лидирующей позиции оставалось

---

<sup>8</sup> Система *кэцзюй* просуществовала около 1300 лет с момента ее создания в 605 году при династии Суй (隋, 581 – 618 гг.) до ее отмены в 1905 году фактическим правителем цинской династии (清, 1644 – 1912 гг.) императрицей Цыси (慈禧, 1835 – 1908 гг.).

фундаментом китайской культурной традиции, что во многом способствовало формированию образа ученого-чиновника, как идеала совершенной личности Цзюньцзы.

Однако, как и было отмечено выше, с ходом времени отношение к месту и роли чиновника в произведениях танских авторов стало меняться. Кто-то продолжал видеть в них тот идеальный образ благородного мужа, выстроенный согласно канонам классического конфуцианства, кто-то – нарекал ворами и лихоимцами, что было закономерно, ведь зачастую провинциальные чиновники находили самые изворотливые методы увеличения налогов, в основном «в результате округления меры исчисления» [36, с. 80], чтобы пополнить личную казну. Так, в китайской народной традиции закрепляется образ чиновника с ярко выраженной негативной коннотацией, который заметно диссонировал с принципами конфуцианского учения: «Какой чиновник не корыстолюбив?» [31, с. 51] – говорится в одной поговорке, другая дополняет: «Того, кто приносит дары, чиновник не обидит» [31, с. 52], в народе также часто можно было услышать фразы по типу: «Свяжешься с чиновником – станешь нищим» [31, с. 55].

Складывалось представление, что император, стоявший во главе данной иерархической пирамиды, а точнее, выше нее, сын Неба, даже не подозревал, что творится в чиновничьих кругах, празднично проводя свои дни, раздавая подарки порой не заслужившим их чиновникам. Так, в «Песне о боевых колесницах («兵车行»)» в переводе Гитовича А.И., поэт Ду Фу писал:

«边亭流血成海水，  
武皇开边意未已。  
君不闻汉家山东二百州，  
千村万落生荆杞»  
[69].

«Стон стоит на просторах Китая –  
А зачем императору надо  
Жить, границы страны расширяя:  
Мы и так не страна, а громада.  
Неужели **владыка** не знает,  
Что в обители ханьской державы  
Не спасительный рис вырастает –  
Вырастают лишь сорные травы»  
[10].

Так, явная деградация бюрократического аппарата и правящего режима в целом в период средней и поздней Тан выявила зримый контраст с идеальным представлением о честном и неподкупном образе Цзюньцзы.

Подобное противопоставление нашло свое отражение в произведениях великого танского поэта Ду Фу (杜甫, 712 – 770 гг.). Далее на примере творчества данного автора мы и рассмотрим проявление художественного концепта Цзюньцзы в поэтическом наследии эпохи Тан.

Выходец из старинного чиновничьего рода, воспитанный по всем канонам конфуцианской идеологии, Ду Фу видел роль чиновника, в государственном управлении прежде всего в воплощении в жизнь идеалов древнего и классического конфуцианства, служении на благо государства и простого народа. Безуспешность попыток поступить на службу окончательно убедила поэта в бессилии побороть косность и порочность системы чиновничества.

Так, на кризисный для династии Тан период приходится расцвет творчества Ду Фу. Поэт в совершенстве владел всеми современными ему поэтическими формами и жанрами (*юэфу* – 乐府, *цзиньтиши* – 近体诗, *гутиши* – 古体诗), а его поэзия отображает весь диапазон традиционных тем и мотивов. Так, общая направленность творчества поэта соответствовала генеральным художественным тенденциям правления династии Тан.

Поэт остро воспринял скрытые за внешним процветанием признаки неблагополучия в империи Тан: расточительность императорского двора, корыстолюбие чиновников, бессмысленные войны. Обличение несправедливости, обостренный интерес к социальным проблемам, сострадание к простым людям – все это в классической китайской поэзии прежде всего связано с его именем.

В произведениях Ду Фу четко выделяются два типажа чиновника. Первый – это тот идеальный образ Цзюньцзы, который «воспевал» Конфуций. Классический образ благородного чиновника в творчестве поэта встречаются достаточно редко и чаще всего выступает в качестве противопоставления чиновникам, претерпевшим моральную и нравственную деградацию. Второй – образ жестокосердного коррумпированного человека, который лишь внешне – на уровне этики и ритуала – соответствовал социальному идеалу благородного мужа.

**Так, образ чиновника в большинстве произведений Ду Фу имеет явно негативную коннотацию и значительно разнится с представлениями о моральном облике Цзюньцзы, выстроенном догмами классического конфуцианства.** Большинство чиновников, несмотря на то, что их с детства воспитывали в духе конфуцианской морали, попирали установленные идеологические нормы, любыми средствами стремясь обрести собственное благополучие.

Так, в стихотворении «Олень» («麕») Ду Фу задается вопросом «*в чем же корень подобной жестокой реальности?*» и сам же отвечает на поставленный вопрос – проблема в разбойниках, что примеряли на себя чиновничьи халаты (досл. 衣冠 – парадные одеяния сановника) «衣冠兼盗贼». Мы понимаем, что поэма не столько об нерадивом олене, сколько о людской неотвратимой доле.

Поэт иносказательно раскрывает общую судьбу бесчисленного множества похожих друг на друга людей:

«乱世轻全物，微声及祸枢。  
衣冠兼盗贼，饕餮用斯须»  
[69].

*«Мир давно уже груб,  
Безобразен и зол –  
В наши дни  
Красоту постигает несчастье:  
Оттого-то  
Чиновников праздничный стол  
Ты украсил –  
Разрубленный в кухне на части»*  
[10].

Однако среди этой массы выделялись действительно талантливые, честные и преданные своему народу чиновники. Так, Переломов Л.С. отмечал, что лишь единицы из множества тысяч становились истинными последователями Конфуция [45, с. 329-330]. Если такие люди замечали несправедливость, царящую в государстве, и не могли никак повлиять на положение вещей, то, как и завещал Конфуций, в качестве ноты протеста покидали государственный пост, тем самым отказ чиновника от государственной службы лишь повышал его авторитет в обществе.

Острые критические выпады против злоупотреблений чиновников связаны в творчестве Ду Фу, помимо прочего, с сентенциями по поводу тягот воинской доли или нищеты крестьян. Так, образ чиновника неотрывен от фигуры простого *солдата, крестьянина*, вынужденного участвовать в военных действиях:

«公家有程期，亡命婴祸罗。  
君已富土境，开边一何多»  
[69].

*«Чиновники  
Так наблюдают за нами,  
Что, если сбежишь,  
То прибьют на дороге.  
Как будто богат  
Государь наш землю -  
Зачем же стремиться  
За новую данью?»*  
[10].

«В поход за Великую стену» («前出塞»),  
перевод Гитовича А.И.

Показательно, что в данном стихотворении, для описания чиновника, автор использует иероглиф «公家», а не «史». Первое слово обычно употребляется в более широком смысле, его можно перевести как государство,

правительство (приближенно к современному слову «官家»), иероглиф же «史» – распространенная лексема для обозначения чиновника любого ранга – здесь не используется. Далее мы встречаем лексему «君», которая в древнекитайском языке имеет два взаимосвязанных значения: «君» как «君王» – правитель, владыка (а также люди его представляющие) и «君» как «君子» – благородный муж.

Так, в разрез с русским переводом Гитовича А.И., мы можем предположить, что в данном стихотворении Ду Фу мог обращаться как непосредственно к государю, так и к «благородным мужам» – чиновникам, его замещающим. Следовательно, данная строчка «君已富土壤，开边一何多», может переводиться как «Государь [и чиновники] уже богаты землей, к чему [завоевывать] боле?», и отсылать нас к одной из основополагающих категорий конфуцианства – умеренности.

Мы видим, что так называемые «благородные мужья», в погоне за наживой и славой, забыли о добродетели, они не умеренны в своих чаяниях и жаждут получить что-либо за счет других людей. Так, образ Цзюньцзы трансформируется в совершенно ему противоположный – сяожэнь – малодушный, неблагородный человек.

Данную метаморфозу мы также можем наблюдать и в творчестве других литераторов. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Дулинский старик» («杜陵叟») в переводе Эйдлина Л.З за авторством танского классика Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.) – последователя идей Ду Фу:

«九月降霜秋早寒，  
禾穗未熟皆青乾。  
长吏明知不申破，  
急敛暴徵求课»  
[69].

*«В девятый месяц пал белый иней,  
Поторопился осенний холод.  
Колосья зерном не успели налиться  
– все они, не созрев, засохли.  
Старший сборщик все это знает,  
но не просит снизить поборы.  
За податью рыщет, налоги тянет,  
чтоб видели его старанье»  
[26].*

Возмущавший Бо Цзюйи контраст между богатством аристократии и нищетой простого народа отражен во многих произведениях автора: «Песни и пляски» («歌舞»), «Покупаем цветы» («买花»), «В тонких одеждах на сытых конях» («轻肥»). В своих произведениях поэт правдиво изображает нелегкий труд крестьян, их горестное существование: «Я смотрю, как убирают пшеницу» («观刈麦»), «В жестокую стужу в деревне» («村居苦寒»), осуждает беззаконие дворцовых чинов «Старый угольщик» («卖炭翁»). Определяя тему

стихотворения «Дракон черной пучины» («新乐府»), поэт в подзаголовке прямо писал: «*против чиновников-лихоимцев*».

Обратимся вновь к наследию Ду Фу. В стихотворении «Чиновник в Шихао» («石壕吏»), входящим в цикл «Три чиновника» («三吏»), автор описывает появление в деревне сановника, прибывшего вербовать мужчин в армию:

«暮投石壕村，有吏夜捉人。  
老翁逾墙走，老妇出门看»  
[69].

*«В деревне Шихао  
Я в сумерках остановился,  
Чиновник орал там,  
Крестьян забиравший в солдаты.  
Хозяин старик -  
Перелез за ограду и скрылся,  
Седая хозяйка  
На улицу вышла из хаты»*  
[10].

В данном эпизоде ярко выражен характер отношений между чиновничеством и крестьянством. Чиновник приходит в деревенский дом как полноправный господин, его не трогают ни горе, ни бедность; не найдя мужчин, вербовщик уводит с собой старую женщину. Поэт с горечью отмечает жестокость власть имущих в обращении с простыми людьми. Данная история отдельной семьи обобщает тысячи подобных случаев жестокости и беззакония, царящих в государстве.

Рассмотрим еще один пример из стихотворения Ду Фу «Прощание бездомного» («无家别») в переводе Гитовича. А.И. Герой произведения – возвратившийся в родные места воин – придя домой, увидел лишь руины и запустение. Некоторые жители погибли, или пропали без вести, другие – не вернулись с полей кровопролитных сражений:

«我里百余家，世乱各东西。  
存者无消息，死者为尘泥»  
[69].

*«В деревне нашей было сто семей,  
А ныне нет их даже и в помине.  
От тех, кто живы, не слышать вестей,  
Погибшие – гниют на поле боя»*  
[10].

Солдат пытается восстановить свой разрушенный дом, однако долго заниматься мирным трудом ему не пришлось – чиновник снова забирает его в армию:

«县吏知我至，  
召令习鼓鞞»

*«Но разузнал чиновник  
Обо всем – и снова барабан*

[69].

*Не даст покоя»*

[10].

События, произошедшие в результате мятежа Ань Лушаня, послужили толчком для развития созревающей мысли поэта. После освобождения из плена мятежников, Ду Фу создает такие выдающиеся произведения, как «Деревня Цянцунь» («羌村»), «Три чиновника» и «Три расставанья» («三别»). В данных поэтических текстах представлено достоверное изображение семьи поэта и судьбы крестьянства, Ду Фу описывает ужасы войны, когда на нее гнали практически еще детей, обращается к матерям, говоря о том, что слезы им не помогут, не вернут их детей: *«Глаза ваши высохнут, кости глазниц обнажатся. От неба с землей и тогда не дождетесь участия!»* [10]. «Расставания» же представляют из себя трагические монологи, пронизанные болью за народ и страну, одновременно с этим полные подробных описаний быта и массы «прозаизмов». Все эти детали вместе создают поэтически насыщенную подлинную картину действительности, за что произведения Ду Фу часто называют «истерией в поэзии».

Нельзя сказать, что подобный контраст между классическим образом Цзюньцзы и реальным поведением чиновника был открытием поэтов эпохи Тан, или Ду Фу в частности. Так, еще многие народные песни эпохи Хань (汉乐府, 206 до н. э. – 220 н. э.) отличались ярко выраженной социальной направленностью и критикой бюрократического аппарата.

Тем не менее, социальный контраст в произведениях Ду Фу имеет более определенные черты. Он достигается за счет противопоставления образа богатых представителей элиты и бесправного народа, где последние могут лишь наблюдать за тем, как результатом их труда пользуются высшие чины. Так, в «Стихах в пятьсот слов о том, что было у меня на душе, когда я направлялся из столицы в Фэнсянь» («自京赴奉先县咏怀五百字») в переводе Гитовича А.И., Ду Фу писал:

«彤庭所分帛，  
本自寒女出。  
鞭挞其夫家，  
聚敛贡城阙»  
[69].

*«Но шелк, сияющий  
В дворцовом зале –  
Плод женского  
Бессонного труда.  
Потом мужчин  
Кнутами избивали –  
И подати  
Доставили сюда»*  
[10].

В данных строках четко прослеживается контраст между добродетельной порядочностью персонажей-представителей простого народа и нравственным убожеством чиновников и правителей, не следующих основополагающим конфуцианским принципам. В этом же стихотворении мы также видим строки:

«朱门酒肉臭，  
路有冻死骨»  
[69].

*«Вина и мяса  
Слышен запах сытый,  
А на дороге –  
Кости мертвецов»  
[10].*

Это емкое художественное изложение социальной реальности четко отражает основные противоречия общества в кризисный для династии Тан период: несметные богатства правящего класса и глубокую нищету народных масс. Так, по словам Бежина Л.Е., в данном произведении ясно прочитывается *«выстрадавший пафос конфуцианца, испытывающего мучительное разочарование из-за несовпадения своих идеалов с действительностью»* [б, с. 38].

Для Ду Фу как конфуцианца в конечном итоге мерой моральных принципов нравственной ценности человека оказывается его отношение к родной стране. Так, положительными образами **в творчестве Ду Фу выступают отнюдь не чиновники – истинным Цзюньцзы фактически является сам автор – лирический герой.** В «Стихах в пятьсот слов о том, что было у меня на душе...» Ду Фу говорит:

«穷年忧黎元，叹息肠内热，  
取笑同学翁，浩歌弥激烈»  
[69].

*«И сердца жар,  
Бредя тропой земною,  
Я отдавал народу  
Всей душой.  
Пусть господа  
Смеются надо мною,  
Но в громких песнях  
Слышен голос мой»  
[10].*

Поэт будто сам вписан в эту социальную парадигму. Несмотря на возможность быть отвергнутым правящей элитой, Ду Фу как хранитель традиционных конфуцианских ценностей, видел свое призвание в верном служении правителям, подобным Яо (尧) и Шуню (舜). Каждая эпоха по-своему

выражает понятия патриотизма и гражданского долга, и точно так же, как за желанием Ду Фу служить своему императору скрываются искренние гражданские чувства, глубокая любовь к своей стране и скорбь за ее судьбу, так и содержание его лирики, выражающей глубокое чувство патриотизма и искренний гражданский долг, похоже, оказывается шире, чем те или иные конфуцианские идеи.

В качестве примера приведем отрывок из «Стихов о том, как осенний ветер разломал камышовую крышу моей хижины» («茅屋为秋风所破歌»):

«安得广厦千万间,  
大庇天下寒士俱欢颜,  
风雨不动安如山»  
[69].

*«О, если бы  
Такой построить дом,  
Под крышею  
Громадною одной,  
Чтоб миллионы комнат  
Были в нем  
Для бедняков,  
Обиженных судьбой»*  
[10].

Ду Фу вынашивал мечту о большом доме на десять тысяч комнат, в котором бы нашли свой уют все бедняки Поднебесной – «и не будут тогда им страшны ни ветер, ни дождь». Здесь мы видим не просто сострадание, не стыд благополучного перед нуждающимися, а прямое желание пожертвовать собой во благо бедняков. Данный эпизод не только показывает эволюцию чувств Ду Фу, но и путь развития танской поэзии в ее отношении к человеку. Однако стремление к самопожертвованию все еще остается крайне абстрактной категорией: автор не знает реальных путей облегчения жизни простого народа, поэтому закономерна и вполне естественна его вера в добрые намерения монарха: «Кто найдет, способный в государеву дверь постучаться, чтоб указ государя дал вздохнуть от войны и налогов?» [76]. Впрочем, вера в верховную власть сохранялась даже у таких деятелей, как Бо Цзюйи, который, в отличие от Ду Фу был уже более конкретен в своих обличениях.

Важно отметить, что в данном стихотворении слово *ханьши* «寒士», переведенное Гитовичем А.И. как «бедняк», в оригинале имеет значение «бедный учёный», «бедняк из служилого сословия», а также «простой народ». Развивая тему, автор – лирический герой – выразил готовность пожертвовать собственным благом и даже жизнью, лишь бы не осталось на земле страдающих от холода и голода:

*«И если бы,  
По жизни проходя,*

«呜呼何时眼前突兀见此屋，  
吾庐独破受冻死亦足»  
[69].

*Его я наяву  
Увидеть мог, –  
Тогда –  
Пусть мой развалится очаг,  
Пусть я замерзну -  
Лишь бы было так»*  
[10].

Так, стихи Ду Фу, отличаясь глубокой социальной направленностью и психологической достоверностью, воссоздавали образ самого поэта – истинного Цзюньцзы – мудрого, жизнелюбивого, чуткого к чужим горестям. Подобное, мы можем видеть и в лирике Бо Цзюйи. Рассмотрим стихотворение «Халат» («新制布裘») в переводе Ключникова Ю.М:

«安得万里裘，盖裹周四垠。  
稳暖皆如我，天下无寒人»  
[69].

*«Как бы мне раздобыть  
Ткани тысячи ли  
И одежды пошить  
Гору до облаков,  
Чтобы в тёплый халат  
Облачиться могли  
Десять тысяч раздетых  
Простых бедняков»*  
[26].

Продолжая идею Ду Фу о «доме с десятью тысячами комнат», Бо Цзюйи пишет о «десяти тысячах ли ткани», которые лирический герой – сам автор – хочет раздобыть, чтобы также обогреть всех обездоленных Поднебесной.

Поэты не знали или просто не могли себе представить возможность иного строя, как тот, – во главе с Сыном Неба, по идее мудрым монархом, осуществляющим «отеческую» власть над народом. Любые несчастья они приписывали нерадивым и корыстолюбивым чиновникам, обличая их неудобные деяния перед народом и самим императором. Тем не менее, естественное и весьма закономерное для того периода заблуждение не гасило накал гневных обвинений и прямых стихотворных манифестов против удушающих налогов и пагубных «приграничных войн». Поэтов лишали государственных должностей, их ссылали на задворки империи, но голоса истинных мужей не смолкли.

Таким образом, ключевое место в социальном микрокосме танской литературной традиции занимает *«конфуцианский образованный ученый-чиновник»* [22, с.605]. Именно институт гражданской бюрократии исторически стал ядром социально-политической верхушки традиционного Китая. Не

удивительно, что одной из ключевых фигур классической китайской литературы является чиновник. Не дворянин или представитель духовенства, не бесстрашный рыцарь или офицер-дуэлянт – именно ученый-чиновник всегда был социальным идеалом древнего Китая. Васильев Л.С. говорил: *«Вся направленность социальных устремлений, все личные желания каждого честолюбивого китайца всегда концентрировались именно на этом образе»* [13, с.70].

Так, конфуцианство представило миру учение, описывающее совершенный тип личности – Цзюньцзы, пример для подражания, некий социальный идеал, воплощающий в жизнь идеалы древнего и классического конфуцианства, ему противопоставлялся низкий человек – *сяожэнь*.

Тем не менее, **существовал явный контраст между идеальным образом Цзюньцзы, описанным в многочисленных конфуцианских трактатах и его реальным социальным прототипом – чиновником**, выступавшим ключевой фигурой многих литературных произведениях танской эпохи. Второй зачастую выступает как антипод первого. Большинство китайских чиновников лишь внешне – на уровне ритуалов и этики – соответствовали социальным идеалам Цзюньцзы, выработанным канонами классического конфуцианства.

Тем не менее, наряду с коррумпированными чиновниками были и честные, стоявшие на защите конфуцианских норм и *«обеспечивающие в период смены династийных циклов преемственность и воспроизводство китайской цивилизационно-культурной традиции»* [20].

Так, **истинным прототипом Цзюньцзы – благородным мужем – выступает отнюдь не чиновник, а сам автор – лирический герой.**

Подводя итог вышесказанному мы можем заключить, что концепты и создаваемые ими образы становятся неотъемлемой частью китайской классической литературы, представляя собой не только сложное ментальное образование, функционирующее как способ интерпретации реальности коллективного сознания, но и одновременно выступающие в качестве богатого источника культурной информации конкретной эпохи, что позволяет нам говорить о правомерности исследования концепта Цзюньцзы, как одного из основополагающих компонентов литературного процесса.

### **2.3 Даосское влияние в танской поэзии. Дао (道) как основа китайской натурфилософии**

Эпоха Тан (唐朝, 618 – 907 гг.) была не только золотой эрой развития китайского государства, но и новой ступенью в истории китайского даосизма, когда *«даосизм перешел от раздробленности к духовному единству, от институциональной аморфности – к системности, иерархичности и*

*структурированности своих институтов, от локальных даосских книжных собраний – к единому Даосскому Канону» [6].*

Желание постичь высшие тайны устройства мира и открыть для себя безмятежную силу просветленного духа приводит на путь постижения Дао не только самозабвенных мистиков, готовых следовать пути одинокого отшельника, но и мирян, не согласных полностью отринуть земные блага, и не желающих всецело отдаваться иллюзиям суетного мира. Отдельные школы, которые еще в недалеком прошлом позиционировали себя как независимые вероучения, к началу эпохи Тан стали частями одного целого и объединились под эгидой даосизма.

Значимо, что процесс интеграции также сдерживал появление новых течений внутри даосизма, что в значительной степени повлияло на его становление как всецело сформировавшегося учения. Так, следуя за Сторожуком А.Г., мы можем говорить о том, что *«в Тан даосизм стал вполне оформленной структурированной религиозной системой со всеми атрибутами церковных институтов и все более продуманной системой центрального управления» [49, с. 283].*

История формирования даосизма и самого «Даодэцзина» («道德经») – основополагающего источника учения – насчитывает много веков, но признанными и повсеместно известными идеи этого трактата становятся только в эпоху Тан. Парадоксально, но распространение происходило не как естественный процесс, а выступало, скорее, в качестве рычага удержания влияния в борьбе с буддизмом.

Даосское учение набирало популярность в танскую эпоху в том числе и потому, что клан Ли (李), которому даосский монастырь Лоугуань (楼观台) помог взойти на престол, хотел легитимировать свою власть: династия официально объявила о своем происхождении от самого Лаоцзы (老子, VI – V века до н. э.) [9]. Свое восхождение на императорский престол она обосновала древними мессианскими предсказаниями о посланце Лаоцзы из рода Ли (李).

Таким образом, в эпоху Тан покровительство даосизму со стороны императорского двора начало планомерно возрастать, а даосские мыслители занимали все более активные позиции на политической арене.

Следует подчеркнуть, что даосизм, будучи одним из основных идеологических течений Китая, рассматривается различными учеными и как философское и как религиозное учение, при этом Филонов С.В. отмечал, что *«часто оба эти аспекта не различаются» [1, с. 339]* из-за чего нередко происходит смешение данных понятий. Однако в контексте китайских мировоззренческих представлений подобное заблуждение является закономерным и в какой-то степени оправданным: интеллектуальная элита того

периода, в том числе большинство поэтов и литераторов, зачастую просто не видела различий между данными понятиями.

Принято считать, что изначально даосизм развивался как два отдельных течения. Первое имело в своей основе первобытные верования, магию, гадательные практики – оно и легло в основу *религиозных представлений*. Второе базировалось на мировоззренческих представлениях и стало началом формирования *философского даосизма* [1, с. 339].

Так, первобытные верования, магические практики и заклинания сформировали религиозное направление раннего даосизма – *Даоцзяо* (道教), что сейчас нами воспринимается как *религиозный даосизм*. *Философское направление* начало формироваться в эпоху Воюющих царств (Чжаньго, 战国, 403 – 221 гг. до н.э.), его связывают с именами Лаоцзы и Чжуанцзы (庄子, 369 – 286 гг. до н. э.) – оно получило известность как *Даоцзя* (道家). Однако, оба направления неотъемлемо связаны между собой и взаимодействуют друг с другом в рамках общей даосской системы мировоззренческих представлений.

Тем не менее, рассматривая даосское влияние на формирование литературного процесса эпохи Тан, в нашей работе мы будем в большей степени обращаться к философским категориям учения, нежели к даосским религиозным практикам и внутренней алхимии т.к. именно философский аспект более других влиял на формирование художественного взгляда танских поэтов.

Термин *Дао* (道), от которого, собственно, и происходит название даосизм, переводится как путь. Данное понятие является одной из фундаментальных категорий китайской натурфилософии, и весьма существенно то, что столь отвлеченная метафизическая категория стала важнейшим объектом выражения посредством слова и нашла свое отражение в поэзии, сформировав множество сторонних концептов и понятий.

Что касается разнообразных социальных форм даосского служения, то в период Тан понятие *даос* (道士) могло относиться к людям, абсолютно разным по происхождению, положению в обществе и, что самое важное, мировоззрению. Мы можем говорить о том, что на начало правления династии Тан, даосизм, его практики и философские идеи стали своего рода «*великосветской модой*»: даосами себя называли не только отшельники, ушедшие в уединение от суетного мира, но и многие танские чиновники, облеченные всей полнотой сановничьей власти.

К этому времени историей также было зафиксировано множество поучительных случаев, когда так называемые *псевдо-даосы* обогащались за счет веры богатых и влиятельных людей, тем самым доставив немалый ущерб Поднебесной. Многие танские авторы упоминают Сюй Фу (徐福) и Вэнь Чэна (文成) как олицетворение даосского обмана и корыстолюбия [49, с. 284].

Последователей Сюй Фу и Вэнь Чэна в эпоху Тан было огромное множество. Так, ненависть к даосским мистификациям отразилась в двойственном отношении танских аристократов и чиновников к этому учению: хотя даосские практики имели популярность среди мистически настроенных литераторов, некоторые из них с осторожностью, и даже опаской, относились к формам воплощения даосских идей.

Так, Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.) в юэфу «Море безбрежно. Остерегайтесь поисков бессмертных» («海漫漫, 戒求仙也») осуждая увлечение даосской магией, писал:

«徐福文成多诳诞,  
上元太一虚祈祷。  
君看骊山顶上茂陵头,  
毕竟悲风吹蔓草。  
何况玄元圣祖五千言,  
不言药,  
不言仙, 不言白日升青天»  
[69].

*Речи Сюй Фу преисполнены лжи и лукавства,  
Вэнь Чэн молитвы пустые владыкам  
небесным возносит.  
На вершинах Лишаня, Маолия холмов  
лишь трава шелестит, скорбным ветром  
гонима.  
Мудрец Лаоцзы в том великом труде,  
Ничего не писал про чудесное зелье,  
Не сказал, как бессмертных найти,  
Умолчал про полеты к небесным светилам<sup>9</sup>.*

Чтобы предостеречь танского правителя от подобной глупости, автором был использован исторический сюжет о поисках бессмертия императорами Цинь Шихуаном (秦始皇, 245 – 210 до н. э.) и Хань Уди (汉武帝, 140 – 87 гг. до н. э.). Они напрямую не упоминаются, однако в тексте встречаются места их захоронения – горы Лишань (骊山) и Маои (茂陵), усыпальницы Цинь Шихуанди и Хань Уди соответственно.

Первые шесть строк поэмы описывают легенду о трех священных горах Пэнлай (蓬莱), Фанчжай (方丈), Инчжоу (瀛洲) и эликсире бессмертия (长生不老药). Далее пересказывается история двух императоров – Цинь Шихуанди и Хань Уди, которые в свое время отправили множество людей на поиски чудесного эликсира далеко за пределы империи. Стихотворение наглядно показывает, что поиски бессмертия бессмысленны как таковые, утверждения придворных алхимиков иллюзорны, а смерть неизбежно настигнет любого человека. Слова Бо Цзюйи являются хлестким предостережением, которое должно побудить суеверных людей, в частности правящего императора, задуматься.

<sup>9</sup> Здесь и до конца раздела все переводы выполнены автором данной работы – Валюк Я.В.

Так, произволение обличает неправомерность веры в магов и увлечение даосскими мистическими практиками, его цель – иносказательно сравнить действия императора Сяньцзуна (宪宗, 778 – 820 гг.) с его предшественниками, тем самым предостерегая правителя от необдуманных действий. Однако император не извлек урока: на протяжении долгого времени Сяньцзун принимал даосский «золотой эликсир» (金丹) – снадобье бессмертия, по сути состоявшее из концентрированной ртути, в результате чего постепенно стал терять рассудок и в порывах гнева калечил или даже убивал придворных евнухов – от чьих рук в конце концов и погиб.

Возвращаясь непосредственно к концепту Дао, следует отметить, что данный термин использовался не только даосами, но и конфуцианцами наряду с буддистами. Если в даосизме Дао понимается как метафизическая категория, предшествующая реальности, как начало, существовавшее еще до Неба (天) и Земли (地), некий «закон естества», то в конфуцианстве Дао – это **ритуал** (礼, ли), олицетворение верховенства закона Неба. Так следования этикету понималось как единственный верный путь, по которому должен следовать человек. Для буддистов Дао – это повседневность, каждый прожитый день, в котором медитация и являлась самим «созерцанием Дао».

Исходя из вышесказанного, мы можем заключить, что Дао в конфуцианстве обращено во вне, направлено на самосовершенствование человека в обществе, в даосской и буддийской практиках **Дао нацелено во внутрь**, на самосовершенствование и постижение своей **изначальной природы** (本性).

Основу философии даосизма составляет идея о первородности Дао как о генетическом начале мира. Дао породило весь мир, что подтверждает известное выражение из Даодэцзина: «*Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, а три рождает тьму вещей* (道生一, 一生二, 二生三, 三生万物)» [8], которое стало основой философского мироощущения и определяющим элементом всей древнекитайской философии. Одно в этой системе понимается как **ци** (气), два как **инь** (阴) и **ян** (阳), три как **небо, земля и человек** (天地人), **тьма вещей** (万物) как все многообразие мира.

В качестве примера рассмотрим стихотворение «Потрясен встречей» («*感遇*»), авторства Чэнь Цзыана (陈子昂, 658/661 – 700 гг.), современника «четырёх выдающихся поэтов» («*初唐四杰*») эпохи Тан:

«微月生西海,  
幽阳始代升。  
圆光正东满,  
阴魂已朝凝。  
太极生天地,

*Полумесяц свой рост начинает оттуда  
Где солнце свой завершает уж путь  
Небосвод заполняется светом с востока  
И лишь утром сгущается тьма, что вокруг.  
Великий Предел рождает небо и землю*

三元更废兴。  
至精原谅斯在，  
三五谁能征»  
[69].

*Три начала приходят в упадок и снова цветут  
Небеса не имеют кончины от времени  
Три и Пять те бесценны – докажет ли кто?*

На первый взгляд стихотворение кажется простым размышлением автора над скоротечностью жизни, необходимости противостоять изменчивому миру, о цикличности бытия и подобными метафизическими категориями. Но если всмотреться вглубь, то можно заметить, что в реальности произведение намного сложнее: смыслы, вложенные поэтом, читаются здесь не явно. Так, солнце и луна, упомянутые в первой строфе, символизируют постоянное движение времени и олицетворяют собой инь и ян (阴 – 阳) – два противоположных начала бытия. Постепенно угасающий свет луны, сменяющий его блеск солнца, который тускнеет к вечеру и снова уступает место луне, указывают на неотделимое друг от друга перерождение инь и ян, проходящих точку **Великого Предела** (太极) – совершенного равновесия и баланса.

Образ Великого Предела продолжает развиваться в пятой строфе – он порождает небо и землю, а **Три Начала** (三元) сменяются упадками и подъемами. Здесь мы видим ту самую цитату из Даодэзина «Дао рождает одно, одно рождает два...» [8]. Дао, то есть первооснова, создает изначально неделимые элементы, существующие в состоянии Великого Предела, но уже содержащие в себе возможности будущих видоизменений. Великий Предел же делится на два фундаментальных начала мироздания – инь и ян, которые взаимодополняют друг друга, находясь при этом в постоянном противостоянии.

Постоянно меняющееся сочетание инь и ян порождает три основания сущего, три изначальных вибрации, которые обычно называют триадой и расшифровываются как Небо, Земля и Человек. Однако, по мнению Сторожука А.Г., который ссылается на китайского специалиста в сфере даосской философии Чэнь Иньнина, под термином Три Начала следует понимать три энергетические составляющие духа – **цзин** (精), **ци** (气) и **шэнь** (神) [49, с. 298]. Существуют также и другие способы расшифровки концепта Трех Начал (солнце, луна и звезды; небо, земля и вода и т.п.), но в данном стихотворении они не подходят контекстуально для пояснения конкретного фрагмента.

Сушностный аспект Дао связан с пониманием того, что Дао является одновременно и началом всего сущего, и закономерностью, в соответствии с которой оно развивается. В этой связи весьма важным для упоминания является даосское учение о недеянии – **увэй** (无为), где под недеянием понимается не отсутствие любого действия, но отрицания действия, противоречащего Дао, а значит и закономерному развитию бытия и всего сущего.

Танские литературные деятели отражали понимание Дао как универсального закона природы, источника всех проявлений материальной и духовной жизни. Именно к этому и сводится главный социальный принцип в философии Лаоцзы, т.к. Дао должно быть лишено всякого постороннего влияния – надеяние заложено в самой природе: «Человек следует законам земли. Земля следует законам неба. Небо следует законам Дао, а Дао следует самому себе» («人法地，地法天，天法道，道法自然») [8]. Принцип надеяния говорит нам о том, что все вещи имеют свой собственный путь Дао, которому они следуют, и препятствовать ему нельзя.

Важно отметить, что даосские мотивы зачастую выступают как художественный прием, а не сюжетобразующее звено произведения. Например, классик танской поэзии, Ли Бо (李白, 701 – 762/763 г.) зачастую приравнивает надеяние к тишине, **одиночеству** (独), которая порождается путем единения поэта с природой, так тишина здесь лишь фон произведения. Рассмотрим его стихотворение «Беседуя с Юань Данцю о непостижимом в монастыре Фанчэн» («与元丹丘方城寺谈玄作»):

«茫茫大梦中，  
惟我独先觉。  
腾转风火来，  
假合作容貌»  
[69].

*Мир есть сон, он зыбок и безбрежен,  
Постичь лишь в тишине его возможно.  
Смешать огонь и водную стихию –  
Возникнет все, и взор мой осветит.*

В данном стихотворении мы также можем видеть отражение даосского мотива сна («大梦中»). Сон для даоса является особым способом путешествия в иной мир: наше сознание не в силах понять и осмыслить границу мира, его предел находится далеко за гранью человеческого восприятия, зачастую предел мира совпадает с пределом самого сознания. Именно поэтому, к примеру, мотив «дальнего странствия» (遠遊), показанный через призму сна, следует понимать, как мистическое путешествие внутрь себя для того, чтобы обрести новый тип опыта, который не прировнять ни к какому другому пережитому переживанию или ощущению.

Мировоззрение Ли Бо в основном определил даосизм, хотя поэт был прекрасно знаком и с буддийским учением, а будучи на государственной службе, также имел сопричастность с конфуцианскими идеями. Ли Бо был произведен в ранг священнослужителя школы Шанцин (上清派)<sup>10</sup>, взгляды которой в значительной степени повлияли на восприятие поэтом окружающей

---

<sup>10</sup> 上清派 (Школа высочайшей чистоты) – даосская секта, сформировавшаяся еще во времена династии Восточная Цзинь.

действительности, на определение своего места и роли в нашем огромном мире. Адепты школы Шанцин не считали уединение и уход от мирских забот обязательным элементом служения, поэтому тот факт, что Ли Бо находился в центре социума и был погружен в мирские дела никак не повлиял на его службу и не принизил его как священнослужителя в глазах других даосов. Наоборот, благодаря глубокой привязанности, естественности и пристрастию к вину поэт снискал славу «Святого пьяницы» («酒仙»).

Для поэзии Ли Бо намного важнее способ описания в произведении, нежели то, что в нем описывается. Рассмотрим стихотворение «С горы Цзяошань гляжу на гору Ляошань» («焦山望寥山»):

«石壁望松寥，  
宛然在碧霄。  
安得五彩虹，  
驾天作长桥。  
仙人如爱我，  
举手来相招»

[69].

*С отвесного утеса гляжу я на гору Сунляо,  
Что вершины свои к небосвода лазури возносит  
Ищу, где найти мне пятицветную радугу,  
Она станет мостом для восхода на Небо,  
По нему снизойдут благодушно святые,  
Зазывая к себе, протянув к земле свои руки.*

Так мы видим, что *пятицветная радуга* («五彩»), упомянутая в 3 строке, представляется поэту не просто длинной лентой, но скорее арочным сводом, который соединяет человека с Небом, ведет к «теряющейся в небесах вершине», позволяет подняться в обитель бессмертных.

Остановимся на упомянутых автором во второй строке сумерках. Мы видим, что словосочетание «лазурный небосвод» по-китайски записывается двумя иероглифами – «碧霄». Одним из значений иероглифа «霄» является значение «ночь, ночной мрак» (соответствуя иероглифу «宵»). В китайских поэтических текстах «лазурный» (碧) цвет чаще всего используется для отражения цвета сумерек, поэтому данное сочетание иероглифов позволяет читателю представить не просто зеленоватый небосвод, но вечернее, темнеющее небо.

Таким образом, хотя наступление ночи не описывается в тексте напрямую, образно оно создает необходимую атмосферу, настраивает читателя на нужный лад, вносит свои коррективы в восприятие текста и при чтении можно почувствовать ее присутствие в произведении. Так же, как не упоминаются сумерки, в тексте не называется прямо и половина «Морских врат» («海门») – гора Ишань (夷山). Глядя на Цзяошань, поэт не может не обратить свое внимание на нее. А два утеса, которые стоят на фоне слившихся воедино неба и моря, похожи на балки моста, удерживающие арочную

конструкцию радуги, чтобы по ней можно было пройти. То есть, вторая точка опоры радужного моста, гора Ишань, появляется в стихотворении тогда, когда упоминается сама радуга.

«Радуга пяти цветов» («五彩虹») не является самым распространённым символом в китайской поэзии. Наиболее близкой по смыслу аллюзией можно назвать «*пять цветных облаков*» («五色虹») – знамения счастья, на которых путешествуют бессмертные, и «*роса пяти цветов*» («五色露»), которая проливается из этих облаков, дарящая здоровье и долголетие.

Итак, образ магического радужного моста привносит в произведение множество дополнительных смыслов и полутонов благодаря ассоциациям, которые будут возникать у образованного китайского читателя, знакомого с базовыми даосскими понятиями и практиками, такими как натурфилософские основы мироздания, мифы о обретении долголетия или образ мира даосских святых. Всего в шесть строк Ли Бо поместил смыслов больше, чем в действительности описал словами, а благодаря образам, вызывающим у читателя яркий ассоциативный ряд, произведение представляет собой картину более яркую, полную и живую, чем большинство нарисованных картин.

Еще одним неотъемлемым компонентом даосского учения является концепция «двух Дао» – «**безымянного**» (умин, 无名), от которого берет свое начало космос, и «**именуемого**» (юмин, 有名), создающего конкретные вещи. Дао и Дэ (德, «благодать», «добродетель») соотносятся как то, что порождает, и то, благодаря чему порожденное существует: согласно Даодэцину, Дао рождает, дэ вскармливает [8]. **Так, конфуцианство предполагает существование человека в обществе в соответствии с законами Дэ, а даосизм предлагает гармоничное существование человека как отдельной асоциальной индивидуальности** [49, с. 296].

Идеей, которую пытался донести Лаоцзы, был отказ от всего искусственного и надуманного. Он призывал людей к возврату к природе, к жизни в соответствии с ее законами, как писал Торчинов Е.А.: «*Даосы призывали к «забвению» собственного «я» и всех норм культурного поведения*» [56, с. 18].

Рассмотрим еще одну важную категорию – **Цзыжань** (自然) – состояние, соответствующее Дао, т.е. естественное состояние. Как было упомянуто ранее, у каждого в этом мире есть свой путь, и следовать Дао – значит следовать своему естественному пути, что в свою очередь является первоочередной задачей каждого человека.

Говоря о пути «естественности», даосы подразумевали «гармонию мира», то есть слияние человека с природой. Только это способно помочь освободиться ото всех трудностей и проблем. **Если недеяние – метод постижения Дао, то состояние естественности – цель его постижения,**

**неотъемлемый атрибут Дао. Принцип недеяния является методом постижения Дао, в то время как состояние естественности – целью его постижения, неотъемлемым атрибутом Дао.**

Даосы считали процесс слияния с природой абсолютно естественным и необходимым, и призывая к единению, имелось в виду полное растворение в ней. В соответствии с учением Лаоцзы, достичь полного покоя можно лишь прекратив всякую борьбу и воссоединив свою жизнь с установками субстанции мира Дао. Поэтому все мыслители и последователи даосского направления в поисках обоснования основного положения Дао, то есть взаимоотношений человека и природы на пути следования Дао, обращались непосредственно к самой природе.

По мнению даосов, задача человека состоит в том, чтобы понять природу таким образом, чтобы каждое действие человека представлялось таким же «естественным», как и сама природа в своей сути. Такая адаптация к естественности обеспечивала гармоничное сосуществование человека с окружающей его средой, что в свою очередь позволяло ему долго и полноправно существовать в мире, который его окружает.

Казалось бы, стремление к просветленности не умственной, но духовной, постижение Абсолюта и отказ от мирских проблем больше подходят ушедшему в уединение мистика, нежели чиновнику или литератору. Тем не менее, именно такого рода стремления и взгляды становятся основополагающими в мировоззрении многих танских поэтов, и определяют отношение к проблемам творчества у целого ряда литераторов, которые никогда не причисляли себя к адептам даосизма.

Ориентация даосизма на природу, возвращение к ней, и тенденция находить в ней **дом для души** (灵魂的家園), а также эстетическая сторона учения, ставившая во главе всего природную красоту – все это оказало огромное влияние на многие поколения поэтов, начиная с династий Вэй (曹魏, 220 – 266 гг.) и Цзинь (晋, 265 – 420 гг.), заканчивая современностью. Концепция находит свое отражение в пейзажной лирике **шаншуй** (山水) – «горы и воды» и выражает единство двух начал инь и ян, пассивный и активный принцип природы соответственно. Вода выступает в роли источника женской энергии инь, горы – выражение мужского начала янской энергии.

Влияние даосско-философской мысли начало набирать особую популярность у поэтов-пейзажистов Шести династий (六朝, 220 – 589 гг.), таких как Тао Юаньмин (陶淵明, 365 – 427 гг.), Се Линьюнь (謝靈運, 385 – 433 гг.) и др., в чьих стихотворениях отчетливо прослеживается след «лао-чжуанской» («老庄») мысли. Разочарование в работе чиновников, усталость от мирских интриг и козней заставляют поэтов обратить свое внимание на философию трансцендентности Лаоцзы и Чжуанцзы. Чтобы найти душевный

покой и равновесие, они часто уединялись в сельской местности, среди гор и рек (山水田园), обретали свое духовное пристанище в **отшельнической жизни** (游山).

Данную тенденцию перенимают и литераторы династии Тан: множество поэтов-отшельников сформировали школу пейзажной поэзии, чиновники и литераторы, уставшие от тягот жизни и разочарованные в своем деле, искали утешения, покоя и просто «мирного края» («安静的乐土») для своей души в отшельнической культуре.

Так, например, в творчестве Мэн Хаожаня (孟浩然, 689/691 – 740 гг.) мы можем увидеть благородство отрешенности от чиновничьей суеты, грустную радость слияния с природой. Поэт-отшельник предлагал уникальные идеи, смог указать новый поэтический путь: он смело отринул устоявшиеся нормы дворцовых стихотворцев (宫体诗) и обратился к произведениям Тао Юаньмина с его утверждением человеческой личности и Се Линьюня с его проникновением в природу – так стало возможным отразить всю простоту и лаконичность образов, чистоту поэтического языка. И хотя поэт был последователем чань-буддизма, он также увлекался и даосизмом, был тесно знаком с даосскими монахами, что оставило свой отпечаток на его творчестве.

Поэт не использовал даосизм в качестве источника для постоянных рассуждений о бессмертии, скорее это было данью благодарности, ведь в детстве Мэн Хаожань был весьма болезненным ребенком, и в беседах с друзьями-даосами часто интересовался способами укрепить свое здоровье, даже занимался традиционными оздоровительными практиками *цигун* (气功). Поэт посвятил много стихов своим наставникам-даосам и даже простое посещение монастыря было для поэта еще одним поводом почувствовать единение с природой.

Мэн Хаожань не может полностью отрешиться от мира, но его пути не совпадают с дорогой других людей. В «Песне о возвращении ночью в горы Лумэнь» («夜归鹿门山歌») поэт весьма наглядно показывает это различие:

«山寺钟鸣昼已昏，  
渔梁渡头争渡喧。  
人随沙岸向江村，  
余亦乘舟归鹿门。  
鹿门月照开烟树，  
忽到庞公栖隐处。  
岩扉松径长寂寥，  
惟有幽人自来去»

*Солнце заходит, зазывает домой перезвон,  
Раздающийся в храме нагорном  
У переправы в Юйляне слышны голоса –  
Люди спорят, кто на лодке поедет,  
Бредут вдоль реки, там видна уж деревня,  
Я же на джонке возвращаюсь в Лумэнь.  
Луна, восходя, освещает деревья  
И я не заметил, как тихого места достиг  
Что скрыло Пан Гуна от мира*

[100].

*Пещеры в горах и тропинки в лесах  
Утонули в безмолвии здесь  
Лишь только отшельник нарушит покой  
И тут же отсюда уйдет.*

Суетному и шумному миру людей противопоставляется тихий и безмолвный мир поэта. Люди увлечены повседневными проблемами, полны забот, поэт же привлекает более глубокий уровень мира, вечные тайны бытия, постичь которые можно, лишь уединившись.

Упомянутый в шестой строке Пан Гун (庞公) или Пан Дэгун (庞德公), его настоящее имя неизвестно, был отшельником конца династии Восточная Хань (东汉, 25 – 220 гг.), уроженцем Сяньяна (襄阳) и, согласно преданиям, жил отшельнической жизнью в упомянутых горах Лумэнь (鹿门山). Еще в молодости Пан Гуна приглашали на службу чиновником, однако тот отказался от должности, а на вопрос, что в таком случае завещает своим детям и внукам, отказываясь от карьеры сановника, Пан Дэгун ответил: *«Все оставляют потомкам по наследству бедствия, я один оставлю им покой»* [83]. Вместе с женой они работали на земле, возделывая почву и собирая небольшой урожай, а после Пан Дэгун принял решение полностью уйти от мира и уединиться в глуши. Так, он поселился на Лумэне и стал постигать секреты Дао, пока однажды не ушел глубоко в горы, ища ингредиенты для особого снадобья, в последствии так и не вернувшись.

Как и Пан Дэгун, Мэн Хаожань был уроженцем Сяньяна, подобно отшельнику, он также нашел свое уединенное пристанище на горе Лумэнь. Позднее он делал попытки ступить на стезю чиновничества, но в конце концов отказался от идеи посвятить жизнь карьере сановника и вернулся в родные края. Во время написания стихотворения (около 712 года), поэт еще не знал, что уготовила для него судьба и как она будет схожа с уделом Пан Гуна, но уже тогда он ощущал приближающееся одиночество.

Так, Мэн Хаожань, подобно своим предшественникам, воспевал вечную красоту природы, разделял идеи и воззрения даосов и чань-буддистов касательно того, что человек является неотъемлемой её частью, его место именно в ней, не вне её и не над ней. Поэзия Мэн Хаожаня чиста, в ней нет лишних слов, также, как в самой природе нет ничего лишнего. Его стихи будто скульптурны, проникнуты даосскими представлениями о естественности и сущности природы.

Рассмотрим пример из стихотворения «Ночью поднимаюсь на Ланьшань» («秋登兰山寄张五»):

«北山白云里，  
隱者自怡悅。  
相望試登高，  
心隨雁飛滅。  
時見歸村人，  
平沙渡頭歇。  
天邊樹若芥，  
江畔舟如月。  
何當載酒來，  
共醉重陽節»  
[69].

*На фоне белых облаков,  
Окутавших горы Бэйшань высоты,  
Отшельник наслаждается покоем.  
Всходя на горную вершину,  
Окидывает взором мир далекий,  
Давно с гусями сердце улетело.  
С горы он видит, как люди отдыхают  
У берега реки, домой спеша  
Деревья вдалеке – как мелкая трава,  
А лодка с высоты луну напоминает.  
Так почему бы не подняться в гору,  
Не принести вина и не напиться в праздник?*

В пейзажных стихах Мэн Хаожаня мы видим спокойное и бездеятельное состояние даоса («隱者自怡悅»), который избегает влияния суетного мира. Следуя за лирическим героем, читатель вместе с ним ищет пути познания Дао, становится на путь «естественности», под которым подразумевается «гармония мира» («世界的和諧») – слияние человека с природой.

С волнением природы в данном стихотворении сопоставляется вино (酒), благодаря которому поэт находит вдохновение и выход из круговорота мирских забот, освобождается от сковывающих его земных уз, подобно всем поэтам, которые стремятся спрятаться за чарами вина и природы от земных хлопот.

Мэн Хаожань не раз упоминает свое желание отринуть пристрастия и достигнуть состояния увэй, воплотить которое можно разными путями, одним из них является уединение на лоне природы, в окружении гор и рек, отказ от праздных мыслей и страстей – это является высшей формой свободы.

Наряду с мотивом уединения, одиночество также становится ключевым элементом творчества автора, проходящим и наполняющим почти все его произведения, оно присутствует даже в тех стихотворениях, где на первый взгляд есть только радость встреч и общения с друзьями. Рассмотрим одно из самых известных стихотворений автора «В деревне у друга» («过故人庄»):

«故人具鸡黍，邀我至田家。  
绿树村边合，青山郭外斜。  
开轩面场圃，把酒话桑麻。  
待到重陽日，还来就菊花»  
[69].

*Давний друг сытную кашу отведать позвал  
С ним в лачуге вино разделить  
Окружают деревню леса, зеленея  
И видны великаны-холмы  
Мы беседу ведем, бокал поднимая,  
О тутовнике и конопле  
Обещаю, махнув рукой на прощанье,  
Вернуться в двойной девятки день.*

В данном стихотворении мы видим, как обычный фермерский дом, простая еда из курицы и проса представлены автором поэтически. Художественные штрихи кажутся естественными и непринужденными, что позволяет ритмической форме стихотворения оставаться *свободной* (自由) и *гибкой* (灵便). Этот легкий, приземленный стиль гармонирует с простым описанием крестьянского двора, демонстрируя высокую адаптивность формы к содержанию, оставаясь интимно-спокойным: подобная простота стиля содержит глубокий эмоциональный оттенок, заключая в себя мировоззренческие представления автора.

Стихотворение отличается высоким уровнем художественности, однако автор не пытается восхитить читателя изящной замысловатостью слога, показать нечно удивительное, он не полагается на одну-две тщательно продуманные строки, созданные для «поддержания фасада стихотворения» («支撑诗歌的门面»), чтобы в процессе создания «зацепить странное и выбрать необычное» («不钩奇抉异» [81, с. 388], напротив, произведение проявляет свое очарование в естественности и чистоте слов. Это то, что известно как «красота слова не видна в композиции<sup>11</sup>» («篇法之妙, 不见句法» [67, с. 397]).

Так, данное произведение является примером того, как простые вещи и образы могут быть изображены так, что в руках автора они приобретают глубокий эмоциональный смысл и красоту. Подобная стихотворная архетиктура отсылает нас к творческому наследию поэтов Цзяньань фэнгу (Цзяньаньская поэзия, 建安风骨), творивших в конце Восточной Хань (东汉, 25 – 220 гг.) и развивавших новый для того периода жанр *пятисловных стихов* (五言诗). Такая жанровая трансформация придавала произведению большую гибкость и выразительность, а также позволяла поэтическому языку приблизиться к большей разговорности. Рассмотренное произведение Мэн Хаожаня является прекрасным примером поэтического искусства, которое сочетает в себе подобную простоту и универсальность стихосложения. Благодаря *истинному цвету* («真彩») слова, произведение становится настолько *естественным*, что без особого труда очаровывает своей легкостью, не нуждаясь в «излишнем украшательстве» («浓饰盛妆»).

Названные в последней строчке цветы хризантемы непосредственно связаны с праздником «Двойной девятки» («重阳日») – это растение расцветает позже остальных, и поэтому укоренилось верование, что оно способно уберечь от напасти и даже продлить жизнь. Одной из особенностей праздника, помимо восхождения людей в горы, являлось добавление к вину лепестков хризантемы. Как отмечал Сторожук А.Г.: «сам праздник был связан с двойной, а значит

---

<sup>11</sup> т.е. в правилах литературного стихосложения.

возросшей энергией мировой первоосновы ян, хризантема же воплощает собой одну из важнейших янских черт – стойкость» [49, с. 317], поэтому во время праздника данный цветок, помимо магической функции, был важен и с точки зрения его символики. Кроме того, упоминание хризантемы невольно относит китайского читателя к знаменитому поэту Тао Юаньмину. Помимо прочего, он известен тем, что оставил службу чиновника и отошел от сует мира, отказавшись «кланяться за пять доу риса» («不为五斗米折腰»).

Дом Тао Юаньмина был окружен множеством хризантем, что, вероятно, вдохновляло поэта неоднократно использовать данный образ в своих стихотворениях. Будучи последним из цветущих растений, хризантема одинока: она раскрывает свой бутон, когда остальные цветы уже опали. Образ хризантемы как символа отшельничества и уединенности в классической китайской литературе со временем стал настолько общепринятым, что сунский мыслитель и литератор Чжоу Дуньши (周敦颐, 1017 – 1073) в своей работе «О любви к лотосу» («爱莲说») однозначно заявляет: «я назову хризантему отшельником среди цветов, ушедшим от мира» [75].

Тем не менее, стоит обозначить, что мотивация причин ухода от мира и понимание одиночества кардинально отличались у даосских поэтов и авторов их стилизующих. Так, для многих литераторов уход от мира воплощался всего лишь в необходимости оставить столицу – одиночество здесь, как заключает Сторожук А.Г., «не ностальгия по защищающим сознание трафаретам мирской омраченности» [49, с. 351], мы видим вполне реальную тоску по семье, друзьям, оставленному дому и т. п.

Лирический герой может быть одинок, потому что его не признали при дворе, сокрушаться о том, что мельчает человеческая натура, и нет достойных собеседников, он стар и служить больше не в состоянии, или же наоборот молод, но не имеет покровителей, следовательно, и подобающей чиновничьей должности. В таком случае **причины одиночества диктуются скорее конфуцианским, нежели даосским мировоззрением.** По тем же причинам, у подобных авторов будет отсутствовать тема одиночества в кругу друзей, хотя в творчестве поэтов-даосов, подобных Мэн Хаожаню, она выражена довольно ярко. Наконец, стихотворения такого рода сильно отличаются по общему настроению от многообразных воспеваний одиночества в творчестве даосских и буддийских отшельников: одиночество здесь не желанная свобода, освобождающая от оков бренного мира, но **свобода, навязанная некими обстоятельствами.**

Таким образом, далеко не всегда в пейзажных стихотворениях присутствуют исключительно даосские идеи. В равной мере, неправильно было бы говорить и об исключительно безмятежном характере, присущем произведениям последователей даосизма. Скорее, одной из основных черт

настоящей даосской поэзии можно назвать сосредоточенность мысли лирического героя и его отрешенность вплоть до самоотверженности, что прекрасно прослеживается и в стихах Ли Бо, и в произведениях Мэн Хаожаня.

Обращение к даосизму, как было и в случае с буддийским философским влиянием, обосновано тематикой произведений. Ориентировочно можно выделить несколько основных тем, характерных для даосских стихотворений «недаосских» литераторов. Это, в первую очередь, *мечта о свободе от несовершенства общества*, следующий за ним *мотив одиночества*, *воспевание вина и дружеских застолий*, а также *страх перед старостью и болезнями*.

Эти темы могут пересекаться и соединяться, встречаясь в разнообразных стихотворениях одного и того же поэта; иногда в творчестве литератора можно проследить какую-либо одну из тем, которая является наиболее характерной для всего «даосского» направления произведений данного автора.

Так, у Ду Фу, истинного приверженца конфуцианских идеалов, помимо известного стихотворения «Восемь бессмертных за вином» («*饮中八仙歌*»), есть еще много произведений, в которых с той или иной степенью подробности рассматриваются или же просто упоминаются даосские реалии. Например, идея свободы, которая приходит с уединением и уходом от мира, лейтмотивом проходящая через значительную часть стихотворений Ду Фу. Однако уход от мира так и остается недоступной для поэта идеей, о чем он с горечью говорит в стихотворении «После наступления осени» («*立秋后题*»):

«平生独往愿，  
惆怅年半百。  
罢官亦由人，  
何事拘形役»

[69].

*Всю жизнь мечтал о том, чтобы уйти от мира  
Так почему преследуют меня печали и сомнения  
Желание оставить службу велико –  
Но оплели оковы крепко мое тело.*

Так, **Дао как концепт порождает множество мотивов и понятий, базирующихся на его осмыслении.** Данное утверждение закономерно как для даосских поэтов, так и для авторов их стилизующих. **Даосские понятия естественности, недеяния, единения человека с природой и т.д. – несостоятельны без глобальной концепции Дао – высшего закона в природе, «таинственной добродетели».** Дао выполняет свои функции совершенно естественно и нет ни одного предмета или явления, возникшего без его участия.

Невыразимая природа Дао в даосской системе ценностей символизирует мировую гармонию, порядок и равновесие. Для даоса способом постижения Дао становилось осознание универсального закона соответствия; а нормой жизни – слияние с природой и адаптация к обществу посредством слияния с

естественностью, что в той или иной степени нашло свое отражение в произведениях танских авторов.

Полное восприятие красоты природы, неба и земли открыло возможности для пейзажной и отшельнической поэзии династии Тан, тем самым способствовал ее расцвету. Природа в стихах танских поэтов представляется чем-то обратным человеку. Она – отражение Великого Дао, незримой и непостижимой основы всех вещей, воплощение естественности. Любуясь ею, поэты зачастую чувствовали прилив бесконечного вдохновения, идущего из глубин души.

Таким образом, под влиянием даосских концепций, в основе которых лежит глобальный образ великого Дао, танская поэзия характеризуется близостью к природе, подчеркивая естественную красоту поэзии и ее свободу. Поэтический стиль был простым, ясным и искренним, лишенным лицемерного пафоса. Кроме того, даосские мотивы в произведениях танских литераторов зачастую выступали в качестве художественного приема, фона повествования, а не сюжетобразующим фактором, они читаются не явно, красной нитью проходя через огромный массив танской классики.

## **2.4 Проблема синтеза Трех учений. Концепт Цзю (酒) как отражение синтеза Трех учений в поэзии эпохи Тан**

Рассмотренные в предыдущих разделах художественные концепты не могут и не должны рассматриваться в строгой изоляции друг от друга, так как каждый – является важнейшей составляющей вопросов о смысле творчества и принципах творческого процесса, фундаментом для построения сюжета и сюжетных форм, а также исходными принципами литературного норматива.

Нельзя однозначно утверждать, что данные концепты нашли свое отражение исключительно в литературном творчестве: для танской эпохи характерно тесное сообщение трех основных религиозно-философских учений и неразрывная связь литературы с оными. Взаимосвязь трех основных философий, с одной стороны, и интеграция литературы как неразрывного философско-художественного комплекса с другими искусствами – с другой, позволяет нам говорить, что и сами художественные концепты, и всевозможные их воплощения в поэтических текстах были подвержены подобному синтезу.

Концепция Трех учений (三教) представляет собой комплекс основных взглядов, объединяющих конфуцианство (儒家), даосизм (道家) и буддизм (佛家). Эта концепция сложилась в Китае еще в III-IV веках нашей эры, однако, как заключает Сторожук А.Г., «не приобретает в ту пору еще ни единого натурфилософского, ни социального осмысления» [49, с. 408]. Чаще всего к ней обращались адепты буддизма в попытках доказать правомерность

существования данной религии в рамках китайской философской мысли и соответствие учения Шакьямуни китайским традиционным верованиям и миропониманию.

Предвестник неоконфуцианской мысли, философ Ван Тун (王通, 584 – 617 гг.) видит возможность для объединения трех учений не столько в конфуцианстве как социально-философской доминанте, но в космогонических представлениях древности, возрождение которых и является наиправейшим делом добродетельного государственного мужа [77].

Объясняется это просто: представления о законах мироздания, возникновении и развитии мира – общи для конфуцианства и даосизма как единой философской общности, они лишены внутренних противоречий и вместе с тем могут раскрывать различные аспекты отношений «человек-Космос». Буддизм привносит в эту систему новые, логично вписывающиеся представления о перерождении души, о награде и возмездии, о возможности бессмертия сознания, при этом не связывая их с традиционными ритуалами почитания предков. Другими словами, объединение Трех учений не навязывает одно из них, не подводит все остальные под одну доктрину, будь то конфуцианство, даосизм или буддизм, не смешивает концепции в некое хаотичное переплетение. Оно является тем, что позволяет рассмотреть данные философские системы как три взаимодополняющие части единого мировоззрения.

Схематично подобное слияние можно представить в виде круга, разделенного на три неравных сектора с общей точкой пересечения в центре. Неравенство между секторами обусловлено различием в проблемах, связанных с тем или иным учением: для чиновника социальные вопросы, следовательно, удельный вес конфуцианства будет значительно выше, чем для странствующего лекаря или деревенского охотника и т.п.

Таким образом, соотношение между учениями может быть различным в зависимости от рода занятий и контекста. Обращение к одному из учений не предполагает обязательное становление приверженцем конкретно данной идеологии или сложного толкования, лишь смещение фокуса сознания в сторону выбранной философии, попытка понять, как его последователи смотрят на мир и понимают его.

Так, например, Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.) – истинный конфуцианец в государственном служении и защитник моральных устоев, самозабвенно предавался даосским знаниям, а под конец жизни любил уединяться в буддийском монастыре, который и вовсе возвел на собственные средства.

Конечно, правомерным будет сказать, что **не все конфуцианские, даосские или буддийские концепты**, проанализированные в предыдущих частях данного исследования, **являются универсальными категориями**,

подходящими ко всем Трем учениям. Многие из них указывают на принадлежность произведения к какому-либо одному из них, как например конфуцианский концепт *исправления имен* (正名), являющийся частью ритуала, которую Конфуций признавал, как основу организации социума. Но вместе с тем, большинство авторов, используя в произведении яркие образы и понятия, не делят их на истинно конфуцианские или даосские. Мы неоднократно упоминали об этом выше, однако сейчас подробнее разберем данный феномен на примере концепта Цзю (酒).

Цзю, либо же вино – один из важных компонентов человеческой жизни, общий элемент как для русской, так для и китайской культуры, находящий отражение в литературном процессе. Для выяснения этого содержания в обеих культурах прежде всего необходимо уточнить материальное наполнение понятий «вино» и «цзю». Современная энциклопедия дает следующую трактовку: *«вино – алкогольный напиток, полученный полным или частичным спиртовым брожением виноградного или плодово-ягодного сока либо мезги, иногда с добавлением спирта и других веществ»* [47]. В китайском же языке понятие Цзю («酒») трактуется как: *«алкогольный напиток, получаемый путем брожения из хлебных злаков, ягод и других исходных материалов, содержащих сахар»* [68, с. 605]. Кроме того, иероглиф «酒» (цзю) также использовался для описания специальных лекарств и галлюциногенных препаратов (таких как грибные настои, таблетки из конопли и напиток из гаоляна), которые шаманы применяли для вхождения в некий соматический транс и врачевания людей.

Таким образом, китайское Цзю является генерализованным понятием, включающим в себя водку, пиво, настойки, наливки, ликеры, сухие и крепленые виноградные вина и т.п. Как видим, значение китайского Цзю намного шире, чем у слова «вино» в современном русском языке.

Раскрыв переводы китайской классики на русский язык, мы увидим, что в них для обозначения Цзю утвердилось употребление слова «вино». Следуя этой традиции, наряду со словом «Цзю» мы также будем использовать термины «вино» и «винопитие» в применении к китайской классике, независимо от того, что же на самом деле пили литературные герои и их создатели, постоянно употреблявшие Цзю.

На смену древним ритуалам, в которых вино использовалось для «пьяного общения» с духами, в эпоху Тан приходит эстетическое наслаждение состоянием опьянения. Рождается особая «культура вина» («酒文化»): *«вопрос не в том, как и какое вино пить, а в том, какое состояние испытывать в результате его приема»* [33, с. 225].

Следуя за китайским исследователем Юй Юэ, мы полагаем, что концепт Цзю как таковой сложился под влиянием конфуцианства. В этом учении

использование вина даже получило название «Путь Вина» или «Добродетель Вина» («酒德»). Как поясняет Юй Юэ: «С точки зрения конфуцианской морали, использовать вино для подношения предкам, для заботы о стариках, для оказания уважения гостям – это и есть путь добродетели, Путь Вина» [82].

Первое упоминание Добродетели Вина относится к самым ранним памятникам конфуцианского канона Пятикнижие («五经») – «Книге Песен» («诗经») и «Книге Истории» («历经»): так, тот, кто пьет вино, должен быть добродетельным, в противном же случае он пойдет по пути шанского тирана Чжоу (纣辛), который забросил все дела, отринув добродетель, переворачивал устои и днями напролет предавался пьянству. Образ «тирана Чжоу» стал главным предметом рассуждений ученых мужей о вине, и немалую роль в этом сыграл политический контекст: в 1066 г. н.э. племя чжоусцев завоевало древнекитайское государство Шан-Инь (商朝, 1554 – 1046 гг. до н.э.) и основало там свое царство Чжоу (周).

В конфуцианстве вино **являлось очень важным ритуальным элементом**, так, китайский исследователь Сун Цзе отмечал: «совместное принятие вина служило способом организации социума и всего универсума в целом. Наверху этой системы стояли умершие предки и духи земли, чьей памяти посвящали первый глоток вина, внизу находились люди» [50, с. 150]. Причем каждый человек, пьющий вино, занимал определенное заслуженное место в социальной иерархии: вино пили в определенном порядке и очереди. Так Цзю превратилось в своего рода проводника между живыми и мертвыми, в инструмент, помогающий поддержать порядок и гармонию во всем универсуме.

Даосизм, перенявший из конфуцианских обрядов традицию употребления Цзю, в свою очередь, **не придерживался столь строгих предписаний в отношении вина**, напротив, даосы часто критиковали конфуцианцев за их навязанные обществу обязательные правила и ритуалы, считали это насилием над личностью человека и подавлением естественных желаний и чувств, истинной «сущности». Сами последователи даосизма постоянно находились в поиске внутренней свободы, оставляя мирские желания и, зачастую, уходя в горы, ища уединения. Вино в этом случае выступало стимулом высвобождения творческой энергии, символом свободы и независимости. Рассмотрим пример из стихотворения «Разгоняю грусть» («自遣») за авторством Ли Бо (李白, 701 – 762/763 г.) в переводе Гитовича А.И.:

«对酒不觉暝，  
落花盈我衣。  
醉起步溪月，  
鸟还人亦稀»

*«Я за чашей вина  
Не заметил совсем темноты,  
Опадая во сне,  
Мне осыпали платье цветы.  
Захмелевший, бреду*

[69].

*По луне, отраженной в потоке.  
Птицы в гнезда летят,  
А людей не увидишь здесь ты...»*

[10].

В этих стихах воплощен идеальный образ даосского святого, который в свою очередь является воплощением «винной» энергии танской культуры. Часто поэты в стихах несли мысль о том, что успокоить измученную человеческую душу и помочь ей преодолеть отчаяние, связанное с неминуемым приближением старости и смерти, могут уединение на лоне природы, вино и цинь. В Китае до сих пор существует выражение «где вино – там и стихи, без вина нет и стихов» («有酒必有诗，无诗酒不雅») [99].

Но даже даосам, как и конфуцианцам, необходимо было поддерживать в себе это особое состояние, какой бы путь для себя последователи даосизма не выбрали: будь то отшельничество наедине с природой, или поддержание внутренней свободы, не забывая про свои мирские обязанности, находясь среди людей. Так, в дополнение к философским рассуждениям о сущности бытия, представители даосизма разрабатывали методы и техники для достижения расслабления и освобождения естественной энергии – природного начала. Одним из таких методов опять-таки являлось употребление вина.

У буддистов была своя точка зрения по этому поводу. Основой чань-буддистских психологических практик являлся «сбалансированный подход, в котором усиленное напряжение воли сочеталось с релаксацией, дисциплина чувств и эмоций – с естественностью психических проявлений» [1, с. 104].

Психотехники в китайском чань-буддизме опирались в основном на многовековой опыт изучения человеческой психики, при этом не используя химические вещества для воздействия на сознание с целью расслабления, такие как наркотические субстанции или вино. Наставники чань-буддизма использовали парадоксальные беседы и диалоги, своей задачей ставившие пробудить сознание через сомнения, и через символическую смерть привести к новой жизни и обретению истины. Импульсом к пробуждению сознания являлся парадоксальный вопрос, иногда – физическое воздействие, например, шлепок, но вино практически не использовалось, хотя иногда буддийские монахи все-таки прибегали к его помощи как к средству высвобождения духа и открытия возможностей для творчества.

Хорошим примером сочетания даосского мировоззрения и буддийских мыслей является третья поэма Ли Бо из цикла «Под луной одиноко пью» («月下独酌»). Стихотворение начинается с описания апрельского цветения и продолжается в меланхоличном тоне, присущем Ли Бо, он пишет:

«三月咸阳城，  
千花昼如锦。  
谁能春独愁，  
对此径须饮»  
[69].

*«В пору третьей луны упоителен вешний Сяньян.  
Краски тысяч цветов в ясный день, как узоры парчи.  
Если ж ты по весне одинок и тоской обуян,  
То к вину обратись и душевную боль облегчи»*  
[10].

С помощью вина поэт чувствует себя частью переменчивой природы, оно же помогает перестать чувствовать пустоту в душе. Жизнь человека конечна, что приводит к отчаянию, но согласно буддизму, смерть – это начало существования нового состояния. Этот путь проделал и Ли Бо.

Жизнь Ли Бо – это цикл непрекращающегося пьянства, однако это не «пьянство ради пьянства», удовольствие и плотское наслаждение – не самоцель употребления алкоголя. Состояние *цзуй* (醉) необходимо поэту, чтобы иметь возможность познавать истину, свободно и открыто высказывать свои мысли. Вино снимало оковы ритуальности, помогало отпустить сознание, вернуться к природе, слиться с ней, таким образом открывая возможность познать себя, мир и свое место в нем.

Таким образом, **ведущие религиозно-философские учения традиционного Китая придавали важное значение вину и самому процессу винопития как таковому, хотя и воспринимали его по-разному.** Конфуцианство, которое ставило целью поддержание гармонии в обществе и следило за тем, чтобы все функционировало согласно универсальным этическим законам, видело в вине средство для упорядочивания и структурирования человеческого социума. В то же время, для даосов, вино было способом декомпозиции и упрощения культурных барьеров между людьми и космосом, а также единения человеческого духа с природой. Поэтому для конфуцианцев была важна сама организация и в целом процесс распития вина, даосы же были нацелены непосредственно на результат, т.е. достижение состояния опьянения. Некоторые буддийские мистики, в некоторой степени, разделяли даосский взгляд на процесс питья, однако, для них опьянение воспринималось сугубо как способ раскрыть творческий потенциал человека, а само творчество рассматривалось в качестве метода достижения просветления.

В поэзии, однако, происходило явное смешение религиозных представлений, так в многочисленных «винных стихах» поэтами прославляется вино как стимул высвобождения творческой энергии, символ свободы и независимости, посредник при дружеском общении, спутник одиночества, утешитель в несчастьях, независимо от того, какого философского течения придерживался тот или иной автор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Увеличение практической значимости поэзии – ключевая тенденция в развитии литературы эпохи Тан (唐朝, 618 – 907 гг.), она была обусловлена усилиями правителей империи по популяризации нормативной образованности и вовлечению людей из разных социальных групп в государственное управление. Так, Алексеев В.М. утверждал, что *«культ поэзии и вообще художественного слова в Китае зашел гораздо далее, чем в западном мире»* [4, с. 574]. Действительно, три века правления династии вместили в себя творчество нескольких тысяч поэтов, усилиями которых поэзия сумела открыть новое в познании мира, в его художественном осознании, в понимании предназначения человека в обществе. Вбирая в себя вековые традиции, поэзия эпохи Тан преображала привычные элементы, постепенно приобретавшие новый окрас и облекавшиеся *«более близкой к жизни художественной плотью»* [4, с. 574] из которой впоследствии и «взросло» обильное количество концептов.

**Концепт в данной работе рассматривался как некое основоположение, принципиально важная составляющая или атрибут целого культурного понятия.** Под философскими концептами, соответственно, понимаются важные смысловые доминанты, составляющие своеобразие рассматриваемых философских школ и религиозных течений, неперенные для адекватного восприятия идей последних и базирующегося на них мировоззрения танского периода. Художественные концепты, соответственно, рассматриваются как такого же рода смысловые доминанты в сфере художественного творчества.

Так, ключевым пунктом на пути к исследованию роли философских концептов в формировании мировоззренческих тенденций эпохи Тан является **буддийский концепт *Кун* (空) – Пустота**, который представляет собой одну из важнейших точек опоры китайского искусства, испытавшего на себе буддийское влияние. Буддисты верят, что относящееся к сфере чувственного и, по определению, также лишенное самосущности не может иметь другого истинного наполнения, кроме Пустоты. Следовательно, значимость выбранных литератором средств черпается именно из нее. В конечном итоге, произведение как таковое и есть искусно организованная Пустота.

Хотя в период расцвета Тан произведения поэтов-пейзажистов содержали много идей созерцания *чань* (禪), тем не менее именно Ван Вэй (王维, 699 – 759 гг.) и еще немного других поэтов непосредственно вошли в неуловимую среду чань. Стихи Ван Вэя отличаются красотой описания покоя и наличием той незримой границы, где происходит постижение сути учения чань-буддизма, поэтому Ван Вэй занимает почетное место в поэзии *«гор и вод»* («山水»). В его

творчестве гармонично сочетались движение и покой, внутренняя пустота и всеобщая наполненность, которые невозможно расчлнить, размежевать, но следует рассматривать лишь в совокупности и незримом единстве.

Буддийский подход к литературному процессу отличается тем, что создание литературного произведения рассматривается здесь не как средство привести в мир гармонию (по аналогии с конфуцианством), но как возможность построить собственную Вселенную, обладающую абсолютной степенью реальности и подчиненной лишь воле ее творца. Жизнеспособность такого рода макрокосма черпается из Пустоты в буддийском понимании; задача художника заключается лишь в определении максимально лаконичных символов, задающих «опорные точки» создаваемого мира. Роль слова в свете описанного трактуется буддийскими литераторами исключительно в прикладном ключе; задача слова – лишь указывать направление к Пустоте, отсюда тяготение к предельной лаконичности, минимализму выразительных средств.

Тем не менее, концепт Пустоты в большинстве своем не встречается в поэтическом творчестве эпохи Тан в чистом виде: понимание данного термина часто может смешиваться с понятиями иных философско-идеологических течений, что было обусловлено культурно-религиозным синкретизмом рассматриваемой эпохи.

Говоря о проявлении **конфуцианских концептов** в танской литературе мы не склонны выделять некие особые, «сугубо конфуцианские» группы сюжетов, что, очевидно, вряд ли бы являлось правомерной задачей, так как без преувеличения почти в каждом танском литературном произведении можно в большей или меньшей степени встретить интерпретацию конфуцианских концептов, соотнесенность с конфуцианскими идеалами и т. п. Тем не менее, в контексте данного исследования мы остановились на понятии **Цзюньцзы (君子)** – *благородный муж*, имеющем непосредственное отношение к принципам конфуцианской морали, и рассмотрели его в качестве философского концепта.

В конфуцианстве Цзюньцзы – являлся образцом для подражания, своего рода социальным идеалом, который противопоставляется низкому человеку – *сяожэнь (小人)*. Однако существовал явный контраст между идеальным образом Цзюньцзы, описанным в конфуцианских трактатах и его реальным социальным прототипом – чиновником, который был отображен в многочисленных литературных произведениях танской эпохи. Второй зачастую выступает как антипод первого.

Основная часть китайской бюрократии лишь внешне – на уровне этики и ритуала – соответствовала социальному идеалу благородного мужа. Тем не менее, помимо бесталанных и коррумпированных чиновников были и честные, стоявшие на страже конфуцианских норм и обеспечивающие воспроизводство

китайской цивилизационно-культурной традиции. Таким образом, истинным прототипом Цзюньцзы – благородным мужем – выступает в произведении отнюдь не чиновник, а сам автор – лирический герой.

Так, поэт Ду Фу (杜甫, 712 – 770 гг.) писал, что во дворцах *«вина и мяса слышен запах сытый, а на дороге – кости мертвецов»*. Алчных и корыстолюбивых чиновников он сравнивал со стаей прожорливых птиц, опустошающих китайскую землю. Поэт горевал, что война разорила крестьян, а правительство продолжает увеличивать налоги. Эти думы приводят поэта к мечте об огромном доме, в котором нашли бы спасение от дождя и ветра бедняки всей Поднебесной. Бо Цзюйи (白居易, 772 – 846 гг.), продолжая метафору Ду Фу пишет о том, что хотел бы раздобыть *«десять тысячах ли ткани»*, чтобы укрыть от невзгод каждого обездоленного.

**Даосский взгляд** на художественное творчество отражается в стремлении создавать тексты, исполненные *естественности* (自然) как выражения близости к **Абсолюту** (т.е. Дао, 道). Даосские идеи дают начало новым тематическим направлениям в светской литературе; здесь стоит отдельно отметить воспевание уединенности вдали от мирских забот, очень часто наделавшееся типично даосскими атрибутами, и тему одиночества, восходившую к живописанию стези отшельника-мистика, порвавшего с условностями социума. В действительности же, для подавляющего большинства литераторов, творивших в данном ключе, даосский антураж был не более чем способом рассказать о жизни вдали от столицы, о неценности властью и о разочаровании в исполняемых ими чиновничьих обязанностях.

Другое направление в танской литературе, также связанное с практиками даосизма, представляет собой описания разного рода авантюры, в которых участвовали поэты, стремясь в праздности предаться таинственной экзотике или продлить свою молодость и здоровье. Как и в первом случае, подобного рода поэзия скорее является попыткой подражать произведениям подлинных даосских отшельников. Ориентировочно можно выделить несколько основных тем, характерных для даосских стихотворений «недаосских» литераторов. Это, в первую очередь, *мечта о свободе от несовершенства общества*, следующий за ним *мотив одиночества*, *воспевание вина и дружеских застолий*, а также *страх перед старостью и болезнями*.

Тем не менее, одной из основных черт классическо-даосской поэзии можно назвать сосредоточенность мысли лирического героя и его отрешенность вплоть до самоотверженности, что прекрасно прослеживается стихах Ли Бо (李白, 701 – 762/763 г.), и Мэн Хаожаня (孟浩然, 689/691 – 740 гг.).

В результате исследования было выявлено, что упомянутые в нашей работе художественные концепты **не могут и не должны рассматриваться в**

**строгой изоляции друг от друга**, так как каждый – является важнейшей составляющей вопросов о смысле творчества и принципах творческого процесса, фундаментом для построения сюжета и сюжетных форм. Следовательно, **рассматривая определённый художественный концепт, в первую очередь мы должны отталкиваться от мировоззрения самого автора и его жизненных установок**, чтобы достоверно определить заложенный поэтом смысл.

Так, например, *Цзю* (вино, 酒) и сам процесс винопития как таковой, играл важную, хотя и не одинаковую роль во всех ведущих религиозно-философских учениях традиционного Китая. Если для конфуцианцев, озабоченных поддержанием гармонии в социуме и его соответствием универсальным этическим законам, вино было средством упорядочивания, структурирования, стратификации любого человеческого коллектива, то для даосов – напротив, оно служило способом декомпозиции, упрощения, снятия культурно мотивированных барьеров между людьми и космосом, единения человеческого духа с природой. Поэтому логично, что последователи идей Конфуция обращали особое внимание на процесс распития Вина, а даосы – на его результат, то есть состояние опьянения. К даосской точке зрения примыкает и подход, практиковавшийся некоторыми буддийскими мистиками, с той только разницей, что для них опьянение было методом раскрепощения творческих сил человека, а само творчество, в свою очередь, – методом достижения просветления.

Подводя итог вышесказанному, можно однозначно утверждать, что каждое из трех учений привнесло свои философские категории в осмысление литературного процесса, непосредственно связанные не только с толкованием методов работы со словом, но и с пониманием сущности творческого процесса как такового. **Важнейшие художественные концепты в литературе эпохи Тан были производными философских концептов трех учений**, однако дальнейшее их существование в сфере изящной словесности вносит свои коррективы в их понимание.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаев, Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае. Новосибирск: Наука, 1983. – 128 с.
2. Адясова, Л.Е. Концепт «Советский Союз» и его языковая экспликация в российском медиадискурсе: автореф. дисс. к. филол. н. Новосибирск: НГУ им. Лобачевского, 2015. – С. 20-25.
3. Алексеев, В.М. В старом Китае. – М., 1958. – 1131 с.
4. Алексеев, В.М. Труды по китайской литературе в 2-х томах. – М.: Восточная литература, 2002. – Т.1. – 574 с.
5. Аскольдов-Алексеев, С. А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории к структуре текста: антология / под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
6. Бежин, Л.Е. Ду Фу // Серия биографий «Жизнь замечательных людей»; вып. 674. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 272 с.
7. Беспалова, О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в ее лексикографическом представлении: Автореф. дис. канд. филол. наук. СПб., 2002. – 654 с.
8. Библиотека мировой литературы. Восточная серия. Ван Вэй. Река Ванчуань, Спб, Кристалл, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ruslib.us/POECHIN/vanvey.txt>. – Дата доступа: 14.10.2022.
9. Библиотека мировой литературы. Восточная серия. Ван Вэй. Река Ванчуань, Спб, Кристалл, 2001, OCR Бычков М.Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/POECHIN/vanvey.txt>. – Дата доступа: 20.09.2022.
10. Библиотека мировой литературы. Восточная серия. Поэзия Ду Фу в переводах А.И. Гитовича, 2001, OCR Бычков М.Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.lib.ru/POECHIN/DUFU/dufu\\_gitovich.txt](http://www.lib.ru/POECHIN/DUFU/dufu_gitovich.txt). – Дата доступа: 21.09.2022.
11. Бурдин, И. В. Понятие «концепт» в литературоведении / Бурдин И. В., Аввакумова Н. В. // Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. – С. 97-100.
12. Васильев, Л.С. В19 Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 488 с.
13. Васильев, Л.С. Конфуцианство в Китае // Вопр. истории. 1968. № 10. – С. 70-72.
14. Васильев, Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли. М., 1989. – 248 с.
15. Воркачев, С.Г. Лигвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели // Филологические науки. – 2005. – № 4. – С. 76-78.
16. Григорьева, Т.П. Даосская и буддийская модели мира (предварительные заметки). – В кн.: Дао и даосизм в Китае. – М., 1982. – 159 с.

17. Дагданов, Г.Б. Отражение буддийских мотивов в творчестве Ван Вэя // Буддизм и средневековая культура народов центральной Азии. – Новосибирск: Наука, 1980. – С. 151-155.
18. Дагданов, Г.Б. Чань-буддизм в творчестве Ван Вэя. – Новосибирск: Наука, 1984. – С. 33-34.
19. Даодэцзин (Книга пути и добродетели) // перевод Яна Хиншуна. [Электронный ресурс]. – <http://tao-te-ching.ru>. – Дата доступа: 05.11.2022.
20. Демьянков, В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке // Вопросы философии. 2001. № 1. – С. 35-47.
21. Ду Фу. Стихи в пятьсот слов // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. – 925 с.
22. Духовная культура Китая: Энциклопедия в пяти томах. Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М.Л. Титаренко. – М.: Восточная литература РАН, 2008. – 855 с.
23. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. I / М., 1960. – С. 131-256.
24. Завадская, Е.В. Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 92-105.
25. Зусман, В.Г. Концепт в системе научного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. – С. 3-17.
26. Китайская поэзия // Бо Цзюйи. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author\\_id=7](https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=7). – Дата доступа: 28.10.2022.
27. Китайская поэзия // Ли Бо. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author\\_id=102](https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=102). – Дата доступа: 20.09.2022.
28. Китайская поэзия // Мэн Хаожань. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author\\_id=166](https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=166). – Дата доступа: 25.04.2023.
29. Китайская поэзия // Цянь Ци. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chinese-poetry.ru/originals.php?action=show&record\\_id=264](https://chinese-poetry.ru/originals.php?action=show&record_id=264). – Дата доступа: 20.09.2022.
30. Китайская поэзия // Чэнь Цзыан. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author\\_id=388](https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&author_id=388). – Дата доступа: 29.10.2022.
31. Китайские народные пословицы и поговорки. – М.: Изд-во Иностранная литература, 1961. – 441 с.
32. Конфуций. Изречения. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 320 с.

- 33.Кравцова, М.Е. История культуры Китая. 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство Лань, 2003. – 416 с.
- 34.Кравцова, М.Е. Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй пол. V-нач. VI вв. – СПб.: Наука, 2001. – 408 с.
- 35.Кубрякова, Е.С., Демьянков, В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. – С. 90-95.
- 36.Лапина, З.Г. Политическая борьба в средневековом Китае (40 – 70-е годы XI века). – М.: Наука, 1970. – С. 80-88.
- 37.Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка. М.: РАН, 1993. – 282 с.
- 38.Малявин, В.В. Гибель Древней империи. М., 1993. – 226 с.
- 39.Малявин, В.В. Даосизм как философия и поэзия в раннесредневековом Китае // Государство и общество в Китае. – М.: Наука, 1978. – С. 40-54.
- 40.Манджиева, С.В. Ключевые концепты в рассказах О. Генри: автореф. дисс. к. филол. н. Волгоград: ВГПУ, 2010. – С. 25-45.
- 41.Маслов, А. А. Китай: Укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз/ А.А. Маслов. – М.: Алетея, 2003. – 256 с.
- 42.Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – Минск: ТетраСистемс, 2005. – 293 с.
- 43.Миллер, Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 41-42.
- 44.Нерознак, В.П. Теория словесности: старая и новая парадигмы // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Антология, 1997. – 320 с.
- 45.Переломов, Л.С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. М., 1993. – 440 с.
- 46.Постникова, Е.А. Художественный образ в сравнении со смежными понятиями филологии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 1 (31). Ч. 1. – С. 147-150.
- 47.Современная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/11158>. – Дата доступа: 25.03.2022.
- 48.Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. – Москва: Академический Проект, 2004. – 992 с.
- 49.Сторожук, А.Г. Три учения и культура Китая: Конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. – СПб.: Восточный факультет СПбГУ, 2010. – 552 с.
- 50.Сун Цзе Образ вина в традиционной китайской философии // Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. II. – С. 180-182.
- 51.Сутра о постижении деяний и Дхармы бодхисаттвы Всеобщая Мудрость: научное издание / пер. с кит. и коммент. А.Н. Игнатович: под ред. С.Д. Серебряного. – М.: Ладомир, 2007. – 536 с.
- 52.Сутра о цветке лотоса чудесной Дхармы. – М., 1998. – 161 с.

53. Сутра поучения Вималакирти / пер. с тиб. А.М. Донца. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2005. – 144 с.
54. Тарасова, И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010, № 4 (2). – С. 742-745.
55. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н.Ю. Шведовой / Отв. ред. М.В. Ляпон. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. (РАН: Институт русского языка им. В. В. Виноградова). – С. 606-622.
56. Торчинов, Е. А. Даосизм. «Даодэцзин» / пер. Е. А. Торчинова. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999 (Мир Востока, I). – 252 с.
57. Торчинов, Е. А. Учение Гэ Хуна о Дао: человек и природа. Проблема человека в традиционных китайских учениях / отв. ред. Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1983. – С. 36-56.
58. Торчинов, Е.А. Даосизм: опыт историко-религиозного описания. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. – 448 с.
59. Филонов, С. В. Даосская книга в мифе и истории: предварительное исследование // Религиозный мир Китая. 2013. – С. 13-17.
60. Филонов, С.В. Даосская энциклопедия «Дао цзяо и шу» об истории книг с небес Высшей чистоты // Научно-теоретический журнал «Религиоведение». Вып. 1. Благовещенск: АмГУ 2004. – С. 174-177.
61. Чжуан-цзы // Перевод В.В. Малявина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://psylib.org.ua/books/chuan01/index.htm>. – Дата доступа: 20.02.2023.
62. Электронная библиотека // Лун Юй. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://modernlib.net/books/konfuciy/lun\\_yuy/read](https://modernlib.net/books/konfuciy/lun_yuy/read). – Дата доступа: 22.09.2022.
63. Kempe, A. B. On the Relation between the Logical and the Geometrical Theory of Points // Proceeding of the London Math (Кемпе, А. Б. О связи между логической и геометрической теорией точек // Труды Лондонского математического общества), Society. Vol. 21. London, 1890. – P. 196.
64. Luk, T.Y. A Cinematic Interpretation of Wang Wei's Nature Poetry // New Asia Academic Bulletin (Лук Т.Ю. Кинематографическая интерпретация поэзии природы Ван Вэя // Новый азиатский академический вестник). – Hong Kong: New Asia College, Chinese Univ., 1978. – № 1. – P. 151-161.
65. Yip, Wai-lim. Hiding the Universe (Ип, Вай-лим. Сокрытие Вселенной). – N.Y.: Grossman, 1972. 12. Chinese poetry: Major modes and genres // Ed. and tr. by Yip Wai-lim. – Kalifornia: Univ. of Calif. Press, 1976. – P. 5.
66. 陈伯海, 唐诗汇评 (上中下) (Чэнь Бохай, Обзор поэзии Тан (1-3 тома). – 杭州: 浙江教育出版社, 1995. – 3526 页.

- 67.高惠榕, 唐代诗歌鉴赏 (Гао Хуэйжун, Оценка поэзии династии Тан). – 上海: 上海文学出版社, 2008. – 397 页.
- 68.古代汉语词典, 陈夏华, 主编 (Древнекитайский словарь, группа составителей «Древнекитайский словарь», главный редактор Чень Сяухуа). – 北京: 商务印书馆, 1998. – 2087 页.
- 69.古典诗库: 全唐诗目录 – 中国诗歌库 (Библиотека классической поэзии: полный список стихотворений эпохи Тан – сборник китайской поэзии). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shigeku.com/shiku/gs/tangshi/index.htm>. – Дата доступа: 25.04.2022.
- 70.古诗句网, 王维诗词, 467 首 (Сеть древней поэзии, Стихи Ван Вэя, 467 стихотворений). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gushiju.net/shici/z-%E7%8E%8B%E7%BB%B4>. – Дата доступа: 27.11.2022.
- 71.古诗库, 杜甫诗全集 (Библиотека древней поэзии, полное собрание стихов Ду Фу). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shigeku.com/xlib/lingshidaogushi/dufu.htm>. – Дата доступа: 17.10.2022.
- 72.胡晓明著, 中国诗学之精神 (Ху Сяомин, Дух китайской поэтики). – 南昌. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/34UZMr>. – Дата доступа: 27.11.2023.
- 73.李约瑟研究所: 中国的科学与文明 (Исследования Джозефа Нидэма: наука и цивилизация в Китае). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://history.fudan.edu.cn/1a/4f/c7797a72271/page.htm>. – Дата доступа: 20.04.2023.
- 74.诗酒三名士, 东西南北, 作者: 文汪洋 (Поэзия и вино трех знаменитых людей, Восток, Запад, Север и Юг, Автор: Вэнь Вансян). [Электронный ресурс]. – <http://www.ctzrzz.com/a/index/2408.html>. – Дата доступа: 14.02.2023.
- 75.宋史·周敦颐传, 凤凰网国学 (История династии Сун – биография Чжоу Дуньи, Национальная академия «Феникс»). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://guoxue.ifeng.com/a/20151023/45976217\\_0.shtml](https://guoxue.ifeng.com/a/20151023/45976217_0.shtml). – Дата доступа: 04.03.2023.
- 76.唐诗三百首 (各家集评本), 顾青编撰. – 北京: 中华书局 (Триста стихотворений династии Тан (комментарии к различным сборникам), Составитель Гу Цин, Пекин: книжное издательство Чжунхуа), 2005. – 515 页.
- 77.王通, 中说 (Ван Тун, Чжуншо). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://guoxue.htpcn.com/book/afe723c56fda41b483a84f16c9822239>. – Дата доступа: 08.03.2023.
- 78.维摩诘所说经, 三藏, 鸠摩罗什译 (Сутры, произнесенные Вималакирти, Трипитака, перевод Кумараживы). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bookgb.bfn.org/books2/1709.htm>. – Дата доступа: 27.11.2022.

- 79.现代汉语词典 (Словарь современного китайского языка) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/24775027>. – Дата доступа: 25.03.2022.
- 80.萧涤非等著, 唐诗鉴赏辞典. – 上海: 上海辞书出版社 (Сяо Дифэй и др., Словарь танской поэзии) – Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство), 2002. – 156 页.
- 81.于非, 中国古代文学作品选 (Юй Фэй, Избранные произведения древнекитайской литературы). – 北京: 高等教育出版社, 2002. – 388-389 页.
- 82.雨悦, 酒德和酒礼 (Юй Юэ, Добродетель Вина и Винные обряды). – 南京, 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_49da330f01000658.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_49da330f01000658.html). – Дата доступа: 02.03.2021.
- 83.中国人名大辞典 (Большой словарь известных личностей Китая). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://book.douban.com/subject/1012231>. – Дата доступа: 25.04.2023.