

**Министерство образования и науки РФ  
Федеральное агентство по образованию**

Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования

**Новосибирский государственный университет**  
Гуманитарный факультет  
кафедра востоковедения

Искусство стран Дальнего Востока (Китай)  
Учебно-методический комплекс

Документ подготовлен в рамках реализации Программы развития государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Новосибирский государственный университет» на 2009-2018 годы.

Искусство стран Дальнего Востока (Китай). Учебно-методический комплекс / Сост.: д-р ист. н., доц. Е. Э. Войтишек, канд. ист. наук, доц. С. А. Комиссаров, асс. М. А. Кудинова. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2013.

Учебно-методический комплекс содержит рабочую программу курса, рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, выполнению практических заданий, банк обучающих и контролирующих материалов. Данная разработка предназначена для студентов-бакалавров 2-го курса гуманитарного факультета НГУ, обучающихся по направлению «Востоковедение и африканистика», профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки».

Рекомендовано учебно-методическим советом гуманитарного факультета.

Рецензент: канд. филол. наук, доц. Е. Е. Малинина

© Е. Э. Войтишек, 2013  
© С. А. Комиссаров, 2013  
© М. А. Кудинова, 2013  
© Новосибирский государственный университет, 2013

## **РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ПО КУРСУ «ИСКУССТВО СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА (КИТАЙ)»**

Программа курса (дисциплины) «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» составлена в соответствии с требованиями к обязательному минимуму содержания и уровню подготовки бакалавра по циклу «общепрофессиональных дисциплин» по направлению 032100 «Востоковедение и африканистика» (профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки»), а также задачами, стоящими перед Новосибирским государственным университетом по реализации Программы развития НГУ.

### **1. Цели освоения дисциплины (курса)**

Изучение искусства Китая является неотъемлемой частью образования студента, специализирующегося в области востоковедения, помогает овладевать гуманитарными знаниями, необходимыми в исследовательской, преподавательской и музейной работе.

Целью настоящего курса является формирование у студентов знаний о путях развития китайского искусства начиная с древнейших времён до современного периода. История театрального, изобразительного (в том числе декоративно-прикладного) искусства, архитектуры, игровой культуры Китая рассматривается в широком историко-культурном контексте всего восточноазиатского региона.

Предложенный курс состоит из нескольких разделов и блоков: градостроительство и архитектура (ландшафтная, мемориальная, дворцовая и храмовая архитектура, погребальная и храмовая скульптура, мелкая пластика); китайско-буддийское культовое изобразительное искусство; пещерные монастыри, скальные храмы; музыкальная теория, музыкальные жанры и инструменты; основные этапы развития и принципы живописи, графики и гравюры; китайская простонародная картина *няньхуа*; искусство китайской каллиграфии (типология каллиграфических памятников, виды почерков, каллиграфический инструментарий, этапы развития каллиграфической традиции); художественные ремесла (резьба по камню, кости и дереву, эмали, лаки, инкрустация, ткачество, вышивки и вырезки, символика китайского орнамента); декоративно-прикладное искусство (шелкоткачество и история развития шелкоткацкого производства; керамика, типология и технология производства керамики древнего и традиционного Китая; фарфор, региональные керамические традиции и гончарные промыслы современного Китая, китайская керамика и шелк в истории мирового декоративно-прикладного искусства); зрелищные виды искусства и театральные традиции; игровая культура и китайское искусство чая и благовоний; традиционный и современный театр; киноискусство.

Все эти аспекты искусства Китая рассматриваются в широком историко-культурном контексте, в нерасторжимом единстве со всей духовной атмосферой страны, в тесном взаимодействии с другими видами традиционного китайского искусства. Изучение духовной культуры Китая, разных видов художественной деятельности дает возможность важных философских построений и обобщений, дающих представление о специфике восточного образа мышления. Важен в структуре курса сравнительно-исторический, сопоставительный аспект, стремление представить явления китайского искусства в контексте мировой художественной культуры.

## **2. Место дисциплины в структуре образовательной программы**

Учебно-методический комплекс «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» представляет собой уникальную самостоятельную методическую разработку и является первой частью цельного учебного курса профессионального цикла дисциплин по искусству стран Дальнего Востока – наряду с искусством Японии и Кореи. Данная разработка представляет собой первую часть («Искусство стран Дальнего Востока: Китай, Япония, Корея») по профилю «Культура и искусство стран Азии и Африки».

Данный учебно-методический комплекс содержит Положение о модульной балльно-рейтинговой системе оценки качества знаний студентов на гуманитарном факультете НГУ; рабочую программу дисциплины; рекомендации по организации самостоятельной работы студентов, выполнению самостоятельных и контрольных работ, банк обучающих и контролирующих материалов.

Дисциплина «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» относится к базовой части профессионального цикла дисциплин и является обязательной для студентов, обучающихся по направлению «Востоковедение и африканистика», профиль «Культура и искусство стран Азии и Африки». Изучение китайского искусства находится в тесной связи с другими гуманитарными дисциплинами. Ко 2-му курсу студенты должны прослушать следующие дисциплины: «Литература изучаемого региона (Китай, Япония, Корея)», «История изучаемого региона (Китай, Япония, Корея)», «Введение в историю искусства», получив, таким образом, необходимую базу для восприятия курса по истории китайского искусства.

Данный курс занимает важное место в подготовке обучающихся по направлению «Востоковедение и африканистика», он призван существенно повысить культурологическую эрудицию студентов и связан со многими теоретическими курсами, входящими в систему подготовки бакалавра-востоковеда. Важной задачей курса является привитие студентам навыков применения основ историко-типологического, историко-функционального, сравнительно-типологического

методов для искусствоведческого анализа явлений на разных этапах развития китайской культуры. В системе гуманитарной подготовки курс выполняет теоретико-познавательную и культурно-воспитательную функции, формируя у слушателей системное представление о причинно-следственных закономерностях возникновения и развития тех или иных историко-культурных процессов и стратегиях межкультурного взаимодействия.

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки реализации компетентного подхода данная программа предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой. В рамках учебного курса предусмотрены практические занятия, семинары, рабочие встречи с представителями российских и зарубежных университетов, экспертов и специалистов, знакомство с восточными коллекциями крупнейших музеев России и всего мира.

### **3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины**

Обучение студентов в рамках данной образовательной программы осуществляется на основе компетентного подхода, целью которого является формирование знаний и приобретение навыков и умений для осуществления эффективной деятельности специалиста, приведение квалификации выпускников в соответствие с требованиями работодателей, представляющих реальный сектор экономики, сферы государственного управления, науки и культуры.

Выпускник по направлению подготовки «Востоковедение и африканистика» программы бакалавриата «Культура и искусство Востока» в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности должен обладать следующими компетенциями:

**а) общекультурными (ОК)** (от ОК-1 до ОК-23), которые в целом соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки *032100 «Востоковедение и африканистика»*:

- способность научно анализировать социально значимые проблемы и процессы, умение использовать на практике методы гуманитарных, социальных, экономических, исторических, филологических наук в различных видах профессиональной и социальной деятельности, связанной с изучением Востока (ОК-1);

- способность использовать в познавательной и профессиональной деятельности базовые и профессионально профилированные знания основ филологии, истории, экономики, социологии и культурологии; владение культурой мышления, знание его общих законов, способность в письменной и устной речи правильно (логически) оформить его результаты на родном, западном и восточном языках (ОК-2);

- способность приобретать новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии (ОК-3);
- способность собирать, обрабатывать и интерпретировать с использованием современных информационных технологий данные, необходимые для формирования суждений по соответствующим профессиональным, социальным, научным и этическим проблемам (ОК-4);
- способность использовать в профессиональной и познавательной и профессиональной деятельности элементарные навыки работы с компьютером (ОК-5);
- способность и готовность к письменной и устной коммуникации на родном и иностранных (западных и восточных языках) (ОК-6);
- готовность к организационно-управленческой работе в сфере профессиональной деятельности (ОК-7);
- способность использовать навыки работы с информацией из различных источников для решения профессиональных задач (ОК-8);
- способность и готовность к практическому анализу различного вида рассуждений, владение навыками публичной речи, аргументации, ведения дискуссии и полемики (ОК-9);
- способность и готовность к подготовке и редактированию текстов профессионального и социально значимого содержания (ОК-10);
- способность выстраивать и реализовывать перспективные линии интеллектуального, культурного, нравственного, физического и профессионального саморазвития и самосовершенствования (ОК-11);
- настойчивость в достижении цели с учетом моральных и правовых норм и обязанностей (ОК-12);
- способность критически переосмысливать накопленный опыт, изменять при необходимости вид и характер своей профессиональной деятельности (ОК-13);
- способность к сотрудничеству, разрешению конфликтов, к толерантности; способность к социальной адаптации (ОК-14);
- способность и готовность работать самостоятельно и в коллективе, руководить людьми и подчиняться производственной дисциплине (ОК-15);
- способность понимать культуру социальных отношений, критически переосмысливать свой социальный опыт (ОК-16);
- способность утверждать принципы взаимопонимания и конструктивного диалога в отношениях между различными этносами и конфессиями, противодействовать проявлениям ксенофобии и экстремизма (ОК-17);

- способность и готовность к осуществлению социально-значимых представлений о здоровом образе жизни (ОК-18);

- способность понимать сущность и значение информации в развитии современного информационного общества, сознавать опасности и угрозы, возникающие в этом процессе, соблюдать основные требования информационной безопасности, в том числе защиты государственной тайны (ОК-19);

- способность владения средствами самостоятельного, методически правильного использования методов физического воспитания и укрепления здоровья, готов к достижению должного уровня физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-20);

- способность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и многообразным культурным традициям, толерантно воспринимать социальные и культурные различия, взаимодействовать с представителями различных культур (ОК-21);

- способность пользоваться современными средствами получения, хранения, обработки и предъявления информации; работать с базами знаний в глобальных компьютерных сетях для решения профессиональных и социальных задач, владеть необходимыми для этого компьютерными программами (ОК-22);

- способность определять и анализировать основные этапы в истории искусств (по видам), разбираться в стилях и жанрах мирового искусства, анализировать художественные произведения, высказывать взгляды на современное состояние развития искусства (ОК-23).

**б) профессиональными (ПК)** (от ПК-1 до ПК-18), которые соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки 032100 «Востоковедение и африканистика».

• научно-исследовательская деятельность:

- демонстрировать владение теоретическими основами организации и планирования научно-исследовательской работы (ПК-1);

- способность применять знание цивилизационных особенностей регионов, составляющих афро-азиатский мир (ПК-2);

- способность понимать, излагать и критически анализировать информацию о Востоке, свободно общаться на основном восточном языке, устно и письменно переводить с восточного языка и на восточный язык тексты культурного, научного, политико-экономического и религиозно-философского характера (ПК-3);

- владение понятийным аппаратом востоковедных исследований (ПК-4);

- учебно-образовательная деятельность:

- владение одним из языков народов Азии и Африки (помимо освоения различных аспектов современного языка предполагается достаточное знакомство с классическим (древним) вариантом данного языка, что необходимо для понимания неадаптированных текстов, истории языка и соответствующей культурной традиции) (ПК-5);

- способность применять знание основных географических, демографических, экономических и социально-политических характеристик изучаемой страны (региона) (ПК-6);

- умение находить и создавать базы данных по основным группам востоковедных исследований (ПК-7);

- умение обрабатывать массивы статистическо-экономических данных и использовать полученные результаты в практической работе (ПК-8);

- экспертно-аналитическая деятельность:

- способность понимать и анализировать принципы составления проектов в профессиональной сфере на основе системного подхода, умение строить и использовать модели для описания и прогнозирования различных явлений, осуществлять их качественный и количественный анализ (ПК-9);

- способность использовать знание принципов составления научно-аналитических отчетов, обзоров, информационных справок и пояснительных записок (ПК-10);

- умение излагать и критически анализировать массив данных на восточном языке и представлять результаты исследований (ПК-11);

- способность использовать понимание роли традиционных и современных правовых систем народов Азии и Африки в формировании политической культуры и менталитета народов афро-азиатского мира (ПК-12);

- практическая и организационная деятельность:

- способность применять на практике знание теоретических основ управления в сфере контактов со странами афро-азиатского мира (ПК-13);

- владение информацией об основных особенностях материальной и духовной культуры изучаемой страны (региона), понимание роли религиозных и религиозно-этических учений в становлении и функционировании общественных институтов, умение учитывать в практической и исследовательской деятельности специфику, характерную для носителей соответствующих культур (ПК-14);



- способность использовать знание этнографических, этнолингвистических и этнопсихологических особенностей народов Азии и Африки и их влияния на формирование деловой культуры и этикета поведения (ПК-15);

- способность пользоваться навыками критического анализа и практического применения знаний по актуальным проблемам развития афро-азиатского мира, решение которых способствует укреплению дипломатических позиций, повышению экономической безопасности и конкурентоспособности Российской Федерации (ПК-16);

- способность работать в международных проектах по тематике специализации (ПК-17);

- способность участвовать в деятельности профессиональных сетевых сообществ по конкретным направлениям (ПК-18);

- овладение понятийным аппаратом в области методологии и технологии обучения искусству, психологии и педагогики художественного творчества; способность анализировать основные факторы формирования современного языка, особенностей и перспектив развития искусства (ПК-19);

- навыки в создании компьютерных баз данных (в том числе виртуальных музеев) о различных видах художественного творчества и культурной деятельности (ПК-20).

• в культурно-просветительской деятельности

- умение провести исследования закономерностей развития искусства, подготовить публикации (статьи, эссе, методические рекомендации и т. п.), выступления с использованием современных социальных, психолого-педагогических и информационных технологий, необходимых технических средств и коммуникаций (ПК-21);

- навыки создания компьютерных баз данных и участия в исследовательских проектах в сфере методологии науки, методики преподавания, истории и теории искусства в рамках открытого научно-образовательного и культурно-просветительского процесса (ПК-22);

- способность к взаимодействию с многонациональным академическим сообществом в интересах освещения фундаментальных и прикладных исследований в сфере искусства и образования (ПК-23).

**в) специальными (СК)** (от СК-1 до СК-6), которые соответствуют ФГОС ВПО бакалавриата по направлению подготовки 032100 «Востоковедение и африканистика».

- способность рассматривать художественный аспект произведений искусства в социальном, культурном и историческом контексте как единство формы и содержания (СК-1);

- способность воссоздавать архитектонику произведения искусства: фиксировать главные признаки его замысла, стилистики, исполнительских особенностей (СК-2);
- способность выявлять систему ценностных ориентаций социума, определять его эстетические, духовные потребности в конкретном творческом продукте (СК-3);
- творческое использование специальной литературы как в избранном виде искусства, так в смежных видах (СК-4);
- способность проследить эволюцию художественных явлений в разные исторические периоды (СК-5).
- способность проводить оценку конкретных предметов искусства, определять их хронологию и специфические особенности, составлять каталоги и грамотно оформлять экспертные заключения (СК-6).

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

*знать:*

- основные тенденции развития китайской культуры; взаимодействие и связь между различными видами китайского искусства; главные памятники китайского искусства; их место в мировом художественном процессе, связь с исторической действительностью, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода;
- особенности выразительных средств и художественного языка произведения; природу искусств и их видовую специфику;
- методологию научного исследования китайского искусства, его стилевую и жанровую типологию;
- закономерности структурной организации произведений искусства Китая; взаимосвязь традиций и инноваций в искусстве;
- связь теории искусства с практикой; деятельность ведущих отечественных и зарубежных искусствоведов, внесших большой вклад в развитие истории и теории искусства Китая;

*уметь:*

- анализировать на основе полученных знаний конкретные произведения китайского искусства и художественные процессы;
- обосновывать и выражать свою позицию по отношению к историческому прошлому, художественной культуре Дальнего Востока;

- атрибутировать и анализировать памятники культуры и искусства Китая; рецензировать художественные произведения и работать со специальной искусствоведческой литературой;

*владеть:*

- методиками выявления источников по истории искусств и работы с библиографическим материалом, навыками использования современных электронных носителей;

- методикой анализа художественного стиля и произведений искусства Китая; навыками научной и методической работы;

- методикой исследования процесса создания произведения китайского искусства.

**4. Структура и содержание дисциплины.** Общая трудоемкость дисциплины составляет 11 зач. ед., или 396 часов (из них по 1-му календарному модулю 6 зач. ед., или 216 часов, и по 2-му календарному модулю 5 зач. ед., или 180 часов).

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)			к/раб. студента	Формы текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) Форма промежуточной аттестации (по семестрам)
				лекцион-он-ные зан.	Се-мин. зан.	сам. раб. студен-та		
	<b>Календарный модуль 1</b>		<b>18</b>	<b>36</b>	<b>36</b>	<b>72</b>		
	<i>Дисциплинарный модуль 1</i>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>8</b>		
	<b>Тема 1. Основные мировоззренческие принципы дальневосточного искусства</b>		1	2	2	4		
	<b>Тема 2. Синкретизм дальневосточного искусства. Взаимодействие литературы, каллиграфии, живописи</b>		2	2	2	4		
							0,5	<b>Контрольная работа № 1</b>
	<i>Дисциплинарный модуль 2</i>	<b>1</b>	<b>3-7</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>24</b>		
	<b>Тема 3. Градостроительство и мемориальная архитектура</b>		3	2	2	4		
	<b>Тема 4. Дворцовая и храмовая архитектура</b>		4	2	2	4		
	<b>Тема 5. Садово-парковое искусство</b>		5-6	4	4	8		
	<b>Тема 6. Малые архитектурные формы. Погребальная и храмовая скульптура</b>		7	2	2	4		

							0,5	<i>Контрольная работа № 2</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 3</i>	<b>1</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>		
	Тема 7. Китайско-буддийское культовое искусство. Пещерные монастыри и скальные храмы		8	2	2	4		
							0,5	<i>Контрольная работа № 3</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 4</i>		<b>9-10</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>8</b>		
	Тема 8. Музыкальное искусство. Теория, музыкальные жанры и инструменты		9-10	4	4	8		
							0,5	<i>Контрольная работа № 4</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 5</i>		<b>11-15</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>20</b>		
	Тема 9. Основные этапы развития изобразительного искусства и принципы живописи		11-12	4	4	8		
	Тема 10. Развитие скульптуры		13	2	2	4		
	Тема 11. Развитие графики гравюры		14	2	2	4		
	Тема 12. Китайская протонародная картина <i>няньхуа</i>		15	2	2	4		
							1	<i>Контрольная работа № 5</i>
	<i>Дисциплинарный модуль 6</i>		<b>16-18</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>16</b>		
	Тема 13. Искусство китайской каллиграфии. Типология каллиграфических памятников		16	2	2	4		
	Тема 14. Виды почерков, каллиграфический инструментарий		17	2	2	4		
	Тема 15. Этапы развития каллиграфической традиции		18	2	2	4		
							1	<i>Контрольная работа № 6</i>
	<b>Итоговый контроль</b>	<b>1</b>	<b>18</b>					<i>Выставление рейтинговой оценки по календарному модулю</i>
	<b>Календарный модуль 2</b>	<b>2</b>	<b>16</b>	<b>32</b>	<b>32</b>	<b>64</b>		
	<i>Дисциплинарный модуль 7</i>		<b>1-8</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>32</b>		
	Тема 16. Художественные ремесла и декоративно-прикладное искусство. Резьба по камню, кости и дереву		1	2	2	4		
	Тема 17. Эмали, лаки, инкрустация. Ювелирное дело.		2	2	2	4		
	Тема 18. Ткачество, вышивки и вырезки, символика китайского орнамента		3	2	2	4		
	Тема 19. Шелкоткачество и история развития шелкоткацкого производства		4	2	2	4		

Тема 20. Керамика, типология и технология производства керамики древнего и традиционного Китая		5	2	2	4		
Тема 21. Китайский фарфор		6	2	2	4		
Тема 22. Региональные керамические традиции и гончарные промыслы современного Китая		7	2	2	4		
Тема 23. Китайская керамика и шелк в истории мирового декоративно-прикладного искусства		8	2	2	4		
						<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 7</i>
<i>Дисциплинарный модуль 8</i>		<b>9-11</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>12</b>		
Тема 24. Зрелищные виды искусства (хореография, театр, цирк, кино)		9	2	2	4		
Тема 25 Традиционный и современный китайский театр		10	2	2	4		
Тема 26 Китайское киноискусство		11	2	2	4		
						<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 8</i>
<i>Дисциплинарный модуль 9</i>		<b>12-13</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>8</b>		
Тема 27. Игровая культура, китайское искусство чая и благовоний, кулинарное искусство.		12	2	2	4		
Тема 28. Цигун и ушу как проявления гунфу. Искусство саморегуляции организма и традиционная оздоровительная система		13	2	2	4		
						<u>1</u>	<i>Контрольная работа № 9</i>
<i>Дисциплинарный модуль 10</i>		<b>14-16</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>12</b>		
Тема 29. Художественное наследие Китая в современных музейных коллекциях. Музейное дело в Китае и государственная политика		14	2	2	4		
Тема 30. Ведущие мировые музейные коллекции китайских художественных произведений		15-16	4	4	8		
						<u>0,5</u>	<i>Контрольная работа № 10</i>
<b>Итоговый контроль</b>	<b>2</b>	<b>16</b>					<i>Выставление рейтинговой оценки по календарному модулю</i>

## 5. Образовательные технологии

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки реализация компетентностного подхода в преподавании дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока

(Китай)» предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий: лекции, практические, самостоятельные и семинарские занятия.

Данный курс можно рассматривать как существенный информационный ресурс в развитии историко-культурологической проблематики, активно разрабатываемой в последнее время на отделении востоковедения.

В системе гуманитарной подготовки востоковедов-бакалавров курс «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» выполняет важную теоретико-познавательную и культурно-воспитательную функции, формируя у студентов системное представление о причинно-следственных закономерностях возникновения и развития различных жанров, форм и видов искусства обширного региона.

Освоение материала в предлагаемом учебном курсе поможет оценить учащимся сегодняшний уровень развития искусствоведения и обозначить конкретные направления современных исследований. Отличительной чертой данной программы является комплексный подход к изложению различных смысловых частей курса и попытка сгруппировать материал в некоторые общие блоки и модули со сходным логическим построением.

В соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки к реализации компетентностного подхода данная разработка предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой. Методика занятий в значительной степени подразумевает практико-ориентированный подход, что способствует формированию особой коммуникативной культуры бакалавра-востоковеда, профессионально ориентированного в теоретических вопросах современного востоковедения, искусствоведения и культурологии. В рамках данного учебного курса предусмотрены встречи с представителями профильных специальностей российских и зарубежных вузов, государственных и общественных организаций, мастер-классы экспертов и специалистов.

Данная разработка в сочетании с диалоговой формой подачи материала позволит студентам ориентироваться в современном информационном потоке и будет способствовать выполнению поставленной в Программе развития НГУ задачи на ознакомление учащихся с технологией обработки, хранения и передачи информации.

При разработке программ учтены достижения искусствоведческих подразделений ведущих мировых вузов, что соответствует поставленным задачам по вхождению Новосибирского государственного университета в состав TOP-100 международных образовательных рейтингов.

**6. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.**

Оценка результатов обучения осуществляется в ходе текущего, промежуточного и итогового контроля.

**Текущий контроль** осуществляется в устной и письменной форме и связан, в том числе с проверкой самостоятельной работы бакалавров. Формы текущего контроля:

- коллективное / парное / групповое / индивидуальное собеседование по выполненным домашним заданиям, анализ результатов самостоятельной работы студентов;
- проверка законспектированной литературы / составленных тезисов / подготовленных выписок, опорных конспектов, таблиц, схем, конспектов / фрагментов;
- проверка и обсуждение подобранных искусствоведческих источников, выполненного анализа исследовательской литературы;
- ролевая, имитационная игра – проведение в учебной аудитории дискуссии (дебатов);
- домашняя или аудиторная контрольная работа;
- коллоквиум;
- анализ презентаций, подготовленных студентами;
- составление таблиц, схем;
- рефераты, эссе, доклады, сообщения.

**Промежуточный контроль** осуществляется в письменной форме в виде аудиторных тестовых заданий по каждой теме. Кроме того, в качестве домашних контрольных работ бакалаврам предлагается конспектирование научной литературы по проблемам практических занятий, подготовка презентаций по обсуждаемым вопросам. Презентация может рассматриваться как защита проекта и выступает формой промежуточного контроля.

Формой **итогового контроля** с соответствии с учебным планом в обоих семестрах является экзамен.

**Дисциплинарный модуль 1**

***Контрольная работа № 1 по теме «Основные мировоззренческие принципы дальневосточного искусства»***

1. Перечислите основные особенности образной системы китайского искусства.

2. Кратко охарактеризуйте проявления воздействия крупнейших религиозно-философских учений Китая (натурфилософские учения, конфуцианство, даосизм, буддизм) на развитие искусства.
3. Назовите основные особенности чуской художественной традиции.
4. Дайте определения следующим терминам: *тяньли*, *гунфу*, *цзюнь-цзы*, *у син*.
5. Какие предметы включают в себя «четыре драгоценности кабинета ученого»? Назовите основные центры производства этих предметов.

***Контрольная работа № 2 по теме «Градостроительство и архитектура Китая»***

1. Назовите основные принципы организации пространства в китайской архитектуре.
2. Дайте определение терминам: *фэньшуй*, «Запретный» город, *бин ма юн*, «аллея духов».
3. Перечислите основные памятники дворцовой архитектуры Китая.
4. Назовите основные различия между северной и южной школами садового искусства.
5. Перечислите наиболее выдающиеся памятники садового искусства Китая.

***Контрольная работа № 3 по теме «Китайско-буддийское культовое искусство».***

1. Перечислите крупнейшие пещерные и скальные буддийские храмовые комплексы Китая. Укажите время их создания.
2. Перечислите основные региональные художественные школы буддийского религиозного изобразительного искусства и архитектуры в Китае.
3. Назовите основные стилистические и иконографические особенности китайско-буддийского изобразительного искусства, связанные с заимствованием из индийской и центральноазиатской художественных систем.

***Контрольная работа № 4 по теме «Музыкальное искусство Китая»***

1. Назовите наиболее известные находки древних музыкальных инструментов на археологических памятниках Китая.
2. Кратко охарактеризуйте роль музыки в конфуцианской картине мира.
3. Охарактеризуйте различия между южной и северной региональными музыкальными традициями
4. Дайте определение терминам: Палата Юэфу, яюэ, система люй-люй, цзинцзюй.



5. Назовите основные звенящие, струнные, духовые, ударные музыкальные инструменты Китая (3-5 инструментов каждого класса).

***Контрольная работа № 5 по теме «Изобразительное искусство Китая»***

1. Перечислите основные академические школы живописи традиционного Китая. Дайте их краткую характеристику. Укажите представителей каждой их школ.
2. Назовите жанры традиционной китайской живописи.
3. Назовите представителей современного концептуального искусства Китая.
4. Дайте определение термину *няньхуа*. Перечислите основные жанровые и тематические разновидности данного жанра.
5. Перечислите важнейшие благожелательные символы, используемые в *няньхуа*, и их значение.

***Контрольная работа № 6 по теме «Искусство каллиграфии в Китае»***

1. Почему изучение китайской каллиграфии всегда начинается с написания иероглифа юн?
2. Дайте определения терминам: *цзягу вэнь*, *цзинь вэнь*. Запишите данные термины иероглифами.
3. Назовите основные виды каллиграфических памятников.
4. Назовите наиболее известных каллиграфов средневекового Китая (не менее пяти имен). Запишите их имена иероглифами. Укажите даты жизни и основные произведения.
5. Перечислите виды почерков, время их возникновения и области применения.

**Дисциплинарный модуль 2**

***Контрольная работа № 7 по теме «Художественные ремесла и декоративно-прикладное искусство Китая»***

1. Назовите основные эмальерные техники и центры эмальерного дела Китая.
2. Каким периодом датируется начало лакового производства в Китае?
3. Перечислите императорские и чиновничьи ранговые ювелирные украшения.
4. К какому времени относится начало производства шелка в Китае? Когда шелк впервые попал в Европу? Перечислите основные виды шелковых тканей.
5. Назовите и опишите некоторые специфические виды китайских керамических сосудов (не менее пяти).
6. Назовите наиболее известные современные центры производства китайского фарфора.

***Контрольная работа № 8 по теме «Зрелищные виды искусства Китая»***

1. Дайте определения терминам: *байси*, *я у*, *цза у*, *сицюй*, *куньцюй*, *синь гэцзюй*.
2. Назовите основные черты китайского традиционного театра как синкретического вида искусства.
3. Перечислите ведущих драматургов эпохи Юань и их основные произведения.
4. Кратко опишите особенности жанра *цзацзюй* (эпоха Юань).
5. Перечислите основные региональные театральные школы традиционного Китая.
6. Что такое «образцовые революционные спектакли»?
7. Назовите наиболее значительные произведения современных кинорежиссеров: Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ, Цзя Чжанкэ, Вонг Карвай, Ли Ань.

***Контрольная работа № 9 по теме «Гунфу и процессуальное искусство Китая»***

1. Какую роль играли буддийские монастыри в развитии китайского чайного искусства и искусства благовоний?
2. Перечислите основные региональные кулинарные традиции Китая. Укажите важнейшие блюда каждой из них.
3. Назовите основные виды статического и динамического цигуна.

***Контрольная работа № 10 по теме «Важнейшие музейные коллекции китайского искусства»***

1. Кратко охарактеризуйте историческое развитие традиции частного коллекционирования в Китае.
2. Назовите музеи Китая, содержащие важнейшие коллекции национальных художественных произведений.
3. Укажите местонахождение следующих музейных центров: Музей Виктории и Альберта, Собрание Персиваля Дэвида, Музей Гимэ, Музей Ритберга, Галерея искусств Фрира, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого.
4. Укажите наиболее важные письменные источники по истории искусства Китая.

**Вопросы к экзамену**

1. Основные мировоззренческие принципы дальневосточного искусства.

2. Градостроительство и архитектура Китая.
3. Садовое искусство Китая.
4. Изобразительное искусство Китая (живопись, графика, скульптура, современное искусство).
5. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство и архитектура.
6. Китайская каллиграфия.
7. Музыкальное искусство Китая.
8. Декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла Китая (керамика, фарфор, ткачество, вышивка, эмали, лаки и т.д.).
9. Зрелищные виды искусств Китая.
10. Традиционный и современный театр Китая.
11. Китайское киноискусство.
12. Процессуальное искусство Китая (искусство чая, благовоний, кулинарное искусство).
13. Игровая культура Китая.
14. Цигун и боевые искусства Китая.
15. Важнейшие музейные коллекции китайского искусства в Китае и за рубежом.

#### **7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

а) обязательная литература:

Духовная культура Китая: Энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М. Л. Титаренко. М., 2010. Т. 6 (дополнительный). Искусство.

Кравцова М. Е. Мировая художественная культура: История искусства Китая: Учеб. пособие. СПб., 2004.

Кравцова М. Е. История культуры Китая: Учеб. пособие. СПб., 2003.

Фитцджеральд С. П. Китай: Краткая история культуры / Пер. с англ. Р. В. Котенко; под ред. Е. А. Торчинова. СПб., 1998.

б) дополнительная литература:

Алексеев В. М. Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966.

Ащепков Е. А. Архитектура Китая: Очерки. М., 1959.

Ащепков Е. А. Садово-парковая архитектура Китая // Архитектура стран Юго-Восточной Азии: Очерки. М., 1960.

Белоусов П. В. Теоретические основы китайской медицины. Алматы, 2003.

Богачихин М. М. Керамика Китая: история, легенды, секреты. М., 1999.

Васильев Л. С. История религий Востока: Учеб. пособие. М., 2000.

- Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. М., 2001.
- Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая. История и современность. СПб., 2011.
- Виноградова Н. А. Искусство Китая. М., 1988.
- Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
- Виноградова Н. А. Китайские сады. М., 2004.
- Войтишек Е. Э. Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Новосибирск, 2-е изд., 2011.
- Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М., 1971.
- Вяткин Р. В. Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962.
- Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971.
- Глухарева О. Н. Искусство народного Китая: Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. М., 1958
- Григорьева Т. П. Дао и Логос. М., 1992.
- Дзэн-буддизм / Сост. и науч. ред. В. А. Шериев. Бишкек, 1993.
- Дубровин А. Опыт изучения древнекитайских бронзовых сосудов // Антиквариат, предметы искусства и коллекционировании. 2010. № 5.
- Дюмулен Г. История дзэн-буддизма / Пер. с англ. Ю. В. Бондарева. М., 2003.
- Евсюков В. В. Мифология китайского неолита: По материалам росписей на керамике культуры яншао. Новосибирск, 1988.
- Завадская Е. В. Облик буддийской книги VI–XII вв. // Буддизм: История и культура. М., 1989.
- Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Игнатович А. Чайное действо. М., 1997.
- Искусство китайской архитектуры: Монография / С. А. Комиссаров, Ю. А. Азаренко, Е. В. Тимонова, О. А. Хачатурян. Новосибирск, 2011.
- Кашина Т. И. Керамика культуры Яншао. Новосибирск, 1977.
- Китайские памятники мирового наследия / Гл. ред. Го Чанцзянь. Пекин, 2007.
- Крюков В. М. Текст и ритуал. Опыт интерпретации древнекитайской эпиграфики эпохи Инь-Чжоу. М., 2000.
- Китайская геомантия / Сост., вст. ст., пер., примеч. и указ. М. Е. Ермакова. СПб., 1998.
- Китайская культура 20–40-х гг. и современность. М., 1993.
- Китайская народная картина – няньхуа: Каталог выст. в Гос. музее искусства народов Востока / Сост, вступ, ст. Л. И. Кузьменко. М., 1987.

- Комиссаров С. А., Кулагин А. А., Кривошеина Н. А. Очерки истории китайской архитектуры: Учеб. пособие. Новосибирск, 2007.
- Комиссаров С. А. Очерки истории и теории традиционной китайской медицины: Учеб. пособие. Новосибирск, 2009.
- Комиссаров С. А. Юй – краса камней // Восточная коллекция. 2003. № 4.
- Кулагин А. А., Комиссаров С. А., Азаренко Ю. А. Очерки по истории архитектуры и строительного дела Китая: Учеб. пособие. Новокузнецк, 2010.
- Линь Хоушэн, Ло Пэйюй. Секреты китайской медицины: 300 вопросов о цигуне: 2-е изд., доп. и перераб. / Пер. с кит.; науч. ред., предисл. и коммент. С. А. Комиссарова. Новосибирск, 1995.
- Литература и искусство КНР, 1976–1985 / В. Ф. Сорокин, Н. Е. Боровская, И. В. Гайда и др. М., 1989.
- Литература и искусство КНР начала 90-х годов / Отв. ред. В. Ф. Сорокин. М., 1990.
- Лоу Цинси. Классические сады и парки Китая / Пер. с кит. Сан Хуа, Хэ Жу, Ли Дэпин. Пекин, 2003.
- Лоу Цинси. Традиционная архитектура Китая / Пер. с кит. Чжэн Яохуа. Пекин, 2001.
- Лубо-Лесниченко Е. И. Китай на Шелковом пути: (Шелк и внешние связи древнего и раннесредневекового Китая). М., 1994.
- Ма Цзижэнь, Богачихин М. М. Цигун: история, теория, практика. К., 2004.
- Малинина Е. Е. В безмолвии дзэнского сада // Вост. коллекция. 2003. № 4.
- Малинина Е. Е. Кисть живая как сама природа // Вост. коллекция. 2004. № 4.
- Малинина Е. Е. Путь к Озарению: Искусство буддизма дзэн. Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing. 2011.
- Малявин В. В. Восточные арабески: Книга Прозрений. М., 1997.
- Малявин В. В. Китай в XVI-XVII вв. Традиции и культура. М., 1995.
- Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2000.
- Малявин В. В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003.
- Маслов А. А. Мистерия Дао. М., 1996.
- Осемчук В. В. Живопись чань буддизма и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае. М., 2001.
- Редкие китайские народные картины из советских собраний: Альбом / Сост., предисл. Б. Л. Рифтин, Ван Шуцунь; пер. с кит. Б. Л. Рифтин. Л.; Пекин, 1991.
- Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. с англ. и послесл. В. В. Малявина. М., 1989.

- Рудова М. Л. Китайская народная картинка. СПб., 2003.
- Серова С. А. Зеркало Просветленного Духа. Хуан Фаньчо и эстетика китайского классического театра. М., 1979.
- Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990.
- Серова С. А. Китайский театр – эстетический образ мира. М., 2005.
- Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (сер. XIX – 40-е годы XX вв.). М., 1970.
- Серова С. А. Религиозный ритуал и китайский театр. М., 2012.
- Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008.
- Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е. В. Завадской. М., 1969.
- Соколов-Ремизов С. Н. Литература: Каллиграфия: Живопись. М., 1985.
- Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис, структура, образы, сюжеты. М., 1979.
- Социальная действительность КНР в отображении литературы и искусства 80-х годов / Отв. ред. В. Ф. Сорокин. М., 1990.
- Судзуки Д. Мистицизм: христианский и буддийский / Пер. с англ. А. Мищенко. Киев, 1996.
- Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм: Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1978.
- Торопцев С. А. Кинематография Тайваня. М., 1998.
- Торопцев С. А. Китайское кино в «социальном поле». М., 1993.
- Торопцев С. А. Очерк истории китайского кино. М., 1979.
- Торопцев С. А. Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987.
- Торопцев С. А. Трудные годы китайского кино. М., 1975.
- Трактат Желтого Императора о внутреннем / Пер. с кит., предисл. и коммент. Б. Виноградского. М., 2002.
- У Вэйсинь. Секреты цигун-терапии. СПб.; М., 1999.
- У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб., М., Краснодар, 2011.
- Уоттс А. Дао – Путь воды / Пер. с англ. А. Мищенко. К., 1996.
- Фишер Р. Искусство буддизма / Пер. с англ. А. Гусева. М., 2001.
- Чжан Минью, Сунь Синьюань. Китайская цигунотерапия / Сост., пер., коммент. С. А. Комиссарова. Новосибирск, 2002.
- Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. М., 1952.

Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого, В. Ф. Сорокина / Отв. ред. и автор послесл. Б. Л. Рифтин. М., 1987.

Addiss S. The Art of Zen. N. Y., 1989.

Liu L. G. Chinese Architecture. L., 1989.

в) программное обеспечение и Интернет-ресурсы:

[www.dpm.org.cn](http://www.dpm.org.cn) – Официальный сайт Музея Гугун

[www.bmy.com.cn](http://www.bmy.com.cn) – Официальный сайт Музея «Мавзолей императора Цинь Шихуанди»

[www.namoc.org](http://www.namoc.org) – Официальный сайт Музея искусства Китая (National Art Museum of China)

[art.china.cn](http://art.china.cn) – информационный отдел по искусству на портале «Китайская Сеть» (Zhongguo wang) под управлением Информационного департамента Госсовета КНР.

[www.wzbwg.com](http://www.wzbwg.com) – Официальный сайт Национального музея китайской письменности

### **Материально-техническое обеспечение дисциплины**

Для обеспечения дисциплины необходим соответствующий аудиторный фонд, мультимедийный проектор, DVD player для проведения лекционных и разного рода практических занятий. Специализированная аудитория для чтения лекций с использованием мультимедийного проектора для показа слайдов, а также интерактивной доски. В распоряжении преподавателя и студентов находятся также компьютерные классы УВЦ, укомплектованные минимум 10–12 компьютерами каждый, объединенными в сетевую структуру, с выходом в Интернет. Во время занятий обеспечен также доступ студентов к электронной библиотеке и сети Интернет.

### **РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

Освоение дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» предполагает модульно-рейтинговое обучение, то есть учебный процесс строится по модульному принципу и успеваемость студентов оценивается по рейтинговой системе.

### **Модульное построение учебного процесса**

Модуль – это часть рабочей программы дисциплины, имеющая логическую завершенность и несущая определенную функциональную нагрузку.

Состав модуля дисциплины определяется с учетом:

- требований к содержанию изучаемой дисциплины согласно действующих ГОС ВПО;
- разумного сочетания аудиторной нагрузки и самостоятельной работы;

- установления необходимой последовательности изучения дисциплины, не допускающей изучения какой-либо темы до того, как будут освоены темы, на которых она базируется;

В объем дисциплины в обязательном порядке включаются часы на выполнение аудиторной работы, самостоятельной работы студентов и подготовку к контролю знаний.

Модульная учебная рабочая программа по искусству Китая четко регламентирует как аудиторную, так и самостоятельную части освоения материала.

Рабочая программа по искусству Китая структурируется по дисциплинарным модулям, указываются наименования тем, входящих в каждый дисциплинарный модуль, и общий объем часов по видам учебных занятий и самостоятельной работы. Из общего объема часов, предусмотренных в рабочем учебном плане на проведение практических занятий, выделяется время в конце каждого дисциплинарного модуля для проведения промежуточного контроля знаний, а также время для проведения итогового контроля – подведения итогов текущей работы и промежуточных контролей по дисциплинарным модулям.

### **Рейтинговая система оценки качества учебной работы студентов**

Рейтинговая система оценки успеваемости студентов обеспечивает объективный и комплексный подход при оценивании знаний, позволяет усилить мотивацию учебной деятельности путем более четкой дифференциации оценки результатов учебной работы каждого студента, что способствует повышению качества обучения.

Студент своевременно информируется преподавателем об изменении своего рейтинга, что является одним из основных факторов активизации его самостоятельной работы.

Результаты всех видов учебной деятельности студентов оцениваются рейтинговыми баллами. Максимальное количество их равно **100**. Для получения положительной оценки необходимо набрать не менее **60** баллов.

При изучении студентом учебной дисциплины рейтинговые баллы распределяются по дисциплинарным модулям в зависимости от их значимости и трудоемкости. *Рейтинговая оценка по дисциплинарному модулю* складывается из количества баллов, набранных за текущую работу и полученных при промежуточном контроле.

По результатам *текущей работы* по дисциплине в течение всех дисциплинарных модулей студент должен набрать **от 40 до 60 баллов**, по промежуточным контролям – **от 20 до 40 баллов**. Сумма минимальных границ диапазонов всех дисциплинарных модулей должна составлять **60** баллов, а максимальных - **100** баллов.



В рабочей программе по дисциплине определяются виды текущей работы и формы проведения промежуточных контролей, диапазоны рейтинговых баллов дисциплинарных модулей, с выделением баллов за текущую работу по видам и промежуточные контроли. При распределении баллов по видам текущей работы учитывается количество практических занятий, степень сложности учебного материала.

В течение дисциплинарного модуля преподаватель проставляет баллы за все виды текущей работы в журнале оценки знаний студентов. После окончания дисциплинарного модуля в журнале оценки знаний студентов преподаватель выставляет суммарные баллы за текущую работу и промежуточный контроль. Дисциплинарный модуль считается изученным, если студент набрал количество баллов согласно установленному диапазону.

За активность на занятиях студенту может быть добавлено до 3 баллов в каждом дисциплинарном модуле.

За нарушение сроков выполнения текущей работы по видам, за отказ отвечать на практических занятиях и т.д. студент получает «штрафы» в виде уменьшения набранных баллов. Размер штрафов устанавливается в пределах баллов, начисляемых за соответствующий вид текущей работы. Неявка на практические занятия и на промежуточный контроль (отказ от него) оценивается нулевым баллом. При проведении промежуточного контроля преподаватель имеет право добавлять вопросы по пропущенным студентом темам занятий дополнительно к общему для всех варианту заданий.

Студент, не изучивший дисциплинарный модуль, допускается к изучению следующего дисциплинарного модуля. Если студент не изучил дисциплинарный модуль по уважительной причине, то ему предоставляется возможность добора баллов. Если студент не изучил дисциплинарный модуль без уважительной причины, то ему предоставляется возможность добора баллов только с разрешения преподавателя. Студент обязан отчитаться по задолженностям за дисциплинарные модули (по отдельным темам дисциплины) во время текущих консультаций или дополнительных занятий по добору баллов до итогового контроля.

Изучение учебной дисциплины заканчивается практическим занятием. На последнем практическом занятии проводится итоговый контроль. Во время итогового контроля преподаватель подводит итоги текущей работы и промежуточных контролей по дисциплинарным модулям, объявляет студентам общее количество набранных баллов.

Если студент желает повысить рейтинговую оценку по дисциплине, то он обязан заявить об этом преподавателю на итоговом контроле. Дополнительная проверка знаний осуществляется преподавателем в течение недели после итогового контроля, при этом преподаватель должен ориентироваться на те темы дисциплины, по которым студент набрал наименьшее количество

баллов. Полученные баллы учитываются при определении рейтинговой оценки. Если студент во время дополнительной проверки знаний не смог повысить рейтинговую оценку, то ему сохраняется количество баллов, набранных ранее в течение календарного модуля.

Для получения зачета по дисциплине сумма баллов студента по дисциплине за весь срок обучения должна быть 60 и более баллов при условии изучения всех дисциплинарных модулей.

Для получения экзаменационной оценки (или дифференцированного зачета) сумма баллов за дисциплинарные модули должна составлять от 60 до 72 баллов для оценки «удовлетворительно», 73-86 баллов для оценки «хорошо», 87-100 баллов для оценки «отлично».

Студенту, не набравшему минимального количества рейтинговых баллов в календарном модуле (60) до итогового контроля, то есть получившему «неудовлетворительно», предоставляется возможность добора баллов по дисциплинарным модулям в течение двух недель после окончания изучения дисциплины.

Если в течение двух недель студент не набрал необходимого количества баллов для получения положительной оценки, то назначается комиссия по приему академических задолженностей с обязательным участием заведующего кафедрой, срок ликвидации академических задолженностей – июнь текущего учебного года. Результаты ликвидации академических задолженностей также оцениваются в рейтинговых баллах по принятой шкале.

### **Основные функции участников модульно-рейтинговой системы**

Участниками модульно-рейтинговой системы являются студенты, преподаватели.

*Студенты:*

- знакомятся с содержанием рабочей программы учебной дисциплины «Искусство стран Дальнего Востока (Китай)» с целью организации самостоятельной работы по освоению учебной дисциплины;

- выполняют все виды учебной работы (включая самостоятельную) в течение периода изучения дисциплины и отчитываются об их выполнении в сроки, установленные в рабочей программе учебной дисциплины.

*5.3. Преподаватели:*

- разрабатывают рабочую программу учебной дисциплины;

- знакомят студентов в начале изучения дисциплины с условиями изучения дисциплины по рейтинговой методике. При этом студентам сообщается количество модулей согласно рабочей программе дисциплины, виды и объём учебной работы, охватываемой каждым модулем, весо-

вые коэффициенты модулей и видов учебной работы, сроки и формы проведения контрольных точек, проводится обзор необходимой литературы.

- формируют пакеты необходимых учебно-методических материалов для обучения и контроля знаний студентов;

- самостоятельно выбирают формы и методы преподавания дисциплины и контроля качества знаний студентов;

*Рейтинговая оценка по дисциплине* – это оценка знаний студентов, которая складывается из количества баллов, набранных за *текущую работу* и полученных при *промежуточных контролях* по совокупности дисциплинарных модулей. Максимальный рейтинг по дисциплине – 100 баллов, соответствует 100% освоения студентом всех видов работ на высоком качественном уровне.

*Текущая работа* – постоянно накапливаемая оценка результатов обучения студента непосредственно в процессе освоения дисциплины, формируемая из оценок таких элементов, как: а) посещаемость занятий (отношение посещенных занятий к их общему количеству); б) успеваемость на занятиях, оцениваемую через: активное участие в ходе занятия; результаты подготовки к семинарскому занятию; высокое качество выполнения поставленных задач; способность самостоятельно и в отведенный срок решать новые задачи;

Максимальное число баллов за текущую работу варьируется в пределах от 40 до 60 баллов и не должно превышать 60% общего рейтинга.

Промежуточный рейтинг определяется в процессе *промежуточного контроля* (самостоятельные, контрольные работы, презентации) по итогам освоения каждого модуля. Основная цель каждого промежуточного контроля – мониторинг успеваемости, принятие корректирующих воздействий по улучшению качества образования.

Максимальное число баллов, присваиваемых за все формы промежуточного контроля в процессе обучения – от 20 до 40 баллов и не должно превышать 40% общего рейтинга.

#### *Система штрафов и бонусов*

Для дополнительной мотивации студентов возможно использование системы штрафов за непосещение занятий и пассивное участие в образовательном процессе, несвоевременную сдачу выполненных заданий, и бонусов за повышенную активность, а также другие особые достижения в процессе обучения.

За пропуски занятий – минус N баллов, где N – количество пропущенных академических часов.

За несвоевременную сдачу выполненных заданий – минус 3 балла максимум (в дисциплинарном модуле)

За повышенную активность, а также другие особые достижения в процессе обучения до 3 баллов максимум (в дисциплинарном модуле)

При этом максимально возможная сумма штрафных/бонусных баллов, уменьшающих/увеличивающих текущий рейтинг студента, не должна превышать 10% общего рейтинга.

В течение всего семестра ведется раздельный учет успеваемости по видам работ (самостоятельная, аудиторная). При этом успеваемость может фиксироваться в классических оценках, а текущий рейтинг успеваемости – в баллах – определяется как среднее арифметическое оценок, полученных на проведенных ранее занятиях. Минимальное количество оценок, обязательное к получению каждым студентом в каждом конкретном модуле по видам работ определяется учебным планом. При невыполнении студентом нормы по количеству набранных оценок, недостающие оценки заменяются цифрой 2.

При использовании модульно-рейтинговой системы оценки успешно освоившим дисциплину считается студент, набравший более 60% максимально возможного рейтинга.

Если студент по результатам обучения в семестре набрал менее 60% максимального рейтинга, то он считается задолжником по данной дисциплине.

**ПРИМЕРНОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РЕЙТИНГОВЫХ БАЛЛОВ  
ПО ДИСЦИПЛИНЕ  
«Искусство стран Дальнего Востока (Китай)»**

<b>Дисциплинарный модуль</b>	<b>Текущая работа</b>	<b>Промежуточный контроль</b>	<b>всего</b>
Календарный модуль №1	<b>40-60</b>	<b>20-40</b>	<b>60-100</b>
№ 1	6-8	3-7	9-15
№ 2	8-12	3-7	11-19
№ 3	6-10	3-7	9-17
№ 4	10-16	4-7	14-23
№ 5	6-8	4-6	10-14
№ 6	4-6	3-6	7-12

**СООТВЕТСТВИЕ РЕЙТИНГОВЫХ БАЛЛОВ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ**

<i>Общее количество набранных баллов</i>	<i>Академическая оценка</i>
<b>Менее 60</b>	<b>2 (неудовлетворительно)</b>
<b>60-72</b>	<b>3 (удовлетворительно)</b>

<b>73-86</b>	<b>4 (хорошо)</b>
<b>87-100</b>	<b>5 (отлично)</b>

## Содержание дисциплины

### КАЛЕНДАРНЫЙ МОДУЛЬ 1

#### *Дисциплинарный модуль 1*

##### **Тема 1. Основные мировоззренческие принципы дальневосточного искусства**

Концепция Небытия, Пустоты в дальневосточной философии и эстетике. Дальневосточная модель мира. Представление о начале. Представление о движении. Универсальность принципа цикличности, круговращения по спирали как принципа видения мира, находящего воплощение в законах композиции, архитектуры, живописи, музыки, литературы. Закон традиционализма в дальневосточном искусстве. Метод «недеяния» – ненасилия над природой вещей, соподчиненности природным ритмам, приравнивания к миру. Концепция *гунфу*. Отражение основных мировоззренческих принципов в искусстве, литературе, поэзии Китая.

##### **Тема 2. Синкретизм дальневосточного искусства. Взаимодействие литературы, каллиграфии, живописи**

Синтез искусств в дальневосточных культурах. Причины органичной взаимосвязи литературы, каллиграфии, живописи. Духовно-эстетический феномен искусства каллиграфии. Основные темы и сюжеты в дальневосточной живописи. Пейзажная живопись «горы-воды». Метафизика жанра, его символический и философский подтекст. Эстетический смысл жанра «цветы и птицы». «Четыре драгоценности кабинета ученого» (кисть, тушь, бумага, шелк). Культ предметов письма. Традиция осознания книги как предмета декоративно-прикладного искусства.

#### *Дисциплинарный модуль 2*

##### **Тема 3. Градостроительство и мемориальная архитектура**

Идея неразрывного единства человека и природного мира, личности и общества. Принцип геомантии, устанавливающий соответствия между деятельностью человека и природными процессами. Архитектурная форма «дом-двор-усадебка». Усадебка – закрытый мир. Принципы пространственной композиции и конструкции китайского дома («пустота» между зда-

ниями, использование недолговечных материалов, преобладание горизонтальных линий, прямоугольная платформа, загнутые вверх карнизы крыш, яркая декоративная отделка, повторение секций и модулей здания и др.). Символическая миссия города как прообраза «небесного порядка». «Внутренний», «Запретный», «Внешний» город. Влияние западного градостроительства в крупных городах Китая. Пагоды и мемориальная архитектура.

#### **Тема 4. Дворцовая и храмовая архитектура**

Особенности композиционных принципов. Характерные памятники дворцовой архитектуры Китая, дворцы императоров эпох Мин и Цин. Принципы планировки дворцов, главные темы архитектурных ансамблей. Идея всеобъемлющей гармонии. Символика цвета, конструкций, материалов. Принцип симметрии в отпращивании культов солнца и луны – соответствия в конструкции зданий и архитектурных элементов (каналов, мостов, стен, ворот).

#### **Тема 5. Садово-парковое искусство**

Многообразие различных категорий композиций садово-паркового искусства. Садовые элементы в разных типах архитектурных ансамблей. Свобода индивидуального творчества как основа ландшафтной архитектуры. Важнейшие особенности ландшафтной архитектуры Китая (принцип естественности, совмещение утилитарного и символического аспектов, эффект многослойности, «заимствование вида», «пейзаж за пределами пейзажа» и др.). Императорский парк и пейзажный сад. Первые упоминания о парковых ансамблях иньских и чжоуских правителей в древнейших китайских источниках. Северная школа садового искусства. Южная школа садового искусства. Важнейшие произведения официального садово-паркового искусства эпох Мин и Цин. Космографическая семантика самостоятельных ансамблей в общей структуре парков. Буддийские святилища внутри парковых ансамблей. Соединение светских и культовых строений в рамках одного пространства. Сад как своеобразная модель Поднебесной с естественными ландшафтными и искусственными элементами. Олицетворение основных сфер человеческой деятельности – институт верховной власти (дворец) и религиозно-ритуальная область деятельности (культовые строения). Парковый ансамбль как символ безграничности космического универсума. Сад как символ уединенного времяпрепровождения и место пребывания бессмертных. Влияние даосских философско-религиозных представлений. Знаменитые эталонные пейзажные сады Сучжоу, Уси, Янчжоу, Нанкина, Шанхая. Типологические особенности пейзажных са-

дов. Ориентация всех планировочно-семиотических принципов пейзажного сада на воспроизведение картин природы во всем ее многообразии и постоянной изменчивости. Искусство пейзажного сада как высшее воплощение всего национального художественного опыта.

#### **Тема 6. Малые архитектурные формы. Погребальная и храмовая скульптура.**

Функциональное назначение древнекитайской скульптуры. Терракотовые фигуры воинов армии императора Цинь Шихуанди. «Аллея духов». Тенденция к натуралистическому правдоподобию. Рельефные изображения на стенах погребений. Искусство барельефа.

### *Дисциплинарный модуль 3*

#### **Тема 7. Китайско-буддийское культовое искусство. Пещерные монастыри и скальные храмы**

Крупнейшие пещерные храмовые комплексы (Могао, Бинлинсы, Юньган, Майцзишань, Лунмэнь и др.). Эволюционное развитие архитектуры, скульптуры, живописи пещерных и скальных храмов. Буддийская монументальная скульптура и каноны китайского искусства. Художественные особенности храмовой скульптуры и стенных росписей: тематика, стилистика, иконография. Влияние богатых традиций буддизма, индийской и эллинистической скульптуры. Региональные художественные традиции и центры производства храмовой скульптуры: шэньсийская, шаньсийская, хэбэйская, юго-восточная, шаньдунская и сычуанская школы.

### *Дисциплинарный модуль 4*

#### **Тема 8. Музыкальное искусство. Теория, музыкальные жанры и инструменты**

Находки музыкальных инструментов на археологических памятниках; оркестр из Лэйгудунь; первые нотные записи. Древние китайские трактаты о музыке как средстве общения между Небом и Землей. Роль музыки в календаре ритуалов и земледельческих работ. Разнообразие музыкальных жанров. Представление о музыке как воплощении духовной энергии. Практики гадания. Средство воспитания и самосовершенствования. Ритм как основа китайской музыкальной традиции. Пентатоника и теория пяти мировых фаз. Четы-



ре основных класса инструментов: звенящие, струнные, духовые и ударные. Связь с четырьмя временами года и сторонами света. Система *люй-люй*, ладовая организация. Мелодическая и ритмическая организация. Монодия и многоголосие. Нотация музыки. «Совершенная музыка» высокой традиции *яюэ*. Песенно-поэтическая, песенно-танцевальная композиции. Пекинская («столичная») опера. Инструментальная музыка.

### **Дисциплинарный модуль 5**

#### **Тема 9. Основные этапы развития изобразительного искусства и принципы живописи**

Изобразительное искусство и эстетическая мысль: основные вехи истории развития и центральная проблематика. Живописные материалы и техники. Традиционная живопись *чжунго-хуа (гохуа)*. Оформительские принципы живописного произведения. Морфологические основы китайской живописи. Основные академические школы живописи традиционного Китая. Ведущие жанровые и стилистические направления. Живопись эпох Тан, Сун, Юань, Мин. Творчество Ван Вэя как показательный пример «чиновника-интеллектуала» и художника-любителя. Сочинение Ван Вэя «Тайны живописи» как эстетический трактат и практическое руководство. Пейзажная живопись и пейзажная лирика. Чаньская живопись. Академические школы и неофициальное живописное творчество. Школа «художников-литераторов». Тенденции в современном художественном изобразительном искусстве. Живопись маслом. Авангардизм и концептуальное искусство.

#### **Тема 10. Развитие скульптуры**

Важнейшие жанры китайской скульптуры. Основные образы и идеи известных памятников древности (мифические персонажи, химеры, лошади, львы, слоны, верблюды, фигуры людей). Значение линий в скульптурной композиции. Принцип контраста между динамизмом изогнутых линий и монументальностью камня. Самостоятельная традиция даосской скульптуры. Бронза, дерево, фарфор как основные материалы в развитии скульптурных форм с эпохи Сун. Мелкая пластика и иконография фольклорных божеств. Использование стекла, нефрита, бронзы, дерева. Стремление к достоверному воспроизведению естественных свойств изображаемых объектов. Современный этап развития скульптуры в Китае.

#### **Тема 11. Развитие графики и гравюры**

Значение графики в развитии китайской живописи. Виды традиционных графических символов. Особая роль кривых и спиралевидных линий в китайской графике. Символы и знаки круговорота Великого Пути. Линеарный рисунок и этапы его развития. Появление в I тыс. гравюры как особого вида изобразительной техники. Тесная связь развития техники гравюры с процессом книгопечатания. Гравюра на дереве – ксилография. Появление цветной гравюры. Развитие художественной прозы в эпоху позднего Средневековья и расцвет гравюры. Теснейшая связь живописи и гравюры. Стандартизация живописных образов и изобразительных техник. Роль гравюры в формировании национального изобразительного стиля Китая. Связь с традициями народных лубочных картин.

## **Тема 12. Китайская простонародная картина *няньхуа***

*Няньхуа* – особый вид китайского графического искусства. «Новогодняя картина», «простонародная картина», лубок. Праздничные картины-гравюры *чжихуа* как прототип картин *няньхуа*. Происхождение, основные этапы истории развития и ведущие региональные традиции *няньхуа*. Генетическое родство картин *няньхуа* со светской художественной ксилографией, с книжной гравюрой и со станковой живописью. Влияние книгопечатного и типографского дела. Жанровые и тематические разновидности *няньхуа* (картины на религиозные темы; картины благожелательного содержания; картины на историко-литературные темы; театральные картины; картины познавательно-назидательного характера; картины бытописательного характера; видовые картины; картины на политические темы). Активное использование орнаментальных цветочных мотивов, наивной декоративности, упрощенной системы выразительных средств. Унификация и стандартизация образной системы. Яркая художественная самобытность. Проблема атрибуции произведений. XVIII в. – время расцвета жанра *няньхуа*. Формирование ведущих художественных типов, всесторонний охват повседневной реальности. Картины *няньхуа* как энциклопедия жизни китайцев в эпоху Цин. «Южная» и «северная» стилистические традиции *няньхуа*. Смысловая полифония изобразительных средств. Картины *няньхуа* как связующее звено между элитарным и низовым художественным творчеством. Выдающийся вклад российских исследователей в изучение китайского лубка (В. М. Алексеев, Б. Л. Рифтин).

### *Дисциплинарный модуль 6*

### **Тема 13. Искусство китайской каллиграфии. Типология каллиграфических памятников**

Графический вид изобразительного искусства, основанный на творческой интерпретации нормативных графических конструкций китайской иероглифической письменности. Иероглиф – модель живописного свитка. Правила работы кистью. Принципы композиции иероглифа. Графические элементы иероглифа. Порядок наложения черт. Каллиграфические почерки как установочные пластические программы. Актуализация определенных духовных состояний. Система пластических норм «восемь правил иероглифа юн». Принципы каллиграфической эстетики. Гармония в искусстве каллиграфии. Каллиграфия как наиболее интеллектуальный вид творчества. Каллиграфия как способ совершенствования личности. Связь каллиграфии с другими видами искусства. Каллиграфия и литература. Каллиграфия и музыка. Каллиграфия и живопись. Каллиграфия и боевые искусства. Каллиграфия и игра в шашки/шахматы. Каллиграфия как способ «вращения жизни» (*ян шэн*). Два основных вида каллиграфических памятников – созданные посредством гравировки резцом на твердом материале (камень, кость, бронза, дерево) и написанные кистью (на твердом носителе и на мягкой основе). Каллиграфический подлинник и исторические наслоения.

### **Тема 14. Виды почерков, каллиграфический инструментарий**

Древние письменные памятники. Надписи на панцирях и костях животных *цзя гу вэнь*. Чжоуские надписи на бронзовых сосудах *цзинь вэнь*. Многократные унификации иероглифов. Формирование пяти основных каллиграфических почерков: *чжуань* (большой *чжуань* и малый *чжуань*), *лишу*, *синшу*, *цаошу*, *кайшу*. Особенности использования стиля *чжуань*. Стиль *чжуань* как основной каллиграфический почерк для гравировки печатей и благожелательных надписей. «Головастиковое письмо» *кэдоушу*. Параллельное развитие стилей *чжуань* и *лишу*. Сферы использования почерка *лишу*: основной почерк для ведения деловой переписки и составления документов. Особенности использования почерка *лишу* в настоящее время. Скорописные иероглифические стили – *синшу* и *цаошу*. Сферы их употребления и особенности использования в настоящее время. Формирование уставного стиля *кайшу* (большой, средний, малый). Параметры каллиграфических почерков и их функции (сакральная, социальная, эстетическая коммуникация; духовное развитие и психофизическое оздоровление личности через каллиграфическую пластику, декоративное значение). Синтезированные почерки. Культура каллиграфического инструментария. «Четыре

драгоценности кабинета интеллектуала» (*вэнь фан сы бао*): кисть, тушь, бумага и тушечница.

### **Тема 15. Этапы развития каллиграфической традиции**

Неолитические истоки каллиграфической пластики. Каллиграфия династии Шан-Инь, каллиграфия на костях и черепашьих щитках *цзя гу вэнь*. Каллиграфия на изделиях из бронзы *цзинь вэнь* (*гу вэнь*). Каллиграфия династии Чжоу (бронзовая утварь, ритуальные изделия). Каллиграфия династий Цинь, Хань, периода Троецарствия (формирование почерков, документация, мемориальные камни, стелы и пилоны, планки). Наскальная каллиграфия. Письмена на кирпичах и черепице. Письмена на артефактах из бронзы (оружие, светильники, зеркала, ритуальные сосуды). Каллиграфия династии Цзинь, Южных и Северных династий (семейства Со, Лу, Си, Ван). Ван Сичжи – центральная фигура в истории китайской каллиграфии. Шедевры Ван Сичжи (*Хуан тин цзин*; *Ланьтин сюй*) и каллиграфические предания. Изучение наследия и многочисленных копий шедевров Ван Сичжи как самостоятельное направление китайского искусствоведения. Традиция публичных каллиграфических акций. Каллиграфия эпохи Тан и Пяти династий. Синтез техники письма и художественных приемов предыдущих эпох. Создание собственного индивидуального стиля и художественного фонда, получившего статус ортодоксальной нормы. Рост социального статуса каллиграфии. Новые каллиграфические традиции (копирование императорами шедевров прошлого и одаривание ими подчиненных; изучение и коллекционирование наследия Ван Сичжи и др.). Появление среди мастеров каллиграфии буддийских и даосских монахов. Каллиграфические шедевры эпох Сун, Юань, Мин, Цин. Каллиграфия некитайских мастеров. Мастера отдельных неофициальных направлений. Каллиграфия в XX в. «Агитационная каллиграфия» политических лидеров. Коммерциализация каллиграфии и компьютерная графика. Традиции уличной каллиграфии. Популяризация каллиграфии через сеть клубов. Эксперименты и каллиграфическая традиция.

## **КАЛЕНДАРНЫЙ МОДУЛЬ 2**

### *Дисциплинарный модуль 7*

### **Тема 16. Художественные ремесла. Резьба по камню, кости и дереву**

Древнейшие истоки художественных ремесел. Иньские и чжоуские источники. Виртуозное использование нефрита для изготовления ритуальной утвари, дисков и пластин,

человеческих масок, топоров и алебард, подвесок к чиновничей одежде. Художественная резьба и традиционные религиозные верования. Нефритовая печать как символ власти. Археологические находки и антикварные предметы. Каллиграфия и искусство резьбы. Мелкая пластика (фигурки мифических животных, музыкальные инструменты, оружие). Слоновая кость и неолитические традиции. Изделия из слоновой кости иньской эпохи (украшения для колесниц, мебель, веера, заколки, рукояти ножей, палочки для еды, чаши, статуэтки божеств и святых подвижников). Три типа резьбы по кости и дереву: статуэтки, глубокий рельеф, декоративная резьба по поверхности материала. Расширение репертуара изделий: шкатулки, рамки для картин, подносы, фигуры для игры в шашки и шахматы, курительные трубки, нюхательные бутылочки, клетки для птиц и сверчков, подставки, резная мебель и утварь, маски для народных театральных представлений. Использование естественных свойств материала и виртуозная техника обработки. Традиционные центры художественных ремесел в Китае.

#### **Тема 17. Эмали, лаки, инкрустация. Ювелирное дело.**

Перегородчатые эмали – древнейшая техника мирового эмальерного дела. Становление эмальерного дела в Китае в эпоху Юань. Непосредственное влияние иноземного декоративно-прикладного искусства (Византия, арабский Восток). Технология изготовления китайских перегородчатых эмалей. Этапы развития эмальерного дела в эпохи Мин и Цин. Предметы культово-церемониальной утвари (курильницы, вазы, шкатулки) и столовой посуды (блюда, тарелки, подносы). Расширение географии эмалепроизводящих центров с региональными особенностями (по репертуару, формам, технологическим приемам, цветовой палитре и стилистике). Копирование образцов ближневосточной утвари («персидские кувшины»), тибетско-буддийской культовой утвари, европейских изделий. Камерная пластика (статуэтки животных и птиц). Появление фонового узора, развернутых живописных панно. Композиции в жанре «цветы и птицы». Другие важнейшие эмальерные техники – выемчатые и расписные эмали, прозрачные эмали по серебру. Главные центры эмальерного дела в настоящее время в Китае (Пекин, Гуанчжоу).

Китайское «лаковое дерево» и технологический цикл лакового производства. Истоки лакового производства, древнейшие лаковые изделия эпохи неолита и иньского времени. Лаковые изделия с инкрустацией. Ассортимент лаковых изделий (погребальная утварь, ножны для мечей, шкатулки, сосуды различной формы и др.). Главные центры лакового производства в Китае. Основные виды технико-художественных лаковых изделий (расписные, резные, рельефные, монохромные, полихромные, мраморные, цветное лаковое по-

крытие, лак-пинто, лаки с золотой гравировкой, «коромандельские лаки», красный резной лак и др.). Инкрустированные лаки: резной лак с лаковой инкрустацией, инкрустированный лак с лаковой инкрустацией, лак с перламутровой инкрустацией. Сочетание инкрустации с росписями. Устойчивость технологических приемов и орнаментальных средств.

Ювелирное дело. Основные материалы (камни, металлы, стекло и др.) и техники изготовления украшений (литье, гравировка, инкрустация, аппликация, штамп, филигрань). Символическое значение ювелирных материалов. Важнейшие категории ювелирных изделий (празднично-повседневные украшения, императорские и чиновничьи ранговые украшения). Основные декоративные мотивы ювелирных украшений.

### **Тема 18. Ткачество, вышивки и вырезки, символика китайского орнамента**

Давняя традиция художественного ткачества и красильного дела. Древнейшие образцы шелковых тканей (конец I тыс. до н. э.) – разные виды шелка, газа и парчи. Художественная вышивка на шелковых тканях (стилизованные изображения мифических существ и животных, геометрический и растительный узор). Общность орнаментальных мотивов с фарфором и бронзой. Единство китайского художественного стиля. Расцвет китайского ткачества в эпоху Тан: 50 разновидностей орнамента на шелковых тканях. Тканые изображения на шелке по типу гобелена («гравированный шелк») в эпоху Сун. Создание «шелковых картин» с каллиграфическими надписями и пейзажами знаменитых художников. Парадные одеяния китайских императоров. Сюжеты вышивок – популярные благопожелательные символы. Украшение художественной вышивкой туфель, парадных одежд, вееров, кисетов, предметов домашнего обихода. Техника двусторонней вышивки. Уникальная Сучжоуская традиция цветной вышивки. Тесная связь искусства вышивки с оригинальной разновидностью народного творчества – вырезкой из бумаги, бумажными аппликациями. Сюжеты бумажных узоров. Традиционные мотивы, большое разнообразие тем и красок.

Богатство и разнообразие китайского орнамента. Растительный и животный орнамент. Даосские и буддийские орнаментальные традиции.

### **Тема 19. Декоративно-прикладное искусство. Шелкоткачество и история развития шелкоткацкого производства**

Китай – родина шелка. Становление шелкоткачества в эпоху Инь. Высочайшая степень общественного авторитета шелководства и шелкоткачества в Древнем Китае. Включение сцен на тему процесса изготовления шелка в орнаментацию бронзовых сосудов, по-

гребальные рельефы и стенопись. Находки шелковых тканей, нефритовых изделий в виде гусеницы шелкопряда на памятниках неолитических культур, эпох Шан-Инь, Чжоу, Цинь, Хань, Троецарствие, Цзинь и Нань бэй чао. Появление в эпоху Тан ткацкой техники тюркоязычных народов *самит*. Эволюция шелкоткацкого производства. Авторитетные шелкоткацкие центры. Шелкоткацкое производство: шелководство (разведение тутовника и бабочек шелкопряда, выращивание гусениц, получение коконов и нитей), обработка нитей, ткачество. Особенности красильного дела. Производство и совершенствование ткацких станков. Основные типы шелковых тканей: однотонные (гладкие и узорчатые) и полихромные, или парчовые (малоцветные, многоцветные, мелкоузорные, крупноузорные, рельефные).

#### **Тема 20. Керамика, типология и технология производства керамики древнего и традиционного Китая**

Наиболее ранние находки керамики на территории Китая (Сяньжэньдун); проблемы датировки. «Керамическая революция»; технология производства (способы лепки; медленный и быстрый круг; окислительный и восстановительный обжиг и т. п.). Керамика как культурный маркер; особая роль орнамента; расписная керамика. Наиболее значительные керамические традиции на территории неолитического Китая (пэйлиган-цышэнь, яншао, луншань, хэмуду, давэнькоу, цинляньган, даси, давань и др.). Базовая типология; специфические формы сосудов (*дин, ли, доу, цзэн, янь* и т. д.). Керамика эпох Шан-Инь, Чжоу, Цинь, Хань. «Каменная» керамика. Интенсивное развитие «зеленой керамики» в эпоху Шести династий. Северная и южная гончарные традиции в IV–V вв. Развитие керамики в эпоху Тан: расширение производства, появление новых центров гончарства и новых керамических сортов.

#### **Тема 21. Китайский фарфор**

Эволюционные этапы истории китайского фарфора. Первые сосуды из «примитивного фарфора», найденные на неолитических памятниках Восточного Китая. Освоение фарфорового производства в государстве Шан-Инь. Становление самостоятельной керамической отрасли в эпохи Тан и Северной Сун. Мастерские Динчжоу (пров. Хэбэй). Непрерывное совершенствование качества сосудов. Расширение набора категорий и форм тонкостенных изделий, орнаментального репертуара. Фарфор с кобальтовой подглазурной росписью. Влияние стилистики арабо-персидского декоративно-прикладного искусства. Появление новых центров фарфорового производства (пров. Хэнань, Фуцзянь). Керамика мастерских Жуюя (небольшие по размеру, до 30 см в высоту, сосуды с глазурью нежно-

голубого цвета, легкорельефный цветочный орнамент). Уникальная керамика четырех сортов мастерских Цзюньяо (с однотонным глазурным покрытием зеленого и голубого цвета с вкраплением пятен красного цвета). Мастерские Цзяньяо (столовая и чайная посуда белого цвета с черным или пурпурным глазурным покрытием). Самостоятельный керамический центр в пров. Цзянси (мастерские Цзиндэчжэнь). Сложность композиции и орнаментации; богатая столовая утварь, светильники, изголовья для сна, миниатюрная пластика, статуэтки животных, всадников. Развитие фарфорового производства при династиях Юань, Мин, Цин. Совершенствование надглазурных росписей, трехцветные и пятицветные росписи. Сочетание кобальтовых росписей, цветного глазурного покрытия и гравировки. Рост разнообразия сюжетов росписей. Распространение сюжетов на даосские темы, мотивов и образов арабо-мусульманского искусства. Экспортный фарфор мастерских Гуанчжоу (китайский и европейский стиль). Современные региональные и локальные центры производства фарфора.

## **Тема 22. Региональные керамические традиции и гончарные промыслы современного Китая**

Важнейшие региональные керамические традиции Китая: исинская керамика (пров. Цзянсу), шиваньская керамика (пров. Гуандун). Народный промысел Уси (игрушка, мелкая пластика). «Глиняные человечки» *нижэнь*. Гончарный промысел Фэнсян (игрушка, мелкая пластика, маски). «Бамбуковые изделия» (пров. Сычуань).

## **Тема 23. Китайская керамика и шелк в истории мирового декоративно-прикладного искусства**

Китайский шелк в Древней Греции во времена Александра Македонского. Формирование Великого Шёлкового пути в эпоху Хань, его основные маршруты. Усилия ханьских правителей по продвижению и распространению шелководства и шелкоткачества за пределы империи. Начало шелководства в Восточном Туркестане в I–II вв.; в Южном Иране – в V–VI вв. Шелкоткачество в Византии. Начало экспорта китайского шелка в Европу и развитие шелкоткацкого производства в европейских странах. Стиль «шинуазри».

Распространение китайской керамики в Корею в эпоху Хань. Экспорт керамики в страны Восточной и Юго-Восточной Азии, Ближний и Средний Восток. Проникновение китайского фарфора в Европу. Начало изготовления фарфора в Европе. «Фарфор Медичи». Французский фарфор (мануфактуры в Руне, Сен-Клу, Севре и т.д.). Английские, голланд-



ские, немецкие центры производства фарфора. Китайский фарфор в России и отечественное производство фарфора.

## **Дисциплинарный модуль 8**

### **Тема 24. Зрелищные виды искусств Китая (хореография, театр, цирк, кино)**

Синтетический характер зрелищных видов искусства. Специфические черты зрелищных видов искусств Китая.

Ритуально-мифологические истоки танцевального искусства Китая. Танцевальное искусство эпох Шан-Инь и Чжоу. «Изысканные» (*я у*) и «смешанные» танцы (*цза у*). Гражданские (*вэнь у*) и военные танцы (*у у*). Развитие танца в эпоху Хань. Рост иностранных заимствований в хореографии эпохи Хань. Влияние конфуцианства; появление храмовых танцев. Расцвет хореографии, ее концептуальная разработка и оформление как отдельного вида искусства в эпоху Тан. Разнообразие танцевальных, песенно-танцевальных и театральных жанров танского Китая (*да цюй*, *я цзацзюй* и т.д.). Слияние хореографии и театрального искусства в эпохи Сун и Юань. Танцевальное искусство эпох Мин и Цин. Китайское танцевальное искусство в 1-й пол. XX в. Танцевальное искусство КНР. Классический европейский балет в Китае. Деятельность Юй Жунлин. «Новейший танец» – синтез китайских и западных хореографических традиций. Современный танец.

Зарождение циркового искусства (*цзацзи*, *цзаси*, *маси*) в Китае. Синтетические представления *байси* («сто игр»). Цирковое искусство в эпоху Хань: простонародные представления и дворцовые инсценировки мифологических сюжетов. Развитие циркового искусства в эпохи Суй и Тан. Жанр *сань юэ* (представления, сочетавшие акробатику, музыку и танец). Простонародная эстрада *ляньхуа ло*. Цирк в эпохи Юань, Мин, Цин. Цирковое искусство как компонент традиционного театра *сицюй*. Китайский цирк в XX – нач. XXI вв.

### **Тема 25. Традиционный и современный китайский театр**

Китайский традиционный театр *сицюй* как синтетическое искусство. Истоки театрального искусства Китая в эпохи Шан-Инь и Чжоу. Театрально-цирковые представления «Сто игр» (*байси*). Развитие театрального искусства в эпоху Тан. Фарсы «игра о *цанцзюне*» (*цаньцзюнь си*), песенно-танцевальные представления *дацюй*. Возникновение новых театральных жанров в эпоху Сун (песенно-сказовые представления *шочан*, *чжугундяо*, фарсы *цзацзюй*, *юаньбэнь* и т.д.). Становление северной и южной театральных традиций. Возникновение амплуа. Эпоха Юань – золотой век китайского театра. Юаньская драма *цзацзюй*. Складывание системы амплуа. Драма-

турги эпохи Юань: Ма Чжюань, Бо Пу, Ван Шифу. Гуань Ханьцин – «китайский Шекспир». Южная драма *наньси*. Сближение южной и северной драмы в конце эпохи Юань. Появление многочастной драмы *чуаньци*. Теоретическое осмысление театрального искусства в эпоху Юань. Развитие театра в эпоху Мин. Рождение жанра *куньцюй*. Творчество Тань Сяньцзу, Хун Шэна, Сюй Вэя и др. Развитие театральной теории в эпоху Мин. Простонародны представления *иян цян*. Театральное искусство в эпоху Цин. Ли Юй как драматург и теоретик театра. Пекинская (столичная) музыкальная драма (*цзинцзюй*). Региональные драматические традиции (*юэцзюй, юйцзюй, пинцзюй, хуанмэйси*). Развитие традиционного театра в кон. XIX – нач. XX вв. Теоретические работы Ван Говэя, Ху Ши, Чэнь Дусю. Традиционный театр в период войны с Японией. Возникновение нового жанра музыкальной драмы *синь гэцзюй* («новая опера»). Традиционный театр в КНР. Разгром театра в годы «культурной революции». «Образцовые революционные спектакли» (*гэмин янбань си*). Возрождение традиционного театра в кон. XX в.

Кукольный театр (*куйлэй си, муоуцзюй*). Театр теней (*инси*). Южнокитайские традиций театр кукол и теней.

Новый театр. Становление драматического театра в нач. XX в. «Разговорная драма» (*хуацзюй*). Многообразие жанров, форм, творческих стилей. Развитие драматического театра в 30–40-х гг. Создание «пролетарского театра». Появление в Китае европейской оперы. Драматический театр в КНР. Пьесы Лао Шэ, Тянь Ханя, Го Можо. Драматический театр в период «культурной революции». Новый театр в кон. XX – нач. XXI вв. (развитие драматического театра, оперы, появление мюзикла).

Театральное искусство Тайваня.

## **Тема 26. Китайское киноискусство**

Проникновение кинематографа в Китай. Первый китайский кинофильм – «Гора Динцзюньшань» (Жэнь Цзинфэн, 1905 г.). Своеобразие кинематографа Китая, тесная связь с традиционным театральным искусством. 1-е поколение кинематографистов (Чжан Шичуань, Чжэн Чэнцю). Шанхай как главный центр кинематографии Китая 20–30-х гг. Кино «левого фронта». Кино периода антияпонской войны. «Жесткое» и «мягкое» кино. Кинематография Яньани. Послевоенное кино. 2-е поколение (Цай Чушэн, Сунь Юй, Юань Мучжи, Ши Дуншань, Фэй Му, Чжэн Цзюньли). Кинематограф КНР. Идеологические кампании 50-х – нач. 60-х гг. и их влияние на кинематограф. Кино периода «большого скачка». «Новый жанр» («документальный художественный фильм»). Пропагандистская роль кино. 3-е поколение (Се Цзинь, Шуй Хуа). Упадок кино в период «культурной революции» (1966–1976 гг.). Возрождение кинематографии Китая в кон. 70-х гг. «Обличительное кино» и «кинематограф шрамов». 4-е поколение (Чжан Ну-

аньсинь, Хуан Шуцинъ, У Игун, У Тяньмин). «Новое кино» («кинематограф поиска») 5-го поколения – переворот в китайском кино (Чэнь Кайгэ, Чжан Имоу, Чжан Цзючжао, Тянь Чжуанчжуан, Хуан Цзяньсинь, Цзян Вэнь). Мировое признание китайского кино. 6-е поколение (Лоу Е, Цзя Чжанкэ, Чжан Юань, Ван Сяошуай). Кинематография Гонконга и Тайваня (Вонг Карвай, Хоу Сяосянь, Ли Ань (Энг Ли), Цай Минлян и др.).

### *Дисциплинарный модуль 9*

#### **Тема 27. Игровая культура и китайское искусство чая и благовоний, кулинарное искусство**

Культура чая в Китае. Этапы развития и осмысления Пути чая. Роль монастырей в истории чайного ритуала. Особенности китайского чайного ритуала. Эстетика и философия чайного сада. Чайный ритуал как отражение эстетики и философии чань-буддизма, его воздействие на традиционные искусства. Игровая стихия и ориентация на прочные культурные восточные традиции (сиюминутность, спонтанность, мимолетность). Чайное действо: искусство и ритуал. Техника, художественная сторона процесса приготовления и дегустации чая, атмосфера чайных встреч. Традиция чайных встреч и состязаний в чайном мастерстве. Чайная утварь, традиции в ее изготовлении. Становление и эволюция искусства благовоний. «Путь аромата» и состязания в искусстве приготовления благовонных композиций. Техника возжигания и слушания аромата. Мотивы и образы искусства чая и благовоний в китайском декоративно-прикладном искусстве. Фарфоровые курильницы и утварь для буддийских алтарей. Искусство резьбы и ароматическая древесина (декоративные панно, буддийские четки, амулеты, чаши, музыкальные инструменты).

Основные принципы китайского кулинарного искусства. «Основная» и «дополнительная» пища, «составные» блюда, напитки. Повседневная и праздничная еда. Традиционные способы приготовления пищи. Столовые приборы и посуда. Еда как ритуал. Региональные кулинарные традиции.

#### **Тема 28. Цигун и ушу как проявления гунфу**

Искусство тренировки ци и саморегуляции организма. Мировозренческая и эстетическая основа традиционной китайской оздоровительной системы. Виды статического цигуна. Виды динамического цигуна. «Вращивание жизни» (*ян шэн*) и оптимизация отношений с окружающей средой. Цигун и ушу как источник и основа ресурсного состояния, необходимого в экстремальных ситуациях. Принципы естественности, покоя, расслабленности и уравновешенности. Связь цигуна с даосизмом, конфуцианством и буддизмом. Практики занятий каллиграфией, ис-

кусствами чая и составления благовоний как способы постижения цигун. Цигун как искусство, техника и образ жизни, как путь поиска равновесия.

### *Дисциплинарный модуль 10*

#### **Тема 29. Художественное наследие Китая в современных музейных коллекциях. Музейное дело в Китае и государственная политика**

Институт частного коллекционирования и его место в художественной культуре традиционного Китая. Рубеж XIX–XX вв. – время перехода от института частного коллекционирования к государственному музейному делу в Китае. Развитие музейного дела и археологические открытия. Меры правительства КНР по установлению государственной монополии в области охраны национального культурно-художественного наследия и музейного дела. Существующие музеи и художественные галереи КНР (около 1500). Наиболее авторитетные музеи КНР: бывший императорский столичный дворцовый ансамбль «Старый дворец» Гугун (Пекин); Национальный музей Китая (Пекин); Музей изобразительного искусства Китая (Пекин); Шанхайский музей искусств (Шанхай); Цзянсуский провинциальный исторический музей (Нанкин); Лоянский исторический музей (Лоян); Шэньсийский исторический музей (Сиань), Национальный музей китайской письменности (Аньян). Музейные выставочные комплексы: Музей Баньпо (неолитическое поселение Баньпо, Сиань); Музей терракотовых воинов и коней Бинмаюн (Сиань); Лоянский музей древних гробниц (окрестности Лояна). Высокий уровень развития современной китайской археологии, реставраторского дела и музееведения.

#### **Тема 30. Ведущие мировые музейные коллекции китайских художественных произведений**

Тайваньский Государственный дворцовый музей (Тайбэй) – крупнейшее музейное собрание китайских художественных произведений. Основные его фонды – вывезенные из континентального Китая столичные коллекции. Крупнейшее собрание китайской живописи. Музеи Японии – крупнейшие государственные, монастырские и частные коллекции китайского искусства. Крупнейшие коллекции европейских музеев: Британский музей, Музей Виктории и Альберта, Собрание Персиваля Дэвида (Великобритания) и Версаль, Музей Гимэ (Франция); Музей Дальневосточных художественных древностей (Швеция); Музей Восточноазиатского искусства (Германия); Музей Ритберга (Швейцария). Сеть музеев ориентального и китайского искусства США и Канады: Галерея искусств Фрира (Вашингтон);

Музей искусств Метрополитен и Галерея азиатского искусства (Нью-Йорк); Музей Фогга (Гарвард); Галерея «Азиатский дом» (Нью-Йорк); Музей изящных искусств (Бостон); Лос-Анджелесский окружной музей искусств; Музей Канзас-Сити; Музей Филадельфийского университета; Художественный музей Кливленда; Королевский музей Онтарио (Торонто).

Крупнейшие российские коллекции китайского искусства: Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) и азиатская коллекция Эрмитажа (Санкт-Петербург); Государственный музей искусства народов Востока (Москва). Ряд собраний китайских изделий в петербургских и пригородных дворцах (Петергоф, Павловск, Царское Село, Ораниенбаум, Гатчина). Формирование коллекций китайского искусства в Сибири (Кяхта, Минусинск, Томск, Омск, Новосибирск, Иркутск, Благовещенск). Преимущественное внимание российских искусствоведов к китайскому декоративно-прикладному искусству эпохи Мин и Цин. Китайские письменные памятники – важнейший класс источников для изучения национальной художественной культуры.

## **БАНК ОБУЧАЮЩИХ МАТЕРИАЛОВ**

**Е. Е. МАЛИНИНА**

### **1. Философско-мировоззренческие принципы дальневосточного искусства**

Почему так, а не иначе создавали японцы свое искусство, сочиняли стихи и повести, возводили пагоды, рисовали картины, разбивали сады, строили дома, относились друг к другу, словом смотрели на мир и на себя? Может быть, эта задача не поддается решению: ведь слишком много нужно знать, начиная от географических условий существования народа и заканчивая учениями, которые воздействовали на его сознание и характер.

И все же в японской культуре разных времен и на разных уровнях можно узреть нечто инвариантное. Если мы сосредоточим внимание не на том, что подвержено изменению (одни жанры сменялись другими), а на том, что было устойчиво, стало традицией, обрело силу закона, то мы поймем как народ создавал свое искусство, почему так, а не иначе писали стихи и рисовали картины японцы.

Как известно, в течение очень длительного периода Япония, расположенная на островах, была практически полностью изолирована от остального мира. (В результате проводимой с 1637 по 1868 г. политики так называемых «закрытых дверей» все порты Японии были закрыты для иностранных судов; любой японец, делавший попытку покинуть страну, выйти за ее пределы, карался за это смертной казнью; пресекался любой контакт с иностранцами.)

Отношения же с Китаем не прерывались никогда и во все времена были особыми: с древности и на протяжении длительного периода он служил тем духовным источником, который питал соседнее японское государство, из которого Япония черпала неисчислимы́е духовные богатства. Китай дал Японии не только книги, предметы обихода, образцы древнейшего искусства, административные и государственные законы, но и иероглифическую письменность. Вопрос о том, какое воздействие оказывает иероглифическое письмо на сознание людей, еще мало изучен, но если задуматься, одного этого обстоятельства было достаточно, чтобы возникла своеобразная культура. Иероглифы сами по себе не только приучали к образному восприятию мира, они располагали к дискретному мышлению, сосредоточенности на одном, ибо в одном знаке уже заключена полнота содержания.

Очень многое из того, что мы привыкли считать собственностью японской культуры: письменность, каллиграфию, живописную технику, музыкальную культуру, архитектуру, философские учения – все это было в разное время заимствованно из Китая и вплетено в японскую культуру так естественно и искусно, так умело приспособлено к японским потребностям и специфическим условиям страны, что мы редко вспоминаем об истоках того или иного явления. Мы забыли, например, даже о том, что всем известная чайная церемония – действие, подобно которому мы не найдем ни в какой другой стране, – имеет своим истоком культ чая, зародившийся все в том же Китае в эпоху Тан (VII–IX вв.) и лишь спустя несколько столетий распространившийся в Японии.

Может быть, потому, что Япония встретила́сь с Китаем в благодатную пору молодости, она отнеслась к нему как любознательный юноша к умудренному опытом старцу. Она с жадностью внимала китайской мудрости, но воспринимала эту мудрость на свой лад. Японцы брали из китайских учений прежде всего то, что было ближе их пониманию и характеру, и потому то, что они брали, неизбежно меняло свой облик. При этом связь с Китаем оказалась все же настолько прочной, что мы вправе говорить о том, что китайские учения (буддизм, даосизм) стали частью японской культуры.

Если мы хотим постичь особенность японского искусства, проникнуть в то неповторимое, что составляет его основу, понять, почему так, а не иначе создавали японцы свое искусство, нам неизбежно придется обращаться к очень важным мировоззренческим принципам китайцев и

японцев, легших в основу всего их искусства, отразившихся на восприятии ими всей жизни. Обойти их, как бы трудны они не были для нашего восприятия, нельзя. В противном случае наш взгляд будет скользить по поверхности, не проникая вглубь, не постигая главного.

С традиционной восточной точки зрения подлинная реальность есть Небытие, Пустота, но такая Пустота, в которой в невыявленной форме все уже есть. Даосы верили: «Пустота бессмертна, назову ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало назову корнем неба и земли» (Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, с. 43). Небытие, Пустота лишены формы, но все таят в себе. Пустота – условие существования вещей, дает им обрести свою природу. «Тридцать спиц, – читаем мы в «Дао дэ Цзине», – соединяются в одной ступице, образуя колесо, но употребление колеса зависит от пустоты между спицами. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность чего-либо имеющегося зависит от пустоты» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 118).

На Западе исторически сложилось противоположное отношение к «ничто», к «небытию», куда все безвозвратно исчезает, в отличие от восточного Небытия, откуда все появляется. Акценты были расставлены противоположным образом, и это не могло не сказаться на психологии, эмоциональном настрое людей, разном отношении к жизни и смерти. Небытие, согласно восточным учениям, не нечто потустороннее, не тайна, внушающая ужас, знак неизбежной смерти, исчезновения, а нечто противоположное: Небытие – не раскрывшееся, не ставшее еще бытие, как бы «добытие», а не «послебытие». Небытие – зерно жизни, еще не дерево, еще не плод, но уже содержащее в себе потенцию дерева, потенцию плода.

В Китае сложилась своя система измерений. Мир был по-своему скоординирован, поэтому невозможно прилагать к явлениям китайской культуры систему измерений, выработанную европейской традицией. Для древних греков «начало» как источник всего сущего – конкретно, вообразимо, вещественно, будь то вода у Фалеса, воздух у Анаксимена, огонь у Гераклита. (Можно сказать, что философская мысль греков перебрала все возможные варианты, но возможные в заданных пределах, в данной системе координат.) Греки взяли за основу определенность, конкретную категорию; китайцы – неопределенность, неуловимый, подвижный образ (Ничто, Небытие, Пустоту). Греки исходили из первичности Земли, материальной сущности мира, шли от тверди, конкретного, осязаемого. Китайцы шли от Неба, от неуловимого, не поддающегося измерению, не имеющего формы.

Мир, по восточным понятиям, не сотворен, мир спонтанно развивается из самого себя, и потому главное значение приобретает источник его саморазвития – Небытие, откуда все произрастает как из вселенского зерна. Недаром, «тайцзи» (Великий Предел, Абсолют) изображают в

виде круга, две изогнутые половины которого, светлая – Ян и темная – Инь, напоминают зародыш, готовы перейти одна в другую.

Не отдавая себе отчета в действительно противоположном понимании Небытия на Востоке, невозможно до конца понять ни специфики восточного искусства, ни того, чем один тип культуры отличается от другого, – именно потому, что для европейца Небытие главным образом означает конец, исчезновение, а для японца – начало, корень бытия, то, что станет жизнью. Этот коренной мировоззренческий постулат не мог не сказаться на характере всего японского искусства.

Итак, в потенции все уже есть. Небытие содержит вещи в невыявленной форме. Мир неделим на тот и этот, мир неделим в принципе. Все есть Одно, двуединство природы Абсолюта. В этом – самое существенное расхождение буддизма и даосизма с господствовавшим у многих народов представлением о начале.

Христианский Бог есть один свет, «Свет истинный», абсолютное благо, абсолютная истина, чистое бытие. Бог сотворил мир. Сотворив мир, разделил свет и тьму: «Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» (Бытие, 1, 1–4).

Принцип разделения появился на мифологической стадии, когда происхождение мира стало объясняться борьбой между светом и тьмой, хаосом и порядком. Этому принципу принято придавать всеобщий характер, но в японской мифологии происхождение мира объяснялось без борьбы света с тьмой. Согласно священной книге японцев «Кодзики», боги рождаются из первоестественной стихии, мир развивается из самого себя: «Когда Земля была еще совсем юной и плавала, словно масляное пятно, колыхаясь, как студенистая медуза, явился в мир, вырвавшись из ее недр, словно молодой побег бамбука, бог роста и проявления скрытых сил природы по имени Умаси» (Кодзики. Записки о деяниях древности // Восточный альманах. М., 1974. Вып. 2, с. 417).

Разъятие света и тьмы, неба и земли есть следствие дуальной модели мира. Сохраняясь веками в глубинах сознания, она порождала антиномию духа и плоти, разума и чувства, добра и зла. Психологически принцип дихотомии (последовательного деления целого на части) объясняется рационалистическим складом ума, в конечном счете антропоцентризмом. Чтобы переделить мир сообразно со своим пониманием, человек должен владеть им. Сама задача предполагала раздвоение мира на субъект и объект – обладание невозможно без разделения. Возникший во времена Римской империи принцип «разделяй и властвуй» стал в некотором роде руководящим, касался не только судеб народов, но и отношения человека к миру и самому себе. Стремление к



обладанию чем бы то ни было, начиная от мира и заканчивая чувством, началось с разделения. Принцип дихотомии оказался в высшей степени устойчивым. Все в конечном счете противопоставлялось всему: небо – земле, человек – природе, чувство – разуму, добро – злу.

Согласно дальневосточной традиции, двуединая природа абсолюта, взаимопроницаемость и взаимодополняемость Ян и Инь образуют интравертную модель. Инь–Ян нераздельны, замкнуты в пределах одного круга в виде изогнутых половин, готовых перейти одна в другую. Черная точка на белой половине (Ян) и белая точка на черной половине (Инь) говорят о том, что в Инь заложена потенция Ян, а в Ян – потенция Инь, и что неизбежен переход одной противоположности в другую.

Присутствуя во всем, Инь–Ян действуют друг в друге, что и создает внутренний источник движения. Нет необходимости в первотолчке, перводвигателе. В китайской космологии сама идея сотворения мира отсутствует. «Человек следует земле, – сказано в 25 главе «Дао дэ Цзиня», – земля – небу, небо – Дао, а Дао – самому себе» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 122).

Строго говоря, если мир воспринимается как процесс становления, то сами «противоположности» непрерывно меняются. Если все пребывает в постоянной изменчивости, то ничего нельзя определить однозначно: белое станет черным, Ян станет Инь. У древних китайцев и не могло появиться понятие противоположности как таковой, ибо они не противопоставляли одно другому. При недуральной модели мира любые противоположности: тепло–холод, движение–покой, лишены самостоятельного бытия. Покой таит в себе движение, движение таит покой.

Лао-цзы не случайно назвал этот принцип труднодостижимым: «То, что хотят сжать, непременно расширяется, то, что хотят ослабить, непременно становится сильным. То, что хотят уничтожить, непременно расцветет. Кто хочет отнять, теряет сам. Это труднодостижимо. Мягкое и слабое побеждает твердое и сильное» (Древнекитайская философия. М., 1972. Т. 1, с. 125–126).

Греческими философами развитие понималось как «борьба» и «единство» противоположностей, но сами противоположности могли выступать по отношению друг к другу как внешние, могли расходиться и сталкиваться, что и создавало источник движения. Развитие совершалось в результате гибели или устранения одной из противоположностей. Такое представление о развитии исключается китайской моделью Инь–Ян, при которой противоположности взаимопроникаются и переходят одна в другую. «Если солнце уходит, луна приходит, если луна уходит, солнце приходит. Солнце и луна взаимодействуют друг друга, и рождается свет. Если холод уходит, тепло приходит, если тепло уходит, холод приходит. Холод и тепло взаимодействуют друг

друга, и год завершается» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979, с. 105).

У Гераклита столкновение и борьба противоположностей есть естественное состояние мира. «Следует знать, что борьба всеобща, – говорил он, – что справедливость в распре, что все рождается через распрю и по необходимости» (Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, с. 276).

Модель мира, в основе которой лежало определенное представление о движении, не могла не сказаться на законах композиции в архитектуре, живописи, музыке, поэзии. Символом вселенной в разных культурах был собор, структура которого мыслилась во всем подобной космическому порядку. Но у одних появились устремленные ввысь готические соборы, ступенчатые восхождения дворцов, тронные залы; у других – многоярусные пагоды раскинулись вширь, в пространство, дворцы напоминают храмы, трон не возвышает человека над земной жизнью, даже стулья не понадобились, и люди расположились на циновках. Во всем наблюдается стремление не оторваться от земли, не возвыситься над нею, а приблизиться к ней. Вид пагоды наводит на мысль, что люди, ее создавшие, должны иначе смотреть на мир, чем мы. Пагода как бы олицетворяет круговорот четырех времен года – один ярус находит на другой, словно в стихотворении нашего современника Такахама Кеси:

«Старый год,  
Новый год –  
Будто палкой их протыкают».

В архитектуре пагоды запечатлен принцип цикличности, круговращения по спирали, который является универсальным для японцев. Его можно обнаружить и в храмовой архитектуре, и в классических повестях, и в структуре отдельного стихотворения, потому что таков принцип видения мира. Стиль мышления не мог не отразиться на восприятии времени, и потому мы говорим: «Дни идут чередой», а японцы говорят: «Один день находит на другой» (хи о касанэру).

Мы привыкли к линейному восприятию движения, представлению о движении как постепенном восхождении от низшего к высшему. Мысль Аристотеля, что «трагедия есть подражание действию законченному и целому...», а целое есть то, что имеет начало, середину и конец», определила принципы западной поэтики, законы композиции. В основе структуры мышления лежит представление о причинно-следственной связи, обусловленности последующего предыдущим. Психологически тенденция к линейности, восхождению от низшего к высшему может быть объяснена тем же антропоцентризмом. Сознание, ориентированное на человека («человек есть мера всех вещей»), должно было прийти к идее восхождения, прогресса. Сознание же, ориенти-

рованное на законы природы, как у японцев, естественно, тяготеет к идее циклизации. За основу цикличности берется смена времен года, где отсутствует идея завершения, «конца». Не удивительно, что в Китае и Японии не было склонности к порядковому счету. Если двухтомник, то не «первый» и «второй», а «верхний» и «нижний» – по принципу: не одно за другим, а одно над другим. До сих пор японцы пользуются традиционным летоисчислением: от восхождения на трон императора до его смерти. С новым императором начинается новый цикл.

Итак, изначально все уже есть: и формы, и вещи, и образы – все пребывает в Небытии в невыявленной форме. А поэтому с точки зрения восточных учений невозможно в принципе создание чего-то нового, ранее не существовавшего, и человек призван лишь угадывать и выявлять то, что уже есть.

Так же как для западноевропейского мышления закономерен принцип «переделывания мира» – начало активное, вторгающееся, так же для дальневосточного мышления естественен метод «увэй» – не переделывания мира, а приравнивания к нему. Лао-цзы говорит: «Совершенномудрый опирается на Недеяние и учит без слов». «Дао постоянно в Недеянии, но нет того, чего бы оно не делало». «Если только ты предаешься Недеянию, вещи будут сами собой развиваться...»

Недеяние мы нередко воспринимаем как пассивность, ничегонеделание, что естественно вытекает из нашего понимания бытия. Буквальный перевод термина уничтожает его смысл. В китайском и японском языках это слово имеет иную семантическую окраску: «бездействие» существует не ради ничегонеделания, а ради ненарушения естественного порядка вещей. Это – действие, согласованное с природой.

Если мир живет недеянием или развивается спонтанно из самого себя, то в нем отсутствует силовой момент, какое-то вмешательство в естественный ход событий. Такое понимание породило представление о творчестве как «нетворчестве», что не могло не сказаться на характере художественного метода. В. В. Овчинников формулу «не сотвори, а открой» называет «общим девизом японского искусства» (Овчинников В. В. Ветка сакуры. М., 1971, с. 35).

В Китае и Японии «нетворческий» метод давал себя знать во всем – во всех областях искусства и ремесла. Художник стремился не «сделать» вещь, а не нарушить природу вещей, не сотворить что-то новое, а выявить то, что уже заложено в природе. В искусстве керамики, например, или обработки дерева японцы стараются не изменить, а сохранить естественный вид породы. Вершина искусства – сама природа, нерукотворное творчество, художник – ее ученик. «То, что обнимается небом и землей, что увлажняется дождем и росой, – ...это голубая и голубовато-зеленая яшма, нефрит и жемчуг, перья зимородка и панцирь черепахи, узоры на шкурах

животных... не под силу Си Чжуну, не во власти Лу Баня...» (Цит. по: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция, с. 196).

Сколь разительно непохожи на подобное ощущение мира слова Леонардо, произнесенные на другом конце земли: «Живописец спорит и соревнуется с природой». В утверждении величия человеческой личности с неизбежностью возникает ее противопоставление природе, а затем рождается идея господства над ней, что было принципиально невозможно в условиях средневековой японской культуры. Там человек не мыслил себя и всей своей жизни вне приобщенности к природе, поисков гармонии с ней для постижения собственной внутренней гармонии.

Убеждение в том, что в природе все уже есть, заставляет и процесс созидания (стихов, сада, танца) трактовать как «обнаруживание», открытие того, что уже есть, но пока скрыто от глаз: Здесь важно подчеркнуть, что, согласно этой концепции, не человек присваивает себе функции творца, а сама Природа через человека проявляет себя, свои скрытые в Небытии возможности, а человек лишь должен не мешать ей, должен «не действовать». Теория недеяния, восходившая к древнекитайским учениям, сплавленная с буддийскими представлениями, оказалась весьма близкой сознанию японцев, их принципу уважения и ненасилия над природой вещей. Даже в творческом акте человек как бы отстраняется, его воля становится равновеликой «природному началу» преобразуемого материала, будь то слово, дерево или глина...

Одним из главных законов дальневосточного искусства является стихийность, естественность, свобода творческого акта, предполагающая ненамеренность, невмешательство в творческий процесс. Никакой заданности, только непосредственное выражение нахлынувшего. Часто при упоминании этого принципа дальневосточной эстетики рассказывают легенду, которая ярко иллюстрирует этот закон.

«Как-то ночью пошел сильный снег. Ван проснулся, открыл дверь и велел принести себе вина. Посмотрел – кругом все белым-бело. Тогда он встал и пошел бродить. На память ему пришли стихи Цзо Сы “Приглашение к отшельнику”, и тут он вспомнил о Дай Аньдао. А Дай в это время жил у горы Яньшань. И вот Ван ночью сел в лодку и поехал к нему. Приехал он туда только утром. Подошел уже к самим дверям, да не вошел, а повернул назад. Его потом спросили: почему? Цзо ответил: я поехал туда под влиянием чувства, а чувство прошло – к чему мне было видеться с ним?»

Таким должно оставаться поведение художника во всем, и прежде всего в творчестве: предельное раскрепощение, следование бессознательному, чуткость к голосу сердца. «Я восприни-

маю живопись всем нутром своим так же, как кричащий журавль узнает свой путь в ночи», – говорил в VIII в. Ван Вэй, прославленный поэт, живописец, философ Китая.

Если для нас выражение «плывет по воле волн» звучит нарицательно, имеет негативный смысл – так говорят о людях безвольных, не способных сопротивляться волнам жизни, то в китайско-японском варианте метафора «по воле волн» означает другое: разумный человек вверяет себя волнам, зная природу воды, не борется, а действует с ней заодно. Недаром образ волны полюбился даосам: «Вместе с волной погружаюсь, вместе с волной всплываю, следую за течением воды, не навязываю ничего от себя. Вот почему я хожу по воде» (Чжуан-цзы).

Ван из китайской притчи – это образец естественного поведения, когда человек живет в одном ритме с природой, в полном доверии ей. Это и значит Недеяние. «Недеянием небо достигает чистоты, недеянием земля достигает покоя. При слиянии недеяния их обоих развивается тьма вещей... Поэтому и говорится: “Небо и земля бездействуют и все совершают”» (Чжуан-цзы).

**Е. Е. МАЛИНИНА**

### **Синкретизм дальневосточного искусства.**

#### **Взаимодействие литературы, каллиграфии, живописи. Философско-мировоззренческая основа дальневосточной живописи. Поэтика жанров**

Средневековое искусство Дальнего Востока, как известно, насквозь метафорично и символично; ему свойственно желание увидеть не частное и конкретное в его собственной ценности, но осознать это конкретное как знак чего-то более значительного, имеющего всеобщий, универсальный смысл. При обращении к дальневосточному искусству мы сразу входим в совершенно иную область восприятия действительности. Бросающаяся в глаза европейцу своеобразность китайской и японской живописи обладает любопытными особенностями. Неискушенный европейский зритель, непосредственно воспринимающий эту живопись в контексте европейской традиции, нередко наделяет ее свойствами, которых она объективно лишена. Например, один из наиболее популярных живописных мотивов – веточка цветущей сливы, обычно осознается европейским зрителем как лирическая весенняя картина, полная импрессионистической свежести и непосредственности, тогда как в дальневосточной (китайской и японской) эстетической системе восприятия этот мотив представляет собой художественное символическое осознание

сложнейших космогонических проблем и в нем меньше всего «незаинтересованного удовольствия».

То же можно сказать и о знаменитом китайском классическом пейзаже (жанр, носящий название **горы-воды**), который часто воспринимается европейцами, следующими за своими собственными художественными традициями, не более чем светское лирическое искусство. И в этом они глубоко заблуждаются, ибо издавна дальневосточная пейзажная живопись несет в себе совершенно иные функции. Она, по выражению Е. В. Завадской, скорее ближе к иконописи, как бы странно это на первый взгляд ни звучало (Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 153). Пейзажный свиток выполняет именно религиозные функции – функции очищения и просветления. В древности пейзаж был более культовой и философской, чем собственно эстетической категорией. Дальневосточная живопись практически никогда не была «искусством для искусства», но всегда содержала задачу нравственного совершенствования личности. До последнего времени водные глади и стремительные водопады выражали не любованье красивыми уголками природы, а определенную философскую идею.

Пейзажную живопись, скорее, можно было бы назвать средством передачи космичности пространства, беспредельной его шири, органичной встроенности человека в этот мир; горы (Ян) – мужское, светлое начало и воды (Инь) – женское, темное начало моделировали идею взаимосвязи всех частей мироздания. Пейзажная живопись, проникнутая глубокими философскими раздумьями о мире, космосе, человеке, не снисходила до изображения конкретного, ибо не в этом, не в буквальном воспроизведении «натуры» виделся смысл жанра. Природа осмыслялась как носитель высоких и вечных законов, через постижение которых человек приобщается к ее мудрости. Странствия по бескрайним просторам свитка способствовали гармонизации души, ее очищению и возвышению, рождали понимание относительности земных человеческих ценностей в масштабе всего сотворенного мира, границы которого уходят далеко за пределы изображенного. Отсюда почти захватывающее дух ощущение пространства, глядя на которое менялось ощущение масштаба земных ценностей.

Цзун Бин, автор одного из первых в истории сочинений по эстетике живописи, в V в. описал эффект созерцания живописного свитка в следующих словах: «Не покидая своего сиденья, я достигаю пределов мира; не изменяя велению Неба, в одиночестве внимаю пустынной шири».

«Странствие за край мира» стало девизом всех поколений китайских живописцев и одной из наиболее популярных тем пейзажных картин. Художник брался за кисть для того, чтобы воссоздать на шелке или бумаге «целый мир» (Вселенную, космос) во всем его многообразии. При этом Вселенная умещается на небольшом пространстве свитка. Даосизм, как известно, представляет жизненный путь человека, устремленного к Дао, как странничество: человек, «при-

частный к Дао», осознает себя путником, случайным гостем, странником в этом мире. Человек – странник, но эти странствия не обязательно должны осуществляться во внешнем мире: блуждания, странствия в беспредельном мире своей души почитаются лучшей формой познания мира. Пейзажная живопись призвана стать местом подлинных странствий человеческого духа. Вселенная дальневосточных свитков – это своего рода «пейзажи души».

Показателем не светской, а религиозной сути этого жанра предстает и **решение пространства** в дальневосточной пейзажной живописи. Пространство, которое изображает художник, гораздо более обширно, чем может охватить взгляд человека; линейная перспектива с единой, центральной точкой зрения почти не применялась. Мастера выработали для передачи пространства ряд сложных приемов. Один из них – так называемая рассеянная перспектива. В этом случае каждая часть свитка вроде бы написана по законам линейной перспективы, но каждый раз с особым центром. Иными словами точка отсчета перемещается, на разные элементы изображения мы смотрим, меняя место. Высокий горизонт придавал пейзажным композициям грандиозность и почти мистическую величественность. Смещение масштабов, соединение нескольких точек зрения в одном свитке должно было давать зрителю ощущение иной, духовной реальности, отличной от чувственной.

Принцип подвижного ракурса, которому следовали восточные художники, позволял взору свободно блуждать в пространстве. Благодаря этому приему зритель мог переноситься в воображаемом пространстве на огромные расстояния, подниматься на горные пики или спускаться в глубокие ущелья, плыть по течению рек или падать вниз вместе с водопадом. Так наше восприятие мира невероятно расширяется, и мы в одной картине открываем для себя прекрасные виды разных мест.

Восток и Запад смотрели на мир через разные очки: Запад стремился объяснить и покорить природу с помощью науки, а Восток хотел сохранить в неприкосновенности вечную тайну мироздания, о которой можно говорить только намеком.

Создавая обобщенный космический пейзаж, художники рисовали, по сути, икону. А изображение пейзажа и восприятие его было тождественно религиозному действу. В пейзажной живописи искали дверь в «другую», символически присутствующую, мистическую реальность. За отдельными деталями пейзажа: водопадом, горами, лесами, хижинами и монастырями, хрупкими мостами через водные потоки, проглядывается целая система символов, требующих разгадки, расшифровки, особого прочтения. Уже в самом названии жанра «горы-воды» таится глубочайший смысл. Являясь средством сообщения о неизмеримой шире, безграничности Вселенной, гармонии Неба и Земли, светлого и темного, устремленного вверх и стремящегося вниз, пейзаж-

ная живопись изображает космос взаимопроникающих сил, где противоположности (**горы – Ян, воды – Инь**) нуждаются друг в друге, чтобы обрести целостность.

Восточный пейзаж, как уже говорилось, чужд натуралистического правдоподобия. Все сведено к типическим чертам, значимому штриху: на пейзажах позднего средневековья часто различимы лишь вершины гор и пагод, встающих из тумана. Человеческие фигуры нередко почти целиком скрыты деревьями или камнями, изображены сзади, а подчас и вовсе лишены лиц.

«Где нет картины, там картина», – гласит одна из популярных максим живописной традиции в Китае. Эффект «присутствия отсутствующего» пробуждает зрителя к «странствию духа», требует домыслить несказанное, вообразить отсутствующее, дорисовать мысленно то, что скрыто за «облачной дымкой». Пейзажная живопись является, между прочим, наиболее выразительным воплощением буддийской идеи **Пустоты**, лежащей в основе всей дальневосточной философии и эстетики. Такого рода Пустоты, которая подразумевает не отсутствие, а напротив, полноту бытия. Это особое непроявленное бытие, подлинная, незримая, непостижимая реальность, пребывающая за гранью видимого мира, за чертой земного восприятия. Понятие Пустоты имеет своим источником положение древнего китайского даосизма. (Напомним, что в сочинениях Лао-цзы и Чжуан-цзы термин «пустота» имеет отнюдь не негативный, а подчеркнуто позитивный смысл: «Тридцать спиц в колеснице соединяются в одной ступице, образуя колесо, а употребление колеса зависит от пустоты между спицами. Из глины делают сосуды, а употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, а пользование домом зависит от пустоты в нем».)

**Пустота** – не антитеза наполненности, а ее потенциальная возможность. «Пустота всемогуща, ибо она содержит все», – говорит Лао-цзы. Категории «пустота», «пустотность» часто встречаются в теории дальневосточного искусства. Пустой внутри бамбук, символизирующий благородного и стойкого человека, был воспет поэтами и художниками Китая. Бо Цю-и, прославленный китайский поэт, говорил: «Бамбук разламывается – нутро его пусто. Он мой образец» (Цит. по: Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая, с. 164). Отсюда – особое значение «пустых» мест в дальневосточном искусстве, которые воспринимаются как естественная воздушная среда и одновременно обладают определенной символической значимостью. «Образ вне зримого, вкус вне ощущаемого», – самое ценное.

Занятие живописью уподоблялось таинству и требовало от художника предельной концентрации духа и даже по виду напоминало настоящий ритуал: художник, «выбрав счастливый день и воскурив благовония, садился за чистый стол у светлого окна» и брался за кисть лишь после того, как в душе воцарится мир. Он должен был «проникнуть духом» в изображаемый предмет, «вместить его в себя» и воссоздать его символически-законченный, «подлинный» образ. «Тот,



кто хочет стать мастером живописи, должен в чувствах своих вознестись над всем миром. В нем воля должна предшествовать кисти. Вот что называется: “когда внутри нет изъяна, вовне выявляются образы” ... Когда чувство лживо, горы блеклые. Когда сердце суетно, воды мутные» ( У Тайсы, XIV в.).

Как было уже сказано, основной задачей дальневосточного пейзажа было не субъективное отображение окружающего мира, а выражение глубоких философских концепций, в одну из которых и входила важнейшая категория дальневосточной философии Дао.

Но что такое **Дао**? Нет ничего труднее, чем определить его, выразить словом то, что невыразимо в принципе. Дао – абсолютно запредельно для человеческих чувств. Оно бессущностно и пустотно и не может быть определено словом. Стоит лишь как-то обозначить его, и оно тотчас утрачивается, так как сознание привязывается к какому-то термину вместо того, чтобы вообще освободиться от слов и знаков.

Дао можно определить как всеобщее начало, закон, некий высший божественный принцип, пронизывающий вселенную, именно ему подчиняется все сущее, вся жизнь во вселенной, являющей собой текучее бытие, в основе которого лежит взаимодействие и постоянный переход в свою противоположность двух начал: Инь и Ян. Более конкретно о Дао ничего сказать нельзя, так как, по выражению «Дао де цзина», оно «расплывчато-туманно» и в то же время «неисчерпаемо».

Одно из свойств Дао – его всераскинутость, оно распространяется и «влево и вправо», и за каждым предметом, каждым явлением таится то начало, которое определяет существование мира. Правда, увидеть его нельзя, оно доступно только в момент просветления. Обычный же человек, даже зная о Дао, «не узнает его», «встречаясь с ним, не увидит его лица». Оно извечно скрыто, ускользающее, но в то же время реально присутствует в мире. Дао – это некий путь, дорога и одновременно высший закон, которому подчиняется все сущее, вся жизнь во Вселенной. Это начало, питающее и упорядочивающее мир, приводящее в гармонию необозримый сонм явлений и событий и направляющее их движение подобно незримому дирижеру, чьи беззвучные взмахи превращают Вселенную в единый, дивно звучащий оркестр. «Ничто, – говорится в «Хуайнань-цзы», – ничего не вершит, а (все само) согласно с Дао. *Разумом* проникнут и кончик паутинки, и целостность всего огромного космоса». Иначе говоря, Дао – закономерный путь всего сущего и основа гармонии Вселенной.

Дао отождествляли с первопринципом бытия и называли «мистической космической матерью». Чжуан-цзы, например, утверждал, что «Дао не может быть выражено ни словом, ни молчанием». Вот почему живопись может его описывать, ведь она выражает «это состояние, в котором нет ни речи, ни молчания». Дальневосточная живопись именно поэтому и почиталась как самая эффективная форма выражения Дао. Известный российский востоковед Е. В. Завадская

называет понятие Дао «краеугольным камнем дальневосточной живописи». Дао находит, например, зримое воплощение в качестве воды, водного потока, ибо атрибутом его является как раз вечное движение, бесконечное изменение, обновление. Вода – основа жизни, и Лао-цзы использует этот символ как емкую метафору Дао.

Высшее благо подобно **воде**,  
Ибо благо воды в том, что она питает все без напряжения...  
Воистину Дао в мире подобно **реке**,  
Которая по долине течет к океану...  
В мире нет ничего слабее воды,  
Однако ничто не сравнится с ней в способности побеждать силу.

«Текучесть воды, – говорил Чжуан-цзы, – является ее естественным свойством, а не результатом приложения усилий. Добродетели совершенного человека таковы, что даже без специальных занятий он обладает всей их полнотой. Небо естественно высоко, земля естественно тверда, солнце и луна естественно светлы. Разве они развивают в себе эти качества?»

«Вода есть кровь Земли, и течет она в ее мышцах и жилах. Поэтому говорят, что вода обладает совершенными качествами... Она собирается в Небе и Земле, накапливается в различных вещах... Она выделяется из металла и камня и собирается в живых существах. Поэтому говорят, что вода есть нечто духовное...», – говорил другой мудрец древнего Китая Гуань-цзы во второй половине IV в.

Нет ни одной вещи, которую бы вода не породила. И тот лишь может поступать правильно, кто знает, как следовать ее принципам. Вот почему мудрец, желавший преобразить мир, возводит воду в свой идеал. Когда вода замутнена, в сердцах людей царит смута. Если же вода чиста, сердца людей пребывают в покое.

К образу воды прибегал и Конфуций: «Вода вечно пребывает в движении и без усилия растекается по земле. Вода всегда течет по пути, указанному природой: в этом она является образцом справедливости. Водный поток не имеет предела и никогда не иссякает: в этом он подобен великому Пути. Вода стремглав направляется в глубокие ущелья: в этом она являет образец отваги. Вода равномерно заполняет пустоты: в этом она уподобляется закону. Омывая все сущее, она очищает мир от скверны. Вот почему благородный муж любит созерцать водный поток!» (Малявин В. В. Конфуций. ЖЗЛ. М., 1992, с. 298).

Вода является символом глубинного духа. Вода и гора суть два определяющих элемента в китайском пейзаже. Го Си писал: «Вода – живая, горы обладают потоками воды, как артериями,

травмами и деревьями, как шевелюрой, туманом и облаками, как цветом лица...» Ему вторил Дэн Чунь: «Вода и гора – как лицо, павильоны и беседки – как глаза и брови...»

Дао может быть живописно выражено не только водной гладью или бурным потоком, но и туманом, облаками, водопадом... Водопад, часто вплетаемый художником в живописный свиток, является символом встречи Неба и Земли. Ван Вэй говорил: «Когда пишут водопад, надо его так изображать, чтоб он прерывался, но не был разорван». Это выражение комментировали более поздние китайские теоретики следующим образом: «Это значит, кисть остановилась, но дух живет, изображение течения воды прервано, но идея не разрушена. Это подобно божественному дракону, тело которого частью скрыто среди облаков, но голова и хвост неразъединимы».

В XV в. в Японии появляется самостоятельный жанр живописи тушью, получивший название «созерцание водопада» (намбаку содзу). На многочисленных и достаточно однотипных свитках, посвященных этому мотиву, мы видим, как правило, фигуру поэта или отшельника, остановившегося где-нибудь на хрупком деревянном мосту в ущелье между гор, любующегося красотой струй водопада. Считается, что человек, погружившийся в созерцание «небесной реки», слушающий звуки падающей воды, способен пережить озарение. Символом Дао, выражающим его вечно изменчивую природу, были **туман** и **облака** – «небесные горы», про которые китайские художники говорят: «...кто научится их рисовать, сумеет изобразить утонченный исток всех вещей». Подобно воде, облака выражают изменчивую природу Дао и являются символом духовной свободы и непривязанности.

По словам В. В. Малявина, «**плывущие облака**» – аллегория жизненного пути и несказанной легкости просветленного духа. Плывущие облака – это вершина свершений земного бытия; мудрый человек «с утра наблюдает формы облаков и так выправляет себя». Их полупрозрачная вуаль одновременно скрывает и выявляет формы, еще точнее – скрывает наглядное и обнажает сокровенное, скрадывая действительное расстояние между предметами (Малявин В. В. Восточные арабески. Книга прозрений. М., 1997, с. 335).

Частый мотив живописных свитков – **дракон**. Как и облака, в переплетении с которыми его часто изображают, дракон, соединяя в себе черты рыбы, зверя и птицы, является одним из проявлений Дао, божественной игры непостоянных форм вселенной. В течение многих веков живопись драконов представляла собой самостоятельный жанр. Дракон, то появляющийся, то исчезающий в водной стихии и облачном тумане, был зримым воплощением единства бытия и небытия, непрекращающихся метаморфоз вселенной. Воплощением Дао было не только изображение головы, хвоста или подвижного чешуйчатого тела дракона, но и белые нетронутые части свитка. Так называемый «белый дракон» – белое полотно без какого-либо рисунка – почти

тался высшей формой воплощения образа дракона, Дао. «Белый дракон» являлся и пределом абстракции, и пределом фантазии.

Итак, в открывающихся взгляду картинах природы средневековому художнику виделись сложные знаки и символы, исполненные глубокого смысла. Европейскому зрителю трудно, например, заподозрить в таком мотиве, как **мотылек, бабочка**, наличие философского подтекста. А между тем этот мотив в дальневосточном искусстве лишен того легкомыслия, который отличает его в европейском, русском искусстве, где он несет чисто эстетическую функцию. Живописное изображение бабочки в китайской традиции чаще всего рассчитано на ассоциацию с чрезвычайно популярной притчей о бабочке и философе Чжуан-цзы. В ней раскрыта относительность понятий различия и тождества, относительность сна и яви. Чжуан-цзы приснилось, что он – бабочка; проснувшись, он погрузился в сомнения: ему ли приснилась бабочка или бабочке снится, что она Чжуан-цзы.

Особой популярностью среди китайских и японских живописцев пользовалась **сосна**. Это вечнозеленое дерево считалось символом долголетия и высокой нравственной чистоты. Оно было олицетворением конфуцианской сдержанности и стойкости.

Одним из наиболее излюбленных образов дальневосточной живописи являлась **ива**, которая считалась символом скромной красоты и утонченности; она – знак весны в природе, атрибут богини материнства и потому символ красоты и доброты. Ее красота, гибкость, хрупкость воспеты великими китайскими и японскими поэтами и воплощены во множестве живописных полотен. Женское изящество, кротость поэты уподобляли гибкости ивы.

Ива – символ солнца и весны. Одно из первых деревьев, распускающих свои листья под лучами весеннего солнца, ива может расти почти везде, обладает особой жизнеспособностью и надежно предохраняет от нечистой силы. Ива может, согласно народным поверьям, одолеть демонов и изгнать злых духов. Ивовым веником обметают могилы перед праздником. Ивовые ветки порой помещают над дверью жилища, веря, что это принесет семье добро.

**Журавль**, часто изображаемый дальневосточными художниками, по представлению даосов, бессмертная птица, сопровождающая души мертвых в эмпиреи. Чжуан-цзы советовал даосам «подражать танцу птиц, когда они расправляют свои крылья». Журавль – это птица даосского рая. Она, как истинный мудрец, презирает суетные блага. Внешний облик этой птицы, высоко стоящей на своих тонких ногах, – воплощение элегантности и свободы. В «Исторических записках» Сыма Цяня (I в. н. э.) рассказывается о некоем князе Пин, правившем в IV в. до н. э. Однажды, когда князь музицировал, журавли, услышав совершенную музыку, которая была понятна лишь людям высокой добродетели и непонятна людям средней добродетели, постучали

ключами в дверь и, когда их впустили в покои князя, стали танцевать. Так обнаружилась про-никновенная мудрость этой чудесной птицы.

**Лотос** – символ чистоты, святости, созидательной силы. Пышный лотос, вырастающий нежным и светлым из ила и тины, не просто красивый цветок: дальневосточные художники вкладывали в его изображение особые чувства, так как лотос – знак чистоты человека с незапятнанной жизнью, стойко проходящего через грязь и соблазны. Первоначальный смысл этого символа может быть виден из следующего сравнения: как лотос прорастает из темноты ила к поверхности воды, раскрывая бутон после выхода на поверхность, так и ум человека раскрывает свои качества (лепестки) только после выхода из мутного потока страстей и невежества и преобразует темные силы глубин в лучистую чистоту просветленного сознания.

С древних времен лотос почитался священными арийцами, индусами, египтянами и после них буддистами. Он чтился в Китае и Японии и был принят как христианская эмблема греческой и римской церковью, которая, заменив лотос лилией, сделала его символом Вестника. В христианской религии в каждом изображении Благовещения Архангел Гавриил является Деве Марии, держа в руке ветку лилий.

На востоке лотос символизирует также идею создания и зарождения. У индусов лотос – эмблема производительной силы природы. Семена лотоса еще до прорастания содержат совершенно сформированные листья и миниатюрный прообраз того, чем станет развившееся растение.

Когда говорят о символике дальневосточного искусства, его декоративности, то имеют в виду в первую очередь тот жанр, который получил название «цветы, птицы, ветер, луна», рассматриваемый в китайском и японском искусстве наряду с пейзажем как самый популярный. Жанр этот чаще всего обращается к изображению так называемых **«четырёх благородных цветов»:** орхидея, дикая слива сорта «мэйхуа», бамбук и хризантема, каждый из которых является одновременно воплощением определенного духовного начала, не надуманного, но находящего свое подтверждение в характере и свойстве самого цветка.

Живопись «четырёх благородных» цветов как особый раздел жанра «Цветы и птицы» возникла в X в. и сразу получила необычайное развитие.

В IV столетии в период Юань под знаком **орхидеи** развивалась вся китайская культура. Орхидея была воплощением простоты, чистоты и скрытого благородства, так как цветок этот лишь по сильному благоуханию можно отличить от простой травы.

Постоянный образ классической поэзии – **хризантема**, поэтому этот мотив живописи особенно полон литературных ассоциаций. Хризантема прекрасна, скромна и целомудренна, – говорят художники, – «гордая в иное», воплощение торжества осени. Суть этого образа, вопло-

ценного в монохромной живописи, – в духе уединения, несовместимости с пошлостью. Этот цветок – символ возвышенного одиночества.

Одним из самых излюбленных объектов эстетического воплощения в живописи был **бамбук**, символизирующий молодость, душевную стойкость, мужество и благородство. В самом деле, вечно зеленый, достигающий за сотни лет своей жизни такой удивительной высоты и крепости, что оказывается способным стать фундаментом для строящихся мостов и зданий, он вполне оправдывает издавна приписываемые ему духовные качества. Существуют примеры, когда сооружения из бамбука, соответственно обработанные и покрытые лаком, стояли невредимо в течение многих сотен лет. Легендами окружена и такая особенность бамбука, как его исключительно быстрый рост. По интенсивности роста с ним, пожалуй, не может сравниться ни одно растение. Известны случаи, когда бамбук в течение суток вырастал на целый метр, т. е. рос буквально на глазах. Кроме того, бамбук обладает исключительными эстетическими качествами.

В японском и китайском искусстве, столь богатом символикой, бамбук считался олицетворением моральной чистоты и справедливости, негибкости духа и высокой нравственности. В известной притче о Конфуции рассказывается, что, когда Учитель находился в Цичжоу, где произрастало много бамбука, его настолько привлекли и заворожили мелодии шелестов и шорохов листвы бамбука, что он совсем забыл про еду и в течение трех месяцев не вспоминал о мясе. Именно тогда он, обращаясь к одному из учеников, произнес свой знаменитый афоризм: «Лишенный мяса человек худеет, лишенный бамбука – становится пошлым».

Одна из каллиграфически исполненных надписей к монохромному бамбуку гласит: «Считается, что бамбук означает стойкость, борьбу, противостояние грубости. Это, разумеется, так, но главное все-таки – натура, главное, что в нем самом нет грубости. Грубость – это выражение жестокости на сердце, и если жестокости нет, то нет и грубости. Важно не бежать грубости, а не иметь жестокости в сердце...»

В период Сун монохромная живопись бамбука, став привилегией небольшого, избранного круга художников-литераторов, каллиграфов, получает в дальнейшем необычайное распространение. Легендой окружено возникновение монохромной живописи бамбука тушью. Возникновение ее объясняется случайностью: одна придворная знатная дама в лунную ночь увидела тень от бамбука на створке окна. Она была поражена тем, что тень выражала сущность бамбука в большей степени, чем живой, зеленый бамбук. Так якобы появилось на свет это оригинальное искусство, получившее широкое распространение на Востоке.

Творческий процесс создания живописного изображения бамбука предстает в рассуждениях китайских теоретиков, философов, художников как некое таинственное и даже мистическое действие, которое можно совершать лишь в редкие мгновения наития и вдохновения: «Перед

тем как рисовать бамбук, надо, чтобы сначала его образ сложился в сердце. Взять кисть, всмотреться в приготовленный лист бумаги и увидеть то, что хочешь изобразить... Пусть кисть не останавливает своего полета, гонится за тем, что было увидено. Словно испуганный заяц, словно сокол в падении на добычу. Чуть расслабишься – и все пропадет» (Цит. по: Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М., 1985, с. 254). У Чжень говорил: «Монохромный бамбук требует особой сосредоточенности духа, совершенства и тонкости. Без накопления внутренних сил этого не достичь» (Цит. по: Соколов-Ремизов С. Н. Литература..., с. 254).

С популярностью бамбука в классической дальневосточной живописи соперничать может, пожалуй, только причудливо изогнутая ветка цветущей **сливы**, красоту которой необыкновенно тонко передали художники Китая и Японии. Она развивалась параллельно с живописью бамбука. Большая популярность живописи сливы объяснялась философским содержанием, заложенным в ней, ее поэтической интерпретацией и особенно общенациональной этической символикой. Подобно бамбуку, слива символизирует благородную чистоту, стойкость, негибкость, так как живые соки сохраняются в деревьях и в лютый мороз. Поэты-патриоты нередко обращались к символике сливы для выражения идей стойкости и независимости.

Подобно тому как обстоит дело с живописью бамбука, сливе посвящено множество трактатов. По мысли одного из крупнейших мастеров этого жанра чаньского монаха Чжун-жэня, жившего в XII в., «тайна» живописи дикой сливы заключается в подробном обдумывании замысла, потом уже рука должна двигаться без колебаний, словно «вдохновенная неким безумием». Он видит четыре достоинства в живописи дикой сливы: изящество, утонченность, элегантность, изысканность. Они заключаются в следующих моментах: «небольшие цветы и нет избытка их – это изящество; тонкий, а не толстый ствол – это утонченность; в возрасте не особенно юном – вот элегантность; цветы полуоткрыты, а не в полном цветении – это изысканность». «Цветы сливы, – говорил Чжуан-жень, – как бы таят улыбку».

Символика дикой сливы поразительно конкретна: цветоножка – это абсолютное начало. Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы: Небо, Землю и Человека – и потому рисуется тремя штрихами. Сам цветок является олицетворением пяти элементов и поэтому изображается с пятью лепестками. Кончики ветвей символизируют восемь триграмм из «Книги перемен» и поэтому имеют обычно восемь ответвлений. Писать цветок сливы, по мнению китайских теоретиков, может лишь тот, кто наделен этим талантом от природы, научиться этому нельзя.

Итак, искусство стран Дальнего Востока в значительной мере брало на себя функции религии и философии и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств людей, сообщавших о тайне мироздания.

Художник воспроизводил в своем произведении не субъективное видение окружающего мира, а выражал заранее данную истину. Вследствие этого живопись поучала, способствовала нравственному совершенствованию. Задача художника состояла в том, чтобы раскрыть трансцендентную идею, идею единую и вечную в преходящих формах бытия. В определенной мере этим обуславливалась и традиционность живописи, ибо использование готовых формул считалось наиболее эффективным приемом для выражения вечной истины.

Основная сложность восприятия заключается в двойственном значении каждого пейзажного сюжета, доступном и понятном каждому образованному восточному человеку, но чуждом людям непосвященным. Намек, поэтические ассоциации присущи всему традиционному восточному искусству, пейзажу – в особенности.

Вместе с тем дальневосточная живопись не заняла бы в мировой истории искусств столь важного места, если бы не имела другого, более широкого смысла, делающего ее доступной и понятной людям, мало знакомым с восточной символикой. Чрезвычайно обостренное и непосредственное чувство природы, переданное с огромной искренностью и убедительностью, умение запечатлеть ее красоту и изменчивость – вот качества, прославившие в веках традиционную восточную живопись, наделившие ее общечеловеческим смыслом.

Как всякое большое древнее искусство, дальневосточная живопись дает простую радость от ее созерцания. Вся система средневекового мышления с ее сложной символикой отступает на второй план, когда перед глазами зрителя появляются удивительные картины природы.

Представленные жанры: «горы-воды» и особенно «цветы и птицы», как нельзя лучше способствуют ощущению того удивительного синтеза, органичной взаимосвязи искусств (литературы, каллиграфии, живописи), которых не знает никакая другая культура мира, кроме Китая и Японии. Одна из причин действительно уникального явления синтеза искусств коренится в исторически сложившейся близости художественно-выразительного языка живописи и каллиграфии, в истоках которой лежит общность материалов и орудий письма (кисть, тушь, бумага, шелк – так называемые четыре драгоценности кабинета интеллектуала, культ которых существует и поныне) и общность приемов работы с ними.

Культ письменного текста, благоговение перед письменным знаком, был присущ японской культуре с древности. Книга, сама ее предметность, книжная «плоть» воспринималась как святыня, хранилище и воплощение трансцендентальных сил. Набожное отношение буддистов к переписыванию и печатанию сутр, запечатленного слова Будды, обусловлено преклонением не только перед священным текстом, но и перед самими священными письменами, книгою-вещью.



Переписывание и печатание буддийских текстов выполнялось с благоговейным усердием, ибо сознавалось не только как путь личного очищения от грехов и спасения, но и как осуществление священной миссии.

Прекрасная книга рассматривалась как грозное оружие против врагов. В лихую годину, при стихийных бедствиях и угрозах нашествия иноземных завоевателей тиражи книг резко возрастали, их украшали еще с большим тщанием.

По Конфуцию, книга есть нечто неприкосновенное и священное. Вот почему орудия труда писца-каллиграфа были не просто приспособлены для фиксации мысли, их почитали как предметы, причастные к божественному началу, атрибуты лица, занимающего почетное место в обществе.

Для японца книга ценна не только своим текстом или иллюстрациями, но и как красивая вещь. Восприятие книги как вещи, прекрасного изделия делало ее, по сути, произведением декоративно-прикладного искусства. Она была и украшением интерьера, и произведением живописи и каллиграфии, и талисманом и святыней, и семейным сокровищем, и единственным богатством семьи, и памятником литературы.

Среди «четырех драгоценностей кабинета ученого» наибольшую ценность представляла бумага. Важно отметить, что, как и в прикладном искусстве, окраска бумаги, порой многоцветная, и нанесение на нее различных изображений и орнаментальных мотивов были связаны не только с художественными задачами, но и с древнейшей традицией благожелательной символики. На бумажный лист накладывали тонкий слой клеящего вещества, а затем поверх него – золотой и серебряный порошок. Так на бумаге возникали узоры – клубы облаков или купы позолоченных осенью деревьев. Иногда бумагу украшали кусочками золотой и серебряной фольги, обрабатывали перламутром. Клей высыхал и фон обретал живую теплоту, пульсировал и переливался. По высохшей бумаге тонкой кистью писали текст черной тушью различных оттенков.

Техника производства бумаги была весьма изощренной и окутана тайной. В Японии производство бумаги издавна считалось делом узкоспециальным, и его секреты тщательно оберегались.

Японский читатель, вернее созерцатель книги, обладал тонким вкусом, воспитанным глубокой традицией, он умел различать сорта бумаги и наслаждаться всем многообразием художественных возможностей, которые предоставляла книга.

Очень ценилась китайская тушь. Общие требования к туши были изложены в одном из трактатов: «Важно, чтобы тушь была черной – словно лак; легкой – будто облако; чистой – как вода; расплывающейся – как туман в горах; благоуханной – словно прелестная особа в свите

императора». Тушь изготавливалась в виде твердых прямоугольных пластинок-палочек, которые растираются с водой на специальных каменных тушечницах.

Высокие художественные качества предметов, предназначенных для письменных принадлежностей (специальные «сосуды для воды», подставки для просушивания кистей, сосуды для промывания кистей...), выполняемых из различных ценных материалов – полудрагоценных камней, бамбука, слоновой кости, нефрита, фарфора и др. – ставят их в ряд изделий декоративно-прикладного искусства самого высокого ранга.

Японское слово «бунгаку» (литература) содержит иероглиф «бун», означающий «узорочье», «орнамент», ибо текст несет в себе не только содержание, но и изобразительную красоту письменного знака. Чтение «текста» считалось важнейшим из искусств, а литература обретала сакральный смысл.

Целый ряд картин, особенно монохромной живописи, основан не на красках, а на сильной, порою донельзя дерзкой графике. Не трудно видеть, например, что сосна, бамбук, слива, лотос, журавль... скорее написано, чем нарисовано. Иногда весь образ очерчен двумя, а то и одним взмахом кисти. Понятия «рисунок», «живопись», «письмо» выражались одним и тем же словом.

Живопись усиливала действенность текста, раскрывала свои декоративные свойства. Да она и сама, по сути, представляла собой текст, ибо границы каллиграфического иероглифа и живописного изображения нередко были нечеткими. Каллиграфический текст «созерцался», живописный свиток «читался» китайским зрителем, и оба эти искусства в органичном единении выполняли свою остросоциальную функцию по этическому и эстетическому воспитанию.

Надо было обладать высоким мастерством и виртуозностью, чтобы суметь написать иероглифы гирляндой, не отрывая кисти от бумаги или шелка. Еще труднее органично включить их в работу, найти то равновесие, тот единственный, соответствующий поэтическому сюжету каллиграфический стиль, который не нарушит гармонию, но сольется с живописью, станет неотъемлемой частью общего замысла. Внесенная в картину, каллиграфически исполненная надпись сообщает, растолковывает, выговаривает нечто важное, непосредственно касающееся смысла картины, ее «идеи». Даже если это только строка названия, она как бы приглашает, зовет идти вслед за нею в поисках наиболее правильной точки восприятия живописи. Надпись к свитку «Дикая слива»: «Порою именно то, чего никогда не видел, кажется особенно прекрасным. Это и обман и не обман. Никогда не видел мэйхуа, но ее душу, донесенную здесь кистью и тушью, чувствую рядом, ощущаю аромат ее цветов настолько реально и глубоко, что глупо говорить о каком-то обмане. Это и есть образ самого прелестно-женственного на земле. И в этой недостижимости, мечте – раскрытие души мэйхуа».

Литературное начало было свойственно китайской живописи всех времен: даже сложилось представление о том, что картину без литературной, поэтической надписи на ней, каллиграфически исполненной, следует считать незавершенной, еще не состоявшейся.

В любом произведении, будь то пейзаж или изображение цветов или птиц, всегда заложен богатый поэтический подтекст, понятный посвященному зрителю. То, что трудно передать живописью, выражается поэзией, а то, что не выразишь стихами, воплощается живописью. О прославленном поэте, философе, живописце, каллиграфе Ван Вэе, жившем в танскую эпоху (X–XI вв.), говорят: читая его стихи, кажется, что это – обретшая звучание живопись, а созерцая его картины, – что это поэзия без слов.

Нельзя думать, однако, что каллиграфия только сопутствует живописи, является неким комментарием к ней. Она существует как самостоятельный вид искусства, неся в себе элемент изобразительности и декоративности. Более того, в художественной культуре Китая и Японии каллиграфия занимает особое место, первенствующее среди других видов искусства.

Японская поэтесса и каллиграф нашего времени Ханда Сюко говорит: «Выражая себя, цветок источает свое неповторимое благоухание. Каллиграфия – это цветок души человека». С древних времён каллиграфия причислялась к «шести искусствам» и, наряду с ритуалом, музыкой, стрельбой из лука, искусством управления колесницей и вычислением считалась одним из священных видов искусств. Тому, кто в совершенстве владел искусством каллиграфии, приписывалась возможность в процессе создания иероглифа сгармонизировать весь мир, с которым человек находится в изоморфном соотношении. Древние знали и помнили о Единстве мира. Знали они и о том, что всё находится в постоянном взаимовлиянии, а потому и считалось, что виртуозно, мастерски написанный знак (мастерски - значит, с полной самоотдачей и вложением психической энергии в акт создания изображения) способен сбалансировать Вселенную, внести лад и гармонию в жизнь.

*Достоинства человеческого подчерка считались прямым отражением его характера. Лишь морально-совершенный человек мог стать мастером каллиграфии.* И наоборот, всякий, кто овладел искусством иероглифической письменности, считался человеком высоких душевных качеств. Известный теоретик живописи IX в. Чжан Яньюань писал: «С древних времен те, кто создавал превосходные картины, были все без исключения высокопоставленными чиновниками, обладателями знатных титулов, прославленными учеными или людьми с возвышенной душой». Мастерское владение кистью было неотъемлемым признаком благородного человека – благородного по происхождению, по духу, по правильности исповедуемых им этических норм и правил. При этом ценились не просто грамотность, а именно искусство, красота, *одухотворённость* каллиграфии.

Дао Цзи, художник и теоретик XVII в., писал в своё время: «Приступая к живописи или каллиграфии, мастер должен прежде всего *овладеть самим собой*. Когда душа раскроется, засверкает – её свет перейдёт на лист. Если идея-мысль вялая, расслабленная, то произведение окажется мелким и банальным, лишённым одухотворённости. В таком случае нельзя браться за каллиграфию или живопись».

Поразительно схожим было отношение к написанному слову, каллиграфии в мире арабской культуры. Многие положения, выдвигаемые в трактате персидского каллиграфа начала XVI века Султан Али Мешхеди, могли бы принадлежать японскому или китайскому автору: «Опора искусства письма – в красоте поступков человека», «Лишь познавший сердце знает, что чистота письма – от чистоты души».

На Востоке принято считать, что искусство каллиграфии *есть сам человек*. «Человек, чьё сердце замутнено, затуманено страстями, не в состоянии будет провести и линии, сияющей чистотой». Одна только линия, один-единственный штрих способен передать духовный потенциал мастера, является зеркальным отражением его духа. Далекое не случайно Сэн-но-Риню именно каллиграфический свиток, вывешанный в *токонома*, выбрал в качестве объекта для созерцания во время проведения чайного ритуала. Ибо полагал, что только письмена, отражающие вибрации подлинного мастера, способны сподвигнуть сознание созерцающего свиток человека к озарению. Создание подлинных образцов каллиграфии требует высочайшего уровня духовности, – полагал он.

Эта особенность дальневосточной традиции, которая учит не отделять нравственные качества человека от его художественного дара и *где достоинства «кисти» художника, характер и ритм его письма считаются прямым продолжением его душевных качеств*, представляется чрезвычайно важной.

Китайские эстетики, рассуждая о каллиграфии, охотно цитируют замечания известного философа периода Хань Ян Сюна: «Слово – это голос духа, письмо – это графическое выражение; по голосу и рисунку распознается благородный и ничтожный». По убеждению теоретиков каллиграфии, тембр голоса и ритм кисти передают психическую вибрацию души человека. Каллиграфия выступает и как зеркало душевного состояния: радость, гнев, печаль или умиротворенность – все это отражается на написании иероглифа, который может быть соответственно либо спокойным, либо тревожным, либо придавленным, либо отмеченным грациозностью и красотой.

Более того, каллиграфия способна передавать не только внутренний, но и внешний облик человека, он выдает его характер и темперамент: «Каждый иероглиф построен и написан крепко, штрихи резкие и мощные, – говорится об одном из каллиграфов Китая. – Представляешь себе, что это был человек представительный, наружности привлекательной, очень гармонично и хорошо

сложенный». Для характеристики каллиграфического подчерка художники подыскивали аналогии в естественной жестикуляции, уподобляя написание знаков тому, как человек, говоря словами одного средневекового ученого, «сидит, лежит, ходит, стоит, сгибается в поклоне, бранится, плывет в лодке, едет верхом, пляшет, хлопает себя по животу, топает ногой...» В каждом движении кисти живописца, по традиционным китайским представлениям, проглядывает человеческая индивидуальность. «Строение иероглифа, его внешний облик, – говорится в трактате Цай Юна, – может создать самые разнообразные впечатления – иероглиф может как будто неподвижно стоять, или идти, или лететь; двигаться, то словно удаляясь от нас, то, наоборот, приближаясь; он может как бы спокойно лежать в дреме или, пробуждаясь, вставать; иероглиф бывает печальным или, наоборот, веселым; он может передавать ритмы то весенние, то летние, то осени, то зимы; иероглиф может напоминать движение струй воды или языков пламени, движение облаков или дымки, наконец, игру солнечных лучей или лунных бликов...»

А вот, что китайские каллиграфы говорят о скорописи: «Она подобна испуганной змее, которая ускользает в траве; подобна птицам, которые вылетают из леса – их нельзя остановить, их невозможно вернуть». Образно описывая скоропись, китайский император У Ди, известный каллиграф и художник VI в., говорит: «Стремительная, словно потерявшая дорогу запуганная змейка; плавная – будто тихое колебание прозрачной воды; в замедлениях напоминает движения ворона; в ускорениях – взлет сороки; в точечных ударах – прыгающий заяц. То прерывается, то движется. Все подчинено внутреннему голосу. То грубая, то тонкая. Сгустившиеся облака. Половодье. Кружение ветра. Вспышки молнии».

Не менее часто, чем это касается живописи, свитки с искусно выполненной каллиграфией вывешивались на стену для любования, созерцания, чтобы насладиться искусным почерком, красотой линии. И ценились такие свитки, написанные рукою мастера, не менее дорого, чем живописные.

**С. А. КОМИССАРОВ, Ю. А. АЗАРЕНКО**

## **РАЗНЫЕ СТИЛИ АРХИТЕКТУРЫ КИТАЯ**

Традиционная архитектура представляет собой важнейший раздел этнической культуры, в котором технологические достижения общества органично сочетаются с идеологическими и эстетическими установками, формируя особый локальный стиль. Возведенные в соответствии с местными канонами здания образуют наиболее заметную и легко узнаваемую характеристику культуры того или иного этноса (или субэтноса), своего рода его визитную карточку.

На протяжении многовекового развития китайской архитектуры в ее рамках осуществлялось взаимодействие различных этнокультурных традиций, что способствовало формированию локальных стилей, многие из которых представляют, по сути, самостоятельные архитектурно-строительные школы, поскольку заметно отличаются от базовых принципов зодчества, присущих ханьскому этносу, не только по отдельным деталям внешнего оформления, но и по конструкции и планировке. Специалисты выделяют несколько основных локальных стилей в традиционной архитектуре, в состав которых они включают не только собственно китайские (ханьские) постройки, но и соответствующие элементы материальной культуры других народов, проживающих на территории КНР [Ван Шижэнь. Искусство китайской архитектуры // Чжунго байкэ [Энциклопедии Китая], раздел «Хэйлунцзян байкэ» [Энциклопедия провинции Хэйлунцзян]. 2007. URL: <http://www.chinabaike.com/article/sort0525/sort0557/2007>].

*Северный стиль* представлен в районе к северу от р. Хуайхэ до южного берега Амура. Строения каркасно-столбовой конструкции обычно одноэтажные, комнаты невысокие, с низким ровным потолком. Основой стен являются вертикальные столбы каркаса, устанавливаемые на каменные базы, промежутки между которыми заполняются материалом, доступным в данной местности (кирпичом, «саманом», растительными жгутами с глиняной обмазкой). На северо-востоке стены могут складываться из бревен или плах, концы которых вставляются в пазы на столбах каркаса. Распространена высокая двускатная крыша, конек которой плавно изгибается; в районах с недостатком леса крыша плоская. Широко используются кирпич и черепица, значительный объем деревянных конструкций, отделка простая. Преобладает принцип «глухих» прямоугольных комплексов с большими дворами, например, сравнительно просторный усадебный ансамбль «сыхэюань» с расположенными по замкнутому контуру помещениями со стенами из кирпича, выходящими фасадом во внутренний двор.

*Северо-западный стиль* выделяется на территории лессового плато в верхнем течении р. Хуанхэ и ее притоков. Для него характерна выраженная закрытость дворов, низкие помещения, кровля с некрутыми скатами; много построек с плоскими крышами. Редко используется кирпич и черепица, для стен широко применяется сырцовый кирпич, также распространен метод «хан-ту» (трамбовка стен из слоев лесса в применении деревянной опалубки), деревянная отделка простая. Часто встречаются жилища на основе пещер, вырытых на склоне, или подземных пещер с прямоугольными открытыми дворами на террасах; стены могут обкладываться сырцовым кирпичом, выходы на склонах оформляются как фасады зданий.

*Южный (цзяннаньский) стиль* распространен в районах речной сети среднего и нижнего течения Янцзы. Как правило, это усадьбы с высокой концентрацией построек. Двухэтажные дома часто образовывали тесные дворы-колодцы. Вариант жилого комплекса – «двор с тремя сто-

ронами» («саньхэюань»), который образован выходящими на него постройками, расположенными П-образно. Угол ската кровли большой, распространены «летающие» крыши, с обилием резьбы и ярко окрашенных деталей.

Вариантом южного стиля можно считать особо выделяемый в китайской литературе *линнаньский стиль*, который господствует в холмистых районах бассейна р. Чжуцзян и сопредельных территориях. Постройки этого стиля обычно строгие в плане, дворы маленькие, помещения высокие, двери и окна узкие, крыши с отвесными скатами, с высоко поднятыми углами. Часто встречается особое соединение стен и крыши – так называемые запирающие огонь (то есть препятствующие пожарам) экраны, когда боковые стены выходят за границы крыши в виде ступенчатых или волнообразных выступов. Использовалось много декоративных элементов, сочетавших различные художественные приемы (объемная скульптура, резьба, роспись).

Совершенно уникальны жилые и оборонительные комплексы «тулоу» (букв. «земляная башня»), чаще всего замкнутой круглой (диаметром до 90 м) или прямоугольной формы, расположенные на территории провинций Фуцзянь и Гуандун и включенные в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Эти многоэтажные дома-крепости, в которых могло проживать по несколько сот человек, имеют толстые стены, узкие окна-бойницы, укрепленные ворота, свой колодец, склады. Их построили представители ханьской этнической группы хакка, пришедшие с Севера и попавшие во враждебное окружение.

*Юго-западный стиль* представлен в горных районах от Гуанси до Юньнань, где концентрированно проживают народы чжуан, дай, яо, мяо и др. Дома часто возводятся на склонах гор, при этом нижняя часть построек представляет собой «пустой» этаж, состоящий лишь из опорных балок, представляя собой своеобразный вариант свайного жилища. Строения, разнообразные в плане и по внешней форме, редко соединяются в ансамбли. Балки и прочие конструктивные детали у таких построек выступают наружу, пространство между ними прикрыто деревянными стенами типа панелей или плетеными циновками. В провинции Юньнань среди народа ицзу распространена особая форма компактных одно- двухэтажных дворовых ансамблей каркасно-столбовой конструкции с черепичными крышами; специфические белостенные дворы «сыхэюань» строят представители народа бай.

*Тибетский стиль* распространен, соответственно, в районах сосредоточения тибетцев (помимо Тибетского автономного района сюда включаются отдельные территории провинций Цинхай, Ганьсу, Сычуань, Юньнань). Кочевники живут в шатрах-палатках, в основном прямоугольных в плане (но встречаются и квадратные, шести- и многоугольные), обычно с уплощенным верхом, из натянутых полотнищ плотной ткани (зимой из шерсти яков, летом из грубой ткани типа брезента, при необходимости в два слоя) или шкур, закрепленных на вертикальных

опорах. В верхней части устраивается дымовое отверстие. Внутри вдоль стен палатки могут обкладываться дерном или камнями так, что получаются низкие стенки (до полуметра) для защиты от проникновения ветра или холода. Сверху на них укладывают запасы ячменя, масла, топлива. Обычная высота палатки в пределах 1,6–2 м, тогда как размеры площади сильно различаются: большие палатки для собраний могут вмещать более 100 человек [Жилища тибетцев // Чжунго ишу байкэ цыдянь [Энциклопедический словарь китайского искусства] / Под ред. Пин Циюн. Пекин, 2004. С. 689].

В постоянных поселениях строительный материал варьируется в зависимости от местности: обычно это грубо отесанные камни, сырцовый кирпич, глина, утрамбованная земля, реже дерево. Иногда встречаются срубные дома. Для центрального, западного и северо-восточного Тибета характерна плоская крыша из жердей, покрываемых слоем утрамбованной глины. На юге и местами на востоке Тибета крыши двускатные, из черепицы или дранки, придавленной сверху камнями. Пол земляной или деревянный, на юге часто дощатый [Народы Восточной Азии: Этнографические очерки / Под ред. Н.Н. Чебоксарова и др. М.; Л., 1965. С. 510, 512]. Постройки возводятся от одного до трех этажей, могут образовывать дворы-колодцы, либо стоять отдельно. В нижнем этаже располагаются помещения для скота, в городах – лавки, второй этаж жилой, на самом верхнем этаже устраивается молельня. Такие дома богатых тибетцев из тесаного камня, выглядят словно крепости; специфический вид им придает не только материал, но и толщина стен, значительно увеличивающаяся в нижней части, стены получаются со скатом. Окна и двери на каменных стенах узкие и маленькие. Дома часто белятся. Со стороны улицы окна сверху и пространство под карнизами украшаются полосами геометрического орнамента. Роспись фриза включает розовую, красную и коричневые краски, в культовых зданиях используется украшение золотом, драгоценными камнями, кораллом и бирюзой [Виноградова Н. А. Искусство Тибета // Всеобщая история искусств в 6 т. М., 1961. Том 2, Кн. 2]. Над окнами может устанавливаться своеобразный «надоконник» со свисающей вниз тканью, а по периметру окон наносится темная полоса, чтобы создать впечатление сужения проема кверху.

*Монгольский стиль* выделяется в степных районах проживания монголов. Кочевое население живет в круглых юртах («гэр»), состоящих из деревянного каркаса и войлочного покрытия с тканью поверх. Размер можно регулировать путем добавления / убавления решетчатых стальных секций. Четыре–восемь секций (но может быть и больше) расставляются по кругу и связываются между собой волосяными шнурами. Верх юрты, представляющий собой усеченный конус, состоит из длинных палок, которые одним концом крепятся к решетке, а другим вставляются в отверстие обруча на вершине юрты, через которое внутрь проникает свет, а также выходит дым очага. Каркас юрты накрывается войлоком и обвязывается веревками, войлок может покрывать



вышивка или цветная аппликация [Народы Восточной Азии. С. 655–656]. Оседлое население издавна проживает в домах, похожих на северные китайские. Ламаистские храмы концентрированно воплощают монгольский архитектурный стиль, происходящий от форм тибетских храмов, но вобравший в себя мусульманские и ханьские строительные приемы.

*Уйгурский* стиль, в свою очередь, представлен в районах проживания уйгуров на территории Синьцзяна. Из-за разных условий климата и рельефа различаются варианты регионального стиля, например в жарком Турфане распространены полуподземные жилища. Наземные строения обычно группируются в замкнутые комплексы с глухой наружной стеной (дувалом), жилые постройки прямоугольные в плане, разделены перегородками на комнаты, соединяемые дверями. Прежде окна, закрываемые ставнями, проделывались в потолке, теперь – в стенах; их оформление нередко напоминает принятое в России. По фасаду устраиваются широкие крытые террасы с раскрашенной гипсовой лепниной и деревянными резными опорами часто ярких цветов. Двор обычно озеленялся. Резьбой по дереву также украшаются внутренние помещения. Галереи-балконы могут быть сооружены на втором этаже, деревянные детали оформляются изящной резьбой. Плоские кровли на продольных или поперечных балках многослойные: настил из тонких жердей покрывается тростниковыми циновками и тростником, сверху засыпается землей и обмазывается глиной. Крыши используются для хозяйственных нужд, например сушки фруктов. На крышах двухэтажных городских домов также могли устраиваться террасы. С древности в строительстве использовался сырцовый кирпич (обожженный встречается редко) и плотно утрамбованная глина, смешанная с соломой («пахса»). На городищах Уйгурского каганата прослеживаются мощные фортификационные сооружения с башнями по углам, высота стен иногда даже на руинах крепостей достигает 12 м [Данилов С. В. Строительные традиции кочевников Центральной Азии // Россия и АТР. 2005. № 22. С. 109]. Там, где оазис богат лесом, использовался деревянный каркас, заполняемый глиной. Строения могут не иметь фундамента вовсе или ставиться на надземный фундамент из булыжника.

Для уйгурских мечетей и мазаров характерны большой объем помещений, высокие минареты, изразцы, деревянная резьба, утонченная гипсовая лепнина, сводчато-арочные конструкции, ритмичность линий изгибов. Однако их облик и планировка в целом соответствуют общим принципам мусульманской культовой архитектуры.

В завершении следует отметить, что в нашем обзоре представлены лишь наиболее объемные и заметные архитектурные стили, представленные на территории Китая. Развиваясь и взаимодействуя между собой, они образовывали разнообразные варианты, более дробная классификация которых – задача будущего исследования.

(Опубликовано в: Россия и Китай: взаимодействие культур. Пекин; Элиста, 2010)

## САДОВО-ПАРКОВАЯ АРХИТЕКТУРА ТРАДИЦИОННОГО КИТАЯ

*Парк был устроен очень искусно. Природа была не изуродована, а умело и осторожно приукрашена. Ах, какая прелесть эти старинные парки!*

*Артур Конан-Дойль*

В последние годы значительную популярность у нас в стране, равно как и во многих других странах мира, получило древнее китайское учение фэн-шуй. Концепция того, что человек может не только выбирать, но и определенным образом организовывать пространство, создавая благоприятные условия для собственной жизни, имеет как горячих сторонников, так и столь же убежденных критиков. Не берем на себя смелость участвовать в споре на уровне теории, слишком уж сложна, а временами и сознательно запутана, эта материя. Но когда снова и снова приходишь в замечательный парк Ихэюань в Пекине (или не менее замечательный сад Чжочжэньюань в Сучжоу), бродишь по крытым галереям, переходишь по ажурному мостику на искусственный остров, карабкаешься к храму на вершине холма, а затем, в конце пути, погружаешь натруженные ноги в зеленоватую от водорослей воду пруда, поросшего лотосами, – вот тогда не разумом, а всем существом понимаешь: есть он, фэн-шуй, воплощенный в этих чудесных аллеях. Иначе откуда бы взялось ощущение тихого восторга и удивительного комфорта, продолжающееся по нескольку дней. А также настойчивое желание приходить туда снова и снова.

Так что же представляют собой традиционные китайские сады и парки? Как архитектурные, а не просто хозяйственные объекты, они сформировались, прежде всего, в рамках дворцового и храмового строительства. В эпоху Средневековья частные сады разбивались также в усадьбах представителей верхушки общества. Садово-парковое искусство Китая изначально основывалось на детально разработанных натурфилософских и эстетических принципах. Оно является важнейшей частью ландшафтной архитектуры, которая занимается организацией среды открытых пространств. К специфике этого искусства относится использование особых природных «строительных материалов» – растений, воды, камней, рельефа местности. Считалось, что собственно строительные конструкции (здания, мосты, дорожки) должны только дополнять изначально выбранный или искусственно смоделированный пейзаж. Соотношение же пейзажных элементов подчинялось поэтическим и философским концепциям (в том числе правилам фэн-

шуй). Поэтому во многих исследованиях, в той или иной мере затрагивающих архитектуру китайских садов, наибольшее внимание уделяется именно эстетическим и религиозным основам этого явления и лишь бегло говорится о технических методах его воплощения.

Возникновение садов в Китае относится к глубокой древности. Ведущий отечественный специалист по архитектуре Китая, профессор Е. А. Ащепков считал, что первые их образцы создавались китайскими мастерами в I в. н. э. Однако согласно письменным источникам история садов Китая началась намного раньше и насчитывает более трех тысяч лет. Одно из первых упоминаний можно встретить в «Исторических записках» Сыма Цяня. Там говорится, что император Чжоу Синь (династия Инь, конец XI в. до н. э.) постоянно расширял свои «парки и башни»; причем в парках, где устраивались оргии в духе Калигулы, были искусственные водоемы, которые распутный правитель приказал наполнить вином. В трактате «Мэн-цзы» (III в. до н. э.) приводится диалог автора с циским государем Сюань-ваном о величине угодий: у чжоуского Вэнь-вана парк простирался на 70 ли<sup>1</sup>, но в нём могли охотиться все желающие; у самого же Сюань-вана парк был площадью всего 40 кв. ли, однако простой люд туда уже не пускали, что и вызвало осуждение со стороны великого философа. Можно видеть, насколько рано возникла идея публичности как одной из важных характеристик парка. Не случайно в современном языке его обозначают термином «гунъюань», что буквально означает «общественный сад».

Для понимания основных принципов паркового искусства можно сравнить его с китайской пейзажной живописью. «Живопись – мать садового дизайна», – категорически утверждает современный историк китайской архитектуры, профессор Лю Гуанхуа. Ведь сады и картины по сути являлись отражением одного мировосприятия, только изобразительные средства были различными. Пейзажи назывались «шань-шуй», что переводится как «горы и воды». Данный термин обозначал и конкретные объекты изображения, и природу в целом, и натурфилософскую концепцию Великого Предела (вода-инь во взаимодополняющей связи с горами-ян). Первоначально пейзаж зародился как фон для человеческих фигур, но в танскую эпоху приобрел самостоятельное значение. Заметную роль в развитии изобразительного творчества сыграли основные религиозно-философские системы. Художники заимствовали конфуцианскую идею «среднего пути», то есть руководствовались идеей динамического единства противоположностей, которые дополняют и обогащают друг друга. По мнению Дж. Роули, «истинная сущность китайского искусства находится где-то между крайностями». К этому следует добавить даосскую концепцию *цзыжань* (самоестественности) и чань-буддистское восприятие природы не только как цели, но и средства медитации. Искусство брало на себя часть функций религии и философии и становилось средством выражения мыслей и чувств, приближавших к тайне мироздания.

---

<sup>1</sup> В эпоху Древности значение 1 ли изменялось от 414 до 500 м.

Такой взгляд воплощался в понятии Дао (Путь). Как писал в своём трактате «Предупреждение к изображению гор и вод» художник Цзун Бин (V в.), «мудрые, вмещая в себя Путь, откликались вещам; достойные, в чистоте лелея дух, внимали образам. Что же до гор и вод, то они, будучи вещественными, увлекают к духовному. Мудрые поверяли дух своим Путём, а достойные вникали в него. Горы и воды в формах своих являют Путь, а человеческие мужи радовались им» (пер. с кит. В. В. Малявина). Поэтому архитектору в Китае полагалось быть не только строителем, но равно и живописцем, и философом.

Генетическое сходство живописи и парков воплотилось в термине «пейзажное паркостроение», применяемом в специальном исследовании С. С. Ожегова. Он выделил шесть типов садов: при императорских дворцах, при императорских гробницах, при храмах, сады естественных пейзажей, домашние сады, сады учёных (или литературные). Китайцы считают, что философия сада лучше всего выражена в рамках последнего типа, широко представленного в исторических городах Уси и Сучжоу, вдоль живописных берегов великого озера Тайху. Эти сады создавались как для отдыха, так и для творчества, поэтому должны были одновременно и успокаивать (за счет минимализации интерьера и его максимальной включенности в природную среду), и будить мысль (благодаря неожиданным ракурсам, стремлению создать различные точки обзора для одних и тех же мест). Вот как описывался сад учёного в одном из популярных сборников новелл сунского времени: «Павильоны у кромки воды и башни до облаков, и крутые мосты, и резные, кружевные перила, и купы цветов в обрамлении диковинных трав, всё, что можно вырастить и что можно создать, всё, всё там было» (пер. с кит. К. И. Голыгиной).

Теоретически размер сада не имел значения. Китайские эстеты (такие, как Шэнь Фу) учили «видеть малое в великом, а великое – в малом»; поэтому даже ограниченные площади оформлялись в соответствии с принципом «разделяя, умножать». Пространство сада отгораживалось стенами зданий и за их пределами не существовало. Внутри оно делилось на части кирпичными перегородками или насыпными холмами из камня (экранировалось), водная поверхность, по возможности, пересекалась мостиками, а её берега скрадывались зарослями плакучей ивы. «Экранирование позволило разбивать садовый пейзаж на множество самостоятельных видов и создавать ощущение простора даже на крохотной площадке», – указывает В. В. Малявин. В то же время, экран не должен был полностью разгораживать разные миры. В стене обязательно подразумевался проход или окно, в которую фрагмент сада вписывался как в раму для природной картины, менявшейся от сезона к сезону. Пространство расширялось за счет крытых, часто замкнутых галерей, или пересекающихся друг друга тропинок, вымощенных камнем, по которым можно прогуливаться бесконечно.

Реализация тех же принципов прослеживается на примере отдельных участков (садов) в составе дворцовых парков, поскольку императору не возбранялось черпать вдохновение в образах природы. Но государственный статус требовал выражения официальной парадности, поэтому естественная планировка должна была сочетаться со строгой симметрией зданий. Кроме того, существенное увеличение масштабов строительства требовало создание архитектурных центров (одного или нескольких) в виде арки, храма или башни, часто на доминирующей высоте, для организации в единое пространство различных дворигов, прудов, беседок, павильонов и т. п. Примером такого организующего конструктивного начала (и одновременно моделью мифологического *axis mundi*) является хорошо всем известная (хотя бы по одноимённой торговой марке) Белая пагода на островке Цюнхуадао в парке Бэйхай, который раньше входил в систему императорских парков Пекина. До нашего времени хорошо сохранились сравнительно поздние, цинские парки, созданные, как правило, в XIX в. Однако, как отмечал С. С. Ожегов, даже сады, основанные «всего» три века назад, построены по канонам, уходящим далеко в глубину веков. Их классический облик складывается в период Тан, когда своими большими парками славился Лоян, восточная столица государства. Известно даже имя одного из их создателей: мастер Юань Гуаньхань.

В качестве примера можно привести парк дворца Шанъянгун. В результате предварительных археологических раскопок там выявлены только наиболее монументальные строения. Но даже они дают представление о планировке и основных архитектурных характеристиках объекта. Обследованная часть парка танского периода площадью 1648,6 кв. м располагалась в восточном районе города.

Главной деталью парка, вокруг которой строилась композиция, был пруд – искусственный водоем, вытянутый с востока на запад. Через него пролегла осевая линия для устройства павильонов, дорожек, искусственных скал. Строители придали ему дополнительные изгибы на юг и на север, иначе прямая линия была бы слишком заметна. Изученная часть пруда составляет в длину 53 м. Ширина водоема не одинакова: самая широкая часть составляет у поверхности 5 м и у дна – 3 м; самая узкая, соответственно, 3 и 1,2 м. Глубина пруда около полутора метров. Дно утрамбовано и выложено речной галькой, берега укреплены каменными откосами. По южному берегу, вымощенному галькой, проходила тропинка. Там также обнаружена кирпичная кладка с плотной подгонкой швов, в верхней части сохранились каменные опоры для перил ограждения. Возможно, подобная конструкция была и на северном берегу, где тоже обнаружены следы галечной кладки. Другие водоемы могли быть строгой геометрической формы.

На западе парка перпендикулярно пруду, то есть с севера на юг, проходил водный канал, который соединялся с рекой Лохэ. Ширина канала на его поверхности варьирует от 14,6 м до 19

м, сужаясь ко дну до 3 м. Глубина иногда доходит до 8,5 м, длина составляет 50 м. В донном иле обнаружены вещи эпохи Суй-Тан.

В парке дворца найдено несколько оснований построек. На южном берегу пруда располагалась Восточная беседка в форме прямоугольника шириной 5,3 м, длиной более 10,2 м. Западная беседка, расположенная напротив, вытянута с востока на запад; её длина не менее 14,7 м, ширина 3,2 м. Основание из утрамбованной земли сохранилось только до высоты 0,4 м. В его северной части виден ряд из пяти ям для колонн, вытянутый по оси восток-запад. Расстояние между ними составляло 1,6 м. Дно выкладывалось одним квадратным или двумя прямоугольными кирпичами, Сверху располагался прямоугольный камень размером 50 x 25 см, с отверстием для столбика диаметром 12,5 см, таков обычный способ защиты основания деревянной опоры от гниения и проседания, используемый с глубокой древности. Фундаменты обеих беседок выложены по периметру кирпичом, со специальным отводом для воды. Кладка основания состояла из двух рядов кирпичей прямоугольной формы, отвод в один ряд прямоугольных кирпичей. За ним располагался еще ряд кирпичей, игравший роль сдерживающего барьера.

На западе северного берега пруда обнаружено ещё одно основание беседки – изящной постройки для любования природой. Как показывает В. В. Малявин в своем вдохновенном очерке «Душа китайского художника», «главного героя этого мира в Китае называли “уединённым человеком, вольным мужем” (ю жэнь, и ши), и старинные китайские картины с непривычным для европейца постоянством повествуют о покое и тихих радостях уединённого образа жизни: созерцании природы, неспешной беседе с другом, прогулке среди гор, чтении книг, рыбной ловле, чаепитии в лесной хижине...». Архитектурные постройки в понимании китайцев служили для того, чтобы подчеркнуть, выделить красоту природы. Даже в официальном зале Линьдэдянь в составе императорского дворца (в танской столице Чанъань) была специальная терраса для обозрения пейзажа. Каждое строение имело свое название, выбору которого способствовала и архитектура, и местность, а также их взаимодействие. При создании павильонов учитывался фактор смены сезонов. Выбор места для строительства производился с таким расчетом, чтобы в различные времена года здание производило особое впечатление. Китайские архитекторы любили сочетать беседки и водную гладь, поэтому часто павильоны строились на искусственных островках и соединялись галереями-мостиками.

Мосты имели особое значение как архитектурная единица. В составе известных парковых ансамблей можно выделить «горбатые» или «верблюжьи» мостики. В их конструкции применялась арка, которая вместе со своим отражением в воде имела вид рамки, замкнутого пространства, отражавшего кусочек пейзажа. Тем самым создавалось впечатление, что сама природа рисует на водной глади, как на листе бумаге, трепетные и меняющиеся картины. Ещё одной осо-

бенностью мостиков являлся их высокий подъем. В результате в наивысшей точке открывалась самая широкая панорама, а по мере спуска конкретизировались отдельные детали.

Одной из важных особенностей пейзажного паркостроения является непрерывность его развития, поэтому и сейчас, на примере поздних комплексов, мы можем наблюдать приёмы и методы, существовавшие многие века назад. Прекрасным эталоном для воссоздания общего облика дворцовых парков может служить знаменитый «Летний дворец» (как называют парк Ихэюань в туристических проспектах) с его многочисленными мостами, галереями, беседками на островах. Каждый, кому довелось бродить по извивающимся, как «хвост дракона», дорожкам, может на собственном опыте подтвердить благотворное влияние идеально выверенной «геометрии пространства», проявляющееся не только на психологическом, но и на соматическом уровне.

Как известно, Китай являлся также родиной «скалистого пейзажа», который получил в дальнейшем широкое распространение в Японии [Малинина Е. В безмолвии дзэнского сада // Вост. коллекция. 2003. № 4]. На протяжении веков создавались и оттачивались приемы каменных композиций, применялись как отдельные декоративные камни естественного происхождения, так и художественные нагромождения в виде скал. Нередко камням придавалось символическое значение в соответствии с господствующими религиозными и философскими тенденциями. Известный художник Вэнь Чжэньхэн в книге «О вещах, радующих взор» писал: «...Один валун должен явить красоты тысячи пиков. В ложке воды должна предстать бескрайняя ширь великих рек и озер». Создание каменных композиций зависело от природных условий, индивидуальности художника, местных традиций. На севере Китая в каменных пейзажах заметна свободная импровизация, некоторый отход от природных образцов. На юге «искусственные горы» теснее связаны с природой. Чаще всего они включались в общий пейзаж парка, но существовали сады, состоящие только из камней. Деревья в таких парках практически отсутствовали. Расположение камней в композиции на первый взгляд случайно, но на деле оно ещё раз подчеркивает естественность парка. Существует определенная закономерность: каменными группами выделены те места парков, где требовалось создать уединённую обстановку. В дворцовом комплексе Шанъянгуан открыто шесть подобных композиций. Одна из них, самая крупная и хорошо сохранившаяся, расположена на западе северного берега пруда. Она выложена из синевато-зеленых камней. Низ имеет форму круга диаметром 2 м, сохранившаяся высота достигает 1 м. Остальные пять композиций, также выложенные из голубого кварца, открыты на южном берегу. Подобные насыпи часто венчались фигурными пористыми камнями, которые специально привозили с берегов озера Тайху (обломки таких камней найдены в слое). За счет многотысячелетнего воздействия ветра и волн, они приобретали самые фантастические очертания. Иногда в

поздних комплексах камням искусственно придавали сходство с фигурами животных или людей; однако хранители традиций считали точное копирование реальных объектов проявлением вульгарности и низкого уровня квалификации создателя.

Камень применялся не только в художественных, но и в практических целях. Его использовали для оснований павильонов, декоративных и ограждающих стен, тропинок, мостов. Мощение дорожек камнем было особой областью использования этого материала. Как правило, тропинки выкладывались разноцветным галечником. Иногда получался целый мозаичный ковер на темы животного и растительного мира. Нередко мотивы не повторялись на протяжении всего пути, то есть каждый участок имел свой рисунок и цветовое решение. В парке дворца на южном берегу найдены две каменные тропинки. Первая располагалась в восточной части и уходила на запад, ширина составляла от 0,4 до 1,2 м, длина свыше 20 м. По бокам сделаны бордюры из белой гальки, в середине – орнамент из кругов разного цвета диаметром 0,3 м, расстояние между ними около 0,5 м. На западе тропинка раздваивается: одно из ответвлений ведет на север к берегу пруда, другое к беседке. Вторая дорожка, тоже на южном берегу, проходит с востока на запад. Ее ширина от 0,5 до 1,3 м, длина более 21 м. Выложенная большими кусками гальки, она изгибается вдоль берега и проходит сквозь «искусственные горы».

Подводя итоги, ещё раз подчеркнем, что независимо от типа китайских садов, все они выполнялись в свободном пейзажном стиле в отличие, скажем, от классических французских садов регулярной планировки. Знакомство европейцев с китайским опытом способствовало развитию ландшафтного паркостроения, в частности появлению так называемого английского парка. Поэтому эпитафия к статье, взятый из романа А. Конан-Дойля, посвященного истории Англии, представляется вполне уместным. Здесь можно специально выделить любопытный культурно-исторический казус. В XVIII в. именно во Франции появился стиль *шинуазри* (*Chinoiserie*, «китайщина»), в котором отдельные элементы китайской орнаментики вплетались в роскошь европейского рококо. Но декларативно-восточный по внешнему облику, этот стиль основывался на совершенно иных конструктивных и планировочных концепциях, полностью отличных от дальневосточных. В России, прежде всего, в парках Петербурга большей частью воспроизводились французские образцы. Однако так называемая Китайская деревня в Царском селе, построенная в 1782–1796 гг. по заказу Екатерины II английским архитектором Чарльзом Камероном, при всей своей декоративности оказалась ближе к основной идее великих архитекторов Поднебесной: сочетание и взаимный переход природного и искусственного начала.

Садово-парковое искусство сформировалось в Китае в соответствии, прежде всего, с господствовавшими религиозно-философскими концепциями. В результате сложилась особая школа ландшафтной архитектуры, которая почти в первоначальном виде дошла до настоящего



времени. Оказав существенное влияние на развитие паркового строительства стран Европы и Дальнего Востока, она и сегодня привлекает внимание специалистов не только с исследовательской, но и с практической точки зрения, как образец для вновь создаваемых садов и парков.

Последний момент – практическую значимость – нам хотелось бы выделить особо. Дело в том, что мода на «восточные сады» все большее распространяется в ходе строительства частных коттеджей и корпоративных зданий, поскольку, как известно, пейзажный стиль обладает неограниченными потенциальными возможностями. Однако современные дизайнеры, не располагая необходимыми материалами, нередко просто выхватывают различные элементы из различных изображений наиболее знаменитых парков Китая и Японии, в результате чего получается весьма странное эклектичное сооружение, не соответствующее канону. Заказчикам и подрядчикам подобных объектов следует смириться с тем, что в комплект технической документации должно обязательно входить написанное специалистом-китаеведом философско-эстетическое обоснование. Только так можно воссоздать настоящий китайский сад со всеми его многочисленными положительными факторами. В том числе и с фэн-шуйем тогда все будет в порядке.

(Сокращенный вариант под названием «Фэн-шуй, воплощенный в садах» опубликован в: Вост. коллекция. 2009. № 3)

**М. А. КУДИНОВА**

### **Аллеи духов ханьского Китая: возникновение и функции**

Аллея духов (*шэньдао*, *гуйдао*, *шэньлу*) представляет собой примечательную черту погребальных комплексов традиционного Китая. Она располагается в надземной части могильного ансамбля в виде центрального прохода к усыпальнице, оформленного различными конструкциями (стелами, пилонами, арками), а также каменными скульптурами людей и животных, установленными попарно по обеим сторонам [Кравцова М. Е. Лин цинь // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. М., 2007. Т. 2: Мифология. Религия. С. 495–496]. Считалось, что это – дорога, по которой идут души умерших, а люди и звери, чьи изображения образуют аллею, призваны защищать их. В китайском языке существует несколько терминов, обозначающих эти статуи – *мубяо* (надмогильные памятники), *шэньдаобяо* (памятники аллеи духов), *шэньдаобэй* (стелы аллеи духов), а также *вэньчжун*.

Происхождение последнего термина восходит к имени Жуань Вэньчжуна – легендарного героя эпохи Цинь, одержавшего множество побед над сюнну. После его смерти император Цинь Шихуан приказал установить бронзовую статую героя перед воротами дворца в Сяньяне. По преданию, сюнну, прибыв в столицу, увидели эту статую и решили, что перед ними живой Жуань Вэньчжун. С тех пор каменные и бронзовые статуи, устанавливаемые перед императорским дворцом или на могилах, стали называть *вэньчжунами* [Шэньдао (Аллея духов) [Электронный ресурс]: сайт «Байду байкэ. URL: <http://baike.baidu.com/view/85407.htm>].

Как компонент могильного ансамбля, аллея духов впервые появляется в эпоху Западная Хань. Пусть еще не аллея духов в классическом виде, но ее отдельные элементы, прослеживаются в погребении знаменитого полководца Хо Цюйбина (140–117 гг. до н. э.) [Кравцова, 2010. С. 746]. Однако существуют данные и о более ранних случаях установки каменных скульптур в погребальных комплексах. Например, в географическом памятнике «Сань фу хуанту» (сер. V в.) упоминаются каменные изваяния единорогов-*цилиней*, стоявших на вершине кургана над могилой императора Цинь Шихуанди (см.: [Комиссаров С. А., Хачатурян О. А. Мавзолей императора Цинь Шихуанди: Учеб. пособие. Новосибирск, 2010. С. 15]).

Могила Хо Цюйбина входит в погребальный комплекс императора Западной Хань У-ди (прав. 140–84 гг. до н. э.) Маолин. Наземная часть ансамбля представляет собой курган, дополненный 16 каменными статуями. Их первоначальное размещение достоверно неизвестно, по разным предположениям, изваяния могли быть расставлены перед могильным холмом либо на его склонах. Статуи включают в себя изображения различных животных (коня, тигра, кабана, жабы, лягушки, рыбы, слона, быка) и несколько скульптурных композиций, из которых наиболее известной является скульптура «Конь, топчущий варвара» [Tomb of General Huo Qubing of the Han Dynasty [Электронный ресурс]: China.org.cn. URL: <http://www.china.org.cn/english/features/atam/115101.htm>]. Число «16» видится не случайным. Можно предположить, что в данном случае оно являлось производным от важнейшего элемента китайского нумерологического кода – числа «4», обозначающего как четыре стороны света (*сы фан*), так и четыре времени года (*сы ши*). Таким образом, число «16», то есть 4×4, могло, по нашему мнению, символизировать бесконечность времени и пространства.

Аллеи духов классического вида появляются на восточноханьских погребениях. Первая из них, по всей видимости, была сооружена в погребальном комплексе императора династии Восточная Хань Гуан У-ди. До настоящего времени скульптуры не сохранились. Известно об изваяниях с могилы Гуан У-ди благодаря сообщению «Канона вод с примечаниями» («Шуй цзин чжу») о том, что перед могилой отца Цао Цао – Цао Суна «Стелы на востоке и западе, друг напротив друга стоят две каменные лошади высотой 8 чи 5 цуней, камень обработан грубо, не

сравнится с изваяниями слонов и лошадей аллеи духов <на могиле> Гуан У» (цит. по: [Ши шоу (Каменные звери) [Электронный ресурс]: сайт Нанкинской городской библиотеки «Цзиньлин». URL: <http://www.jllib.cn/ffy/nclmsksy/art.htm>]). По-видимому, перед усыпальницей находилась аллея духов, состоящая из установленных попарно искусно выполненных каменных изваяний слонов, лошадей и, возможно, некоторых других животных.

Во времена Поздней Хань обычай строить аллеи духов на могилах распространился и на погребения аристократии и чиновников. Кроме тигров, баранов, лошадей и верблюдов, появляются изваяния львов, а также фантастических существ *бисе* и небесных оленей (*тяньлу*), напоминавших крылатых львов или оленей. До настоящего времени сохранились каменные изваяния эпохи Восточная Хань на следующих памятниках: могила Цзун Цзы на памятнике Волунган, г. Наньян, пров. Хэнань; могилы Фань Миня и Ян Цзюня в уезде Лушань, пров. Сычуань; а также могила Гао И в уезде Яань, пров. Сычуань. Внешний вид этих статуй разнообразен, у некоторых скульптур на голове есть рога, у других – нет, на плечах у части статуй есть крылья, у остальных крылья отсутствуют [Ши шоу...].

Что касается функцией изваяний, то основной из них, по-видимому, была защита от злых сил. На это указывает само название фантастического существа *бисе*, означающее «изгонять злые силы». Данные письменных источников подтверждают такое предназначение скульптур *шэньдао*. В сочинении «Фэн су тун» (II в.) Ин Шао сказано: «Перед могилами – верхушки деревьев, на дороге – каменные тигры. В «Чжоу ли» <говорится>: «Заклинатели духов в день похорон ... изгоняют демонов». Демоны любят поедать печень и мозг покойников, люди не могут заставить заклинателя демонов все время стоять возле могилы и защищать ее, а демоны боятся тигра и кипариса, поэтому перед могилами устанавливают <статуи> тигров и <садят> кипарисы» (цит. по: [Ши шоу...]). Тигр считался главным защитником от демонов в Китае (см., напр.: [Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 2001. С. 409]). Кипарис в китайских верованиях также наделялся целительно-охранительными свойствами, включая защиту от злых духов и от мертвых [Кравцова М. Е. Мировая художественная культура: История искусства Китая. СПб., 2004. С. 375].

Функции животных как защитников погребений известны по рельефам и фрескам, обнаруженным внутри ханьских гробниц. Особенно распространены рельефные изображения феникса, дракона и черепахи, обвитой змеей (так называемый Черный воин, *сюань у*). Именно в эпоху Хань формируются четверичная (по сторонам света) и пятеричная (стороны света + центр) модели организации пространства. Животные, ассоциировавшиеся со сторонами света (восток – Лазурный дракон, юг – Красная птица, запад – Белый тигр, север – Черный воин, центр – Желтый дракон), выступают также в роли духов – хранителей могил. Помимо духов четырех

направлений в том же качестве выступает еще одно священное китайское животное – единорог-*цилин*, чьи изображения часто встречаются на воротах гробниц.

Кроме изображений отдельных реальных и фантастических животных на стенах погребальных сооружений эпохи Хань присутствуют и сцены, по-видимому, представляющие собой различные ритуалы, участниками которых были священные животные. Наиболее изучен к настоящему моменту обряд «Большое изгнание» (*Да Но*) – ритуал очистительной магии, проводившийся как во время похорон, так и в начале года и нового сельскохозяйственного сезона. Истоки его, по всей видимости, восходят к охотничьим и тотемистическим ритуалам. Сведения об этом обряде сохранились в письменных источниках. Так, в одном из классических древнекитайских памятников «Весны и осени господина Люя» (III в. до н. э.) говорится: «В этой луне следует повеление соответствующим чинам устроить *Да Но* – Большое Изгнание, разорвав перед городскими воротами жертвенных животных, выставив земляных волов, дабы спровадить холодную *ци*» [Люйши Чуньцю (Весны и осени господина Люя); Лао-цзы. Дао дэ цзин (Трактат о Пути и Доблести). М., 2010. С. 172]. Обряд «Большое изгнание» упоминается в связи с земледельческими ритуалами в «Ли цзи» (I в. до н. э.) и в «Чжоу ли» (II в. до н. э.): «Луна конца зимы... приказано соответствующим чинам провести [обряд] Большое изгнание... вынести земляную корову для проводов *ци* (эфира) холода» («Ли цзи»); «В конце зимы... разбросать ростки на все четыре стороны, чтобы отогнать дурные сны, затем приказано начать Изгнание мора» («Чжоу ли») (цит. по.: [Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М., 1984. С. 46].

Впоследствии этот обряд вошел в конфуцианскую религию, благодаря чему сохранилось его подробное описание в «Хоу Хань шу» (V в.). Обряд проводился в г. Лоян, столице Поздней Хань, накануне Нового года и представлял собой торжественное шествие, с пением и музыкой. В состав процессии входили люди в костюмах двенадцати мифических животных, 120 мальчиков в возрасте 10–12 лет, а также многочисленные придворные. Процессия с музыкой и пением обходила императорский дворец, после чего начинались шаманские пляски, совершавшиеся жрецом и двенадцатью «животными-духами». После пляски все присутствующие зажигали факелы и направлялись к главным воротам дворца, за которыми их дожидалась тысяча воинов-всадников. Они, не переступая порога, принимали горящие факелы у участников процессии и несли их к городским воротам, за которыми ждала своей очереди еще тысяча всадников. Получив факелы, они скакали к реке Ло и бросали горящие головни в воды. Таким образом, огонь очищал от нечисти, а вода уносила ее. Очищение императорского дворца и столицы символизировало очищение всей империи (хотя подобные обряды проводились и на местах). Предполага-

лось, что в новом году вся страна будет обеспечена защитой от мора, сельскохозяйственных вредителей и стихийных бедствий.

Рельеф предположительно с изображением этого обряда сохранился на фронте северной стены внешнего зала инаньской могилы. Там изображена процессия из нескольких фигур, возглавляет ее дракон, а замыкает тигр. Животные идут на задних лапах, в передних держат копье и щит. Остальные участники процессии – люди, одетые в костюмы различных животных [Яншина, 1984. С. 45–47].

Образы животных, хранителей сторон света и участников ритуала *Да Но*, восходят к тотемистическим и астральным верованиям, их охранительные функции также наследуют представлениям о тотеме как защитнике происходившего от него коллектива.

Помимо аналогий в ханьском искусстве изображения животных, функционально близкие скульптурам с аллегорией духов, можно найти и в других частях территории Китая. Так, каменные скульптуры собак с полуострова Лэйчжоу выступали в качестве защитников дверей, домов, городских ворот, рек, могил, в период засухи к ним обращались с просьбами о ниспослании дождя, а, кроме того, каменные собаки воспринимались как божества, дарующие сыновей и богатство.

Всего на территории полуострова Лэйчжоу в городском округе Чжаньцзян пров. Гуандун до настоящего времени сохранилось по разным данным от 10 до 25 тыс. \* древних фигур собак, высеченных из камня. Их внешний облик и размер могут сильно различаться. Самые крупные статуи в высоту достигают 2,5 м, а вес их составляет примерно 1 т, размеры самых маленьких скульптур не превышают 10 см, вес составляет примерно 0,5 кг, в основном же габариты статуй соответствуют размерам домашних собак. Собаки изображены в различных позах: стоя, сидя или лежа [Ван нянь – Лэйчжоу шигоу Фошань шоучжань (Урожайный год – первая выставка лэйчжоуских каменных собак в г. Фошань) [Электронный ресурс]: сайт Музея г. Фошань. URL: [http://www.foshanmuseum.com/zl/sg/kr\\_disp.asp?photo\\_class=1&page=1](http://www.foshanmuseum.com/zl/sg/kr_disp.asp?photo_class=1&page=1); Няньлунь дэ цзии: цзеду шэнсяо вэньхуа: Сюй гоу (Память годовых колец: разъяснение культуры зодиакального цикла: Собака). Наньчан, 2006. С. 92; Лэйчжоу шигоу вэньхуа (Культура лэйчжоуских каменных собак) [Электронный ресурс]: сайт Библиотеки г. Чжаньцзян (пров. Гуандун). URL: <http://www.zjlib.com/3/2/sg.htm>].

Подобные скульптуры помимо Чжаньцзяна распространены и в других районах провинции Гуандун, в Гуанси-Чжуанском автономном районе, провинциях Юньнань и Хайнань, а также во

---

\* Около 500 скульптур находятся в музеях Чжаньцзяна, Лэйчжоу, Фошаня и др., остальные разбросаны по деревням и пустынным местностям, погребены под землей или находятся в частных коллекциях [Лэйчжоу шигоу (Лэйчжоуские каменные собаки) [Электронный ресурс]: сайт «Байду байкэ». URL: <http://baike.baidu.com/view/863448.htm>].

Вьетнаме и в Сингапуре [Лэйчжоу шигоу (Лэйчжоуские каменные собаки) [Электронный ресурс]: сайт «Байду байкэ». URL: <http://baike.baidu.com/view/863448.htm>].

Зачастую каменные собаки были своего рода духами-защитниками и хранителями дверей. Первоначально они изображались свирепыми и грозными, их внешний вид должен был внушать ужас. Впоследствии их облик претерпел существенные изменения, на их мордах появились дружелюбные улыбки, как у руководителя церемоний, приветствующего гостей. Поэтому их стали называть «духами-церемониймейстерами». Поклонение каменным фигурам собак начинает распространяться в эпоху Тан и Сун, а своего расцвета оно достигает в период правления династий Мин и Цин. Самыми древними являются каменные изображения собак, найденные на «Склоне каменных собак» («Ши гоу по») недалеко от древней столицы округа Лэйчжоу, их возраст насчитывает более 1 400 лет\*\*. Самые ранние изображения собак были достаточно простыми и грубыми, постепенно, вместе с развитием технологии работы с камнем, они усложняются, становятся все более тонкими и изящными [Няньлунь..., 2006. С. 92–93].

В центральных районах Китая с молитвами о дожде обычно обращались к драконам, в Лэйчжоу же эти просьбы были обращены к каменным изваяниям собак. До образования КНР на полуострове Лэйчжоу в случае засухи организовывались шествия с каменными фигурами собак с молитвами о дожде. Большая часть таких обрядов проводилась на лэйчжоуском «Склоне каменных собак» («Ши гоу по»), проходившие там церемонии отличались огромным размахом, число участников могло достигать 2–3 тыс. человек.

Древние жители этого района, верившие в чудодейственную силу огромных каменных фигур собак, изображавшихся с подчеркнуто крупными половыми органами, приносили им жертвы и обращались к ним с просьбами о сохранении здоровья и благополучия детей. Многие дети получали имя Гоу-цзы («Собачий сын»). До сих пор некоторые старики в первый и 15-й дни первого месяца по лунному календарю приносят к каменным статуям собак три пиалы бататового супа или три пиалы риса с куском свинины.

По данным китайских этнографов, полуостров Лэйчжоу был первоначально заселен представителями народности ли. Впоследствии, в эпоху Тан и Сун, на территорию полуострова переселились яо, мяо, чжуаны. Они вышли с территории современной провинции Фуцзянь и осели в районе Лэйчжоу. Дошедшие до наших дней каменные фигуры собак связаны с культурой именно этих народностей. У яо и шэ всегда существовала традиция почитания собаки. Своим предком представители этих народов считают пятицветного пса Паньху, которого они также называют драконовой собакой, «обладающей мощью свирепого тигра».

---

\*\* На сайте «Байду байкэ» (см.: [Лэйчжоу ши гоу...]) приводится датировка наиболее ранних скульптур эпохой Чуньцю, однако других данных, подтверждающих столь раннее возникновение лэйчжоуских каменных собак, пока нет.

Облик изваяний зависел от выполняемых ими функций. Обычно статуи, установленные для защиты отдельных домов, имели дружелюбный вид, а фигуры собак – хранителей городов имели огромные размеры и выглядели довольно свирепо. Возле древней дороги, ведущей от г. Лэйчжоу на юг, в направлении о-ва Хайнань, для защиты Лэйчжоу была установлена как раз такая статуя собаки, водруженная на постамент в виде колонны высотой 4 м. Отличительной особенностью изображений собак, к которым обращались с просьбами о даровании детей, было подчеркнутое изображение их половых органов [Там же. С. 95–96].

Все описанные выше изображения животных были созданы для защиты погребений и иных сооружений, корни этой традиции восходят к тотемистическим верованиям. Вероятно, сходными идеями руководствовались и создатели изваяний, образующих аллеи духов.

Позднее скульптуры, установленные перед гробницами, начали выполнять еще одну функцию: они маркировали социальный статус покойного. «Сун шу» говорится: «После эпохи Хань проводы покойных в Поднебесной стали слишком пышными, все строят каменные усыпальницы, <устанавливают> каменные <изваяния> зверей, стелы с надписями». В танском сборнике бицзи «Записи рода Фэн о виденном и слышанном» («Фэн ши вэнь цзянь цзи») Фэн Яня говорится: «Со времен династий Цинь и Хань перед могилами императоров устанавливали каменных *цилиней*, каменных *бисе*, каменных слонов, каменных лошадей, они украшали могилы, словно почетный караул при жизни <императора>» (цит. по: [Ши шоу...]). В период Южных и Северных династий возникает и строгая регламентация состава скульптур аллеи духов в зависимости от статуса покойного. Например, скульптуры животных, имеющих рога, могли быть установлены только на могилах императоров [Там же].

Подводя итоги, можно заключить, что истоки традиции установки каменных изваяний на погребениях в Китае восходят, видимо, к эпохе Цинь, о чем свидетельствуют письменные источники, сами скульптуры не сохранились или же пока неизвестны. Самым ранним дошедшим до нас образцом монументальной каменной скульптуры в Китае являются статуи на могиле генерала Хо Цюйбина. В эпоху Восточная Хань на могилах императоров и аристократов появляются аллеи духов в виде установленных попарно изваяний реальных и фантастических животных (тигров, слонов, лошадей, *цилиней* и др.), которые дополнялись стелами, арками, пилонами. Основным предназначением этих скульптур была защита от злых сил, позднее они приобретают еще одну функцию – обозначение статуса покойного.

**С. А. КОМИССАРОВ**

## ФЕНОМЕН КИТАЙСКОЙ МЕДИЦИНЫ

В последние десятилетия значительно возрос интерес к традиционному опыту врачевания и оздоровления. Связано это с определенным кризисом в развитии современной медицины<sup>2</sup>. Несмотря на несомненные достижения, она не смогла разработать надежные методы лечения многих «старых» болезней, и при этом с явным опозданием реагировала на возникновение «новых» (например, СПИДа). К тому же исходя из приоритета внешнего воздействия, врачи-«западники» используют много химических препаратов (что может привести к таким негативным явлениям как «фармакологическая атака» или «каскад назначений», к лекарственной зависимости), часто прибегают к хирургическому вмешательству. В итоге возникло целое медицинское направление, которое занимается лечением последствий лечения.

Повышение стоимости лечебно-диагностического оборудования и лекарств заранее ограничивают их применение. В то же время традиционные формы диагностики, отличаясь исключительной эффективностью, почти не требуют инструментов. Традиционная медицина, делающая упор на предотвращение, профилактику заболеваний, оказывается более выгодной как для отдельного человека, так и для общества в целом. К тому же ее приемы обычно представляют лишь составную часть сложных систем мировосприятия и мироустройства, овладение которыми сообщает телесной и духовной жизни новое качество.

Линия раздела между современными и традиционными методами терапии и оздоровления приблизительно совпадает с границей между западной и восточной цивилизациями. Имеются в виду не столько географические, сколько культурологические различия. Необходимо специально оговорить условный характер обеих пар определений. Так называемая современная медицина существует уже не одно столетие, а традиционные по сути методики успешно развиваются и в наши дни. В их русле постоянно возникают новые течения, причем не только на Востоке, но и на Западе. Большинство «восточных» концепций (включая медицинские) основывается на синтетических, холистских представлениях о человеке и его месте во Вселенной, тогда как «западные» идеи в качестве теоретической основы используют рациональные аналитические подходы.

Последние этнологические изыскания показали, что «восточные» подходы к здоровью человека имеют глобальное распространение: от древних индейцев-майя до современных африканских колдунов. Однако наиболее разработанными, оформленными не только на практическом, но и на теоретическом уровне, оказались восточно-азиатские методики. Нередко интерес к отечественным медицинским традициям возрождается в западных странах под воздействием увлечения Востоком, в рамках которого бесспорный приоритет принадлежит Китаю. При всем своеобразии японских, корейских, вьетнамских систем врачевания в их основе также лежат классические китайские трактаты и лечебники. Такое мощное воздействие Срединного государства на окружающие земли (не только в области медицины) объясняется уникальной особенностью создавшего его ханьского этноса: не-



прерывностью культурного развития на протяжении, по меньшей мере, последних трех с половиной тысяч лет. Иероглифическая письменность, сложившаяся на этапе расцвета династии Шан-Инь (в XIV–XIII вв. до н. э.), многократно видоизменялась в веках, но само ее существование не пресеклось ни единого раза.

При устной передаче знания неизбежны его потери и искажения. Закрепленный же в письменном слове информационный поток переносил из поколения в поколение не только конкретные приемы и предписания, но и достаточно сложные теоретические построения. И сейчас западная мысль делает лишь первые шаги в осмыслении материала, заключенного в бесчисленном множестве томов запечатленных знаний Китая.

Поэтому признавая неизбежность поворота современной медицины к традиционному опыту, нельзя одновременно не признать необходимость изучения многовекового китайского опыта в данной области. Казалось бы, чего проще – прочитать все написанное древними авторами, а затем, обогатившись новыми знаниями, еще успешнее внедрять «новые – старые» методики в лечебную практику. Однако на пути такого, казалось бы, очевидного решения стоят немалые проблемы.

Проблема первая – это сложность адекватного перевода. Поскольку главные труды китайских медиков написаны, естественно, по-китайски (точнее – на старом китайском языке *вэньянь*), то для массового внедрения в практику необходим их точный перевод (в данном случае на русский язык, но задача существенно не меняется и относительно любого другого языка). Однако ввиду значительного различия культурных контекстов точное значение многих китайских терминов на других языках передать не удастся, особенно значение базовых аксиоматических понятий. На это указывал крупнейший специалист по истории китайской науки Дж. Нидэм. Он писал, что освоение Западом китайской медицины связано пока с непреодолимыми трудностями, в том числе и терминологического порядка<sup>3</sup>. Попытки непосредственно соотнести традиционную терминологию с объектами и явлениями, выделяемыми современной европейской наукой, могут привести к подмене понятий. Для разрешения данного противоречия необходимо массовое распространение общего знания о предмете изучения (в данном случае, ТКМ) и создание новой терминологии (в том числе за счет неологизмов и прямых заимствований), что дает каждому термину развернутое толкование и закрепляет его в специальных словарях. Здесь следует особо отметить работу М. М. Богачихина, который составил первый толковый словарь по различным аспектам оздоровления, содержащий свыше 5 000 терминов с необходимыми пояснениями и рисунками<sup>4</sup>.

Вторая проблема непосредственно связана с первой и заключается в адаптации старых методик к современным условиям. Комплексы цигуна, равно как и другие лечебные прописи, разрабатывались китайскими мастерами применительно к определенному укладу и ритму жизни, пищевому режиму, климатическим (шире – природным) условиям. Поэтому перенесение их в другую страну и

---

<sup>2</sup> См.: Кузнецова О. В. Возьми из прошлого не пепел, но огонь. (Роль китайской фитотерапии в сохранении здоровья). Новосибирск, 2003. С. 9–12. Раздел так и называется: «Кризис современной академической медицины».

<sup>3</sup> См.: Горохова Г. Э., Торчинов Е. А. Научный и социально-этический статус китайской медицины: сводный реферат // Современные историко-научные исследования: Наука в традиционном Китае. М., 1987. С. 195.

другую эпоху требует большой осторожности. Кроме самых простых методик и препаратов все остальные нуждаются в серьезной клинической проверке. Важно установить их сочетаемость с «западными» методами терапии. В настоящее время такая работа проводится многими отечественными специалистами по конкретным методикам и средствам. Тем самым идет сбор данных для их комплексного осмысления.

Следует подчеркнуть, что именно европейские специалисты проявляли внимание к китайской традиции; и только в последнее время наметился встречный интерес со стороны мастеров ТКМ к достижениям западной науки. Еще в конце XIX в., имея возможность достаточно подробно ознакомиться с новшествами в данной области, китайские лекари проявляли к ним практически полное равнодушие. Например, в книге Чжэнь Гуаньина «Нэй вай гунтуцзе цзияо» [«Основное содержание здравоохранения в Китае и за рубежом»], само название которой предполагает сравнительный анализ двух подходов, главное внимание по-прежнему уделяется исключительно китайской медицине, в том числе и цигуну (кратко излагались способы преодоления отвлекающих мыслей при медитации и сущность тренинга «вхождения в покой»).

К началу XX в. западная медицина повсеместно вытесняет китайскую. Очевидные успехи европейских врачей в лечении эпидемических заболеваний, в проведении хирургических операций, в стоматологии способствовали немалой их популярности. Хорошей иллюстрацией такой ситуации может послужить очерк ведущего поэта русского зарубежья Арсения Несмелова «Сторублевка», основанный на рассказах старожилов г. Харбина<sup>5</sup>. По сюжету повествования к молодой жене главаря хунхузов, страдающей от абсцесса на ладони, приглашают сначала китайского, а затем русского врача. Китаец помазал воспалившееся место «дурно пахнувшей черной мазью», но состояние больной только ухудшилось, за что бандиты решили заморозить лекаря насмерть. Русский же врач храбро вскрыл и продезинфицировал нарыв, и болезнь моментально прошла. После этого хунхузы не только заплатили ему большой гонорар, но и освободили от наказания его незадачливого предшественника с тем, чтобы тот поступил в ученики к своему более искусному коллеге. Так западная медицина торжествует, а значение китайской умалается. «Говоря о китайской народной медицине, мы понимаем ту медицину, которая уже отжила свой век, уступив дорогу, совместно с другими отраслями знания, науке, общей всем культурным странам – новейшей медицине», – обобщал ситуацию доктор И. Мозолевский конце 1920-х гг.<sup>6</sup>

Так полагали не только европейцы, но и многие образованные китайцы. Символично, что выдающийся политический деятель и мыслитель Китая, первый Президент Китайской Республики Сунь Ятсен получил образование и профессиональную подготовку в английском медицинском колледже в Гонконге, а затем работал хирургом (!) в португальской больнице в Макао.

---

<sup>4</sup> Богачихин М. М. Краткий китайско-русский, русско-китайский оздоровительный словарь. М., 1994.

<sup>5</sup> Харбин: Ветка русского дерева / Сост. Д. Г. Селькина, Е. П. Таскина. Новосибирск, 1991. С. 137–148. Очерк был впервые опубликован в 1945 г. с подзаголовком «Давняя боль».

<sup>6</sup> Мозолевский И. Китайская народная медицина // Вестн. Маньчжурии. 1929. № 1. С. 60.

Нельзя сказать, что в первой половине XX в. развитие ТКМ (включая цигун) прекратилось полностью. Не прерываясь ни на день, как монастырские, так и семейные школы продолжали свою работу, в том числе подготовку новых мастеров. Продолжали свою плодотворную деятельность и десятки тысяч народных целителей. Однако цигун (в меньшей степени – другие виды традиционной медицинской практики) утрачивает свои официальные позиции. Вслед за нетерпеливыми европейцами образованные китайцы начинают воспринимать «позитивистскую» науку как единственно возможную основу для последующих интерпретаций. При этом никому и в голову не приходит, что в зависимости от контекста может быть два (если не больше) в одинаковой степени праксиологически значимых объяснения одного и того же явления, никак не пересекающихся друг с другом, либо пересекающихся в очень дальней перспективе. Так естественная тяга к овладению западной наукой чуть было не обернулась полным забвением собственных достижений.

В свою очередь благодаря писаниям «отцов-иезуитов» первое знакомство европейских медиков с опытом китайских коллег состоялось в XVII в., а уже в следующем столетии отдельные приемы иглоукалывания и прижигания широко применялись в терапевтических целях<sup>7</sup>. Первым автором, собравшим систематические сведения о ТКМ, стал Михаил-Петр Бойм (1612–1659 гг.), священник-иезуит польско-венгерского происхождения. С 1645 г. он работал как миссионер в Китае, при этом активно изучал ботанику и медицину<sup>8</sup>. В 1658 г. он написал книгу «*Clavis medica ad Chinarum doctrinam de pulsibus*», которая была издана в Вене уже после смерти автора, в 1688 г. В ней он перевел разделы из «Трактата о пульсе» Ван Шухэ, описал диагностику по языку, воспроизвел 289 рецептов различных лекарств. Голландский врач А. Клейер де Кассель, имевший возможность детально ознакомиться с рукописью Бойма, издал текст в 1682 г. под своим названием «*Specimen Medicinae Sinicae*», снабдив его многочисленными иллюстрациями. Еще раньше, в 1671 г., переложение трактата Ван Шухэ на французский язык было опубликовано в Гренобле.

Эти издания привлекли внимание научной общественности. Великий Вольтер в «Опыте о нравах и духе народов» одобрительно отозвался о практических успехах китайской медицины, отказав ей при этом в правильной теории<sup>9</sup>. Такой подход к достижениям ТКМ в Европе был очень симптоматичным до XIX в. Охотно осваивая конкретные методики, европейские врачи не давали себе труда задуматься над их теоретическими основаниями, звучавшими для них непривычно и даже дико. В итоге данный эксперимент в истории науки словно специально подчеркнул малую эффективность и нежизненность заимствования некоторого набора практических предписаний в отрыве от теоретических знаний. Сохранилось даже парадоксальное свидетельство об отношении общества к таким методам: в конце XIX в. пациенты одной из французских больниц взбунтовались против «врачей-колосьщиков».

---

<sup>7</sup> Ван Сяосянь. Сычоу чжи лу ияосюэ цзяолу яньцзю [Исследование обмена по Шелковому пути в области медицины и фармацевтики]. Урумчи, 1994. С. 445, 446.

<sup>8</sup> Wardega, Arthur K. Чжунгодэ болань есухуй чжуаньцзяоши [Польские миссионеры-иезуиты в Китае] // Сайт Б-ки документов по проникновению западной науки на Восток при Ун-те им. Сунь Ятсена. URL: [www.west-east-archives.com/071230zgdbl.html](http://www.west-east-archives.com/071230zgdbl.html) (дата обращения 01.08.2008).

<sup>9</sup> См.: Хуан Цичэнь. Передача (знаний), вызвавшая потрясения // Бицзяофа яньцзю. 1999. № 1.

Случай этот, при всей его анекдотичности, наглядно показывает, что ни врачи, ни тем более пациенты не понимали механизма действия иглоукалывания. Лишенная теоретических обоснования, акупунктура оказалась подобной экзотическому цветку, сорванному в неведомом далеком лесу и без корней обреченному на увядание. После того как мода на китайские методики прошла, они исчезли в Европе (включая Россию) почти без следа, и в 30–50-е гг. уже прошлого столетия пришлось возрождать их практически заново.

Освоение достижений ТКМ в нашей стране, начавшись еще во второй половине XIX в., приобрело особую интенсивность благодаря тесным связям между СССР и КНР в 1940–1950-е гг. Большое число советских врачей находилось в тот период на учебе в Китае, либо работало там в качестве специалистов. После возвращения на Родину многие из них продолжили применять в лечебной практике методики, освоенные во время стажировки. На рубеже 1950–1960-х гг. их усилиями издается целый ряд оригинальных и переводных работ как теоретического, так и сугубо практического характера<sup>10</sup>; проводится несколько специализированных конференций и совещаний. Сформировались признанные центры по восточной (пунктурной) рефлексотерапии: в Ленинграде, Горьком, Казани, Улан-Удэ. Публикация специальной литературы продолжалась и в последующие годы, при этом обозначилась тенденция к созданию крупных работ монографического плана, обобщающих немалый клинический опыт, накопленный за несколько десятилетий практики<sup>11</sup>.

Главное внимание уделялось иглоукалыванию и прижиганию, в несколько меньшей степени – массажу и лекарственной терапии, но практически ничего не говорилось о цигуне. Единственным, по сути, исключением за весь 30-летний период (до начала 1980-х гг.) стала небольшая брошюра Г. И. Красносельского, в которой излагались некоторые общие сведения о лечебной гимнастике в составе ТКМ (термин «цигун» не употреблялся), а также описывались комплексы «гимнастики системы тай-дзи» (тайцзицюань) и «гигиенической гимнастики системы до-ин» (даоинь)<sup>12</sup>.

Следует особо подчеркнуть, что отечественными специалистами методика цигуна рассматривалась исключительно как упражнения для двигательной и дыхательной гимнастики. Никто не указал на то, что механизм действия цигуна в основных чертах тот же, что и в чжэньцзю-терапии, поскольку в основе теоретических обоснований этих методов лежит представление о ритмической циркуляции ци по системе каналов тела. Но признание возможности бесконтактного воздействия на внутренние органы потребовало бы значительной корректировки базовых концепций западной медицины, к чему большинство советских медиков тогда не было готово.

Очередной всплеск интереса к китайской медицине приходится на рубеж 1980–1990-х гг. На волне охватившей общество моды на все восточное и, особенно, на боевые искусства Востока нача-

---

<sup>10</sup> Чжу Лянь. Руководство по современной чжень-цзю терапии: Иглоукалывание и прижигание. М., 1959; *Вогралик В. Г.* Основы китайского лечебного метода чжень-цзю. Горький, 1961; *Кассиль Г. Н., Боева Е. М., Вейн А. М.* Лечение иглоукалыванием. М., 1959; Тыкочинская Э. Д. Иглоукалывание и прижигание. Л., 1960; *Фын Лида, Парамеников Д. Л.* Иглотерапия и прижигание: Чжень цзю-терапия. Л., 1960.

<sup>11</sup> Обзор литературы за период с 1954–1982 гг. приведена в работе: *Иглоукалывание и другие методы воздействия на биологически активные точки (БАТ): Научно-вспомогательный указатель отечественной и иностранной литературы* / Сост. Е. Л. Мачерт и др. К., 1979–1982. Ч. 1–2.

<sup>12</sup> *Красносельский Г. И.* Китайская гигиеническая гимнастика для лиц пожилого возраста. М., 1961.

ли появляться серьезные исследования, посвященных их мировоззренческим основам<sup>13</sup>. Специальные разделы в этих трудах посвящались цигуну, использование которого и составляло главное отличие восточных боевых искусств от западных аналогов. Издано уже много книг и статей отечественных и китайских авторов (в переводах на русский язык), дающих представление как об отдельных комплексах цигуна, так и о системе в целом<sup>14</sup>. Следует особо отметить появление работ, исследующих идеологические основы данного явления<sup>15</sup>.

Последнее десятилетие, начиная с середины 1990-х гг., представляет собой качественно новый этап в изучении и применении цигуна (и ТКМ в целом) в нашей стране. Для него характерны такие особенности, как активное развитие прямых контактов с Китаем; создание новых центров обучения и клинической практики; издание десятков специализированных и смежных (например, по боевым искусствам Востока) журналов; перевод трудов таких выдающихся современных мастеров как Линь Хоушэн, Ян Цюньмин, Чэнь Кайгу, Ван Липин; публикация методологически важных работ ведущих китаеведов – Е. А. Торчинова, А. И. Кобзева, В. В. Малявина, А. А. Маслова, Н. В. Абаева; широкий обмен мнениями и сведениями через Интернет, создание электронных баз данных. Весь этот огромный массив нуждается в специальном историографическом исследовании.

Обзор, проведенный по предыдущим этапам, при всей его лапидарности позволил выявить целый ряд важных теоретических проблем, возникающих при переводе, а затем и адаптации текстов по ТКМ. Уже отмечалась ключевая важность разработки адекватной терминологии для правильного восприятия сущности китайской медицины. В качестве исходного образца можно взять сам термин цигун. Поскольку подобрать столь же краткий и выразительный эквивалент этому слову в русском языке невозможно, то мы вслед за большинством пишущих о данном феномене решили прямо заимствовать термин, подчинив его при этом законам русской грамматики, то есть, склоняя по падежам. Среди наиболее удачных переводов-толкований отметим вариант известного журналиста В. Овчинникова – «усердие духа». Но и он не выражает всего смысла термина, который состоит из двух слогов-иероглифов: «ци» и «гун». «Гун» в данном сочетании означает «воздействие», «управление», «мастерство». Именно этот иероглиф входит в сочетание «гунфу» (известное обычно в несколько искаженном произношении «кунфу»), которое может относиться не только к боевым искусствам, но практически ко всем сторонам физической и духовной деятельности. По глубокому заме-

---

<sup>13</sup> См., напр.: *Абаев Н. В.* Психофические упражнения ушу. Улан-Удэ, 1989; *Долин А. А., Попов Г. В.* Кэмпо – традиция воинских искусств. М., 1990. С. 25–54; *Маслов А. А.* Ушу: традиции духовного и физического воспитания Китая. М., 1990. С. 16–22; *Фомин В., Линдер И.* Диалог о боевых искусствах Востока. М., 1990. С. 178–213.

<sup>14</sup> См.: *Абаев Н.* Цигун: искусство саморегуляции // *Азия и Африка сегодня.* 1990. №№ 8, 9, 11, 12; *Дыхательная гимнастика «цигун».* Пекин, 1988; *Бянь Чжичжун.* Секреты молодости и долголетия / Пер. с кит. Цзо Чжэньгуаня. М., 1990; *Шаолинский цигун* / Пер. с кит. Б. Б. Виногородского. М., 1990; *Богачихин М. М.* Уроки китайской гимнастики. М., 1990. Вып. 1; *Антология* методических материалов по системам психофизической тренировки цигун и ушу / Под ред. Н. В. Абаева. Улан-Удэ, 1990; *Маслов А. А.* Гимнастика цигун. М., 1992.

<sup>15</sup> *Стулова Э. С.* Даосская практика достижения бессмертия // Из истории традиционной китайской идеологии. М., 1984; *Богачихин М. М.* Об основах даосской биоэнергетики // 16-я науч. конф. «Общество и государство в Китае»: Тез. докл. М., 1985. Ч. 1; *Абаев Н. В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае: 2-е изд., перераб. и доп. Новосибирск, 1989; *Дагданов Г. Б.* Традиционная система цигун в Китае // Психологические аспекты буддизма: 2-е изд. Новосибирск, 1991.

чанию В. В. Малявина, «гунфу в традиционном понимании – это путь реализации всех потенций человека, гармонизации жизни тела и жизни духа»<sup>16</sup>.

Но еще более многозначной и загадочной оказывается первая часть биннома – «ци», означающее то, на что (или с помощью чего) оказывается «воздействие». Можно насчитать более десятка различных вариантов перевода: «воздух», «дыхание», «лимфа», «эфир», «атомы», «нервная регуляция», «жизненная энергия» и т. д., каждый из которых отражает лишь часть значения этого одного из самых сложных понятий в традиционной культуре Китая, но ни один не исчерпывает его полностью. К тому же «ци» может соединяться с бесконечным количеством определений. На страницах книг по ТКМ встречаются такие названия, как «истинное ци», «изначальное ци», «питательное ци», «защитное ци», «пагубное ци», «ци зерна и воды» и многие другие. Создается впечатление, что как только китайским специалистам требовалось объяснить какое-либо физиологическое или психическое явление, они сразу же придумывали новый вид ци, или, вернее новое проявление (эманацию) единой субстанции ци, выделяя при этом также ци каждого из плотных и полых внутренних органов, а также ци каналов. Именно упорядоченная циркуляция ци по системам внутренних каналов и коллатералей (или, точнее говоря, его проявления в этих местах в соответствии с заданным ритмом) и обеспечивает нормальную жизнедеятельность организма. В то же время ци человеческого тела неразрывно связано с ци Вселенной. Как писал видный философ сунской эпохи Чэн Хао, «небо и человек едины, вовсе неразделимы и не обособлены. Безбрежное ци [хо-жань-чжи-ци] – это мое ци. Вскармливая, не губить [его] – тогда [оно] заполнит и небо, и землю»<sup>17</sup>. Взаимоотношения между различными проявлениями единого ци крайне запутаны. Иногда создается впечатление, что китайские авторы сами не очень вникают в их суть, удовлетворяясь знаниями о выполняемых функциях. Это тем более удивительно, что стремление классифицировать все и вся относится к числу главных особенностей традиционной научной мысли Китая. Одну из немногих известных нам попыток первичной классификации предпринял профессор Цзяо Гоужуй<sup>18</sup>, предложивший следующую схему:

### Ци внутри тела человека

[делится на]

Приобретенное ци	Врожденное ци
[каждое из которых включает в свой состав]	
<p>Небесное ци – усваивается из вдыхаемого воздуха; путем дыхания превращается в ци легких</p> <p>Земное ци – происходит из полученной пищи, поэтому его называют также «ци во-</p>	<p>Сущностное ци – относится к семени жизни. Оно предшествует формированию зародыша и является внутренней движущей силой жизни.</p> <p>Изначальное ци – относится к качествам, усвоенным в процессе образования зародыша. Является основой для развития после рождения.</p>

<sup>16</sup> Малявин В. Гунфу: действительность мифа // Наука и религия. 1988. № 9. С. 22.

<sup>17</sup> Цит. по: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983. С. 168.

<sup>18</sup> Jiao Guorui. Qigong essentials for health promotion. Beijing, 1988. P. 68.

ды и зерна». Оно локализуется в пищеварительной системе.	
Они превращаются в:	
Материальный источник вращения [питания].	Движущую силу жизни
Вместе два различных вида ци взаимодействуют, образуя сущностное ци тела, которое и является движущей силой жизни.	

Приведенная схема дает определенную иерархию понятий, но не включает в свой состав многие виды ци. Кроме того, на первый взгляд она содержит в себе логическое противоречие: сущностное ци в ней повторяется дважды – и как отдельная составляющая, и как сумма всех составляющих. Возможно, автор имел в виду качественно различные способы существования ци: из сущностного ци до образования зародыша (тела) оно претворяется в сущностное ци всего тела. Тем самым как бы еще раз подчеркивается неразрывное единство ци природы и человека.

Специально изучавший данную проблему А. И. Кобзев предложил идентифицировать ци с пневмой. Рассмотрев различные варианты применения слова «ци», он отметил, что ци, с одной стороны заполняет небо в качестве воздуха, а с другой – душу человек в качестве его настроения, характера (нрава, темперамента и т. д.). Иначе говоря, «ци – явление ... психофизически и идеально-материально амбивалентное...». В этом как раз проявляется наибольшая близость китайского термина «ци» к греческому термину «пневма». Совпадая по содержанию во многих частных понятиях («эфир», «дух», «жизненная сила» и даже «гнев» и «запах»), они совмещаются в наиболее важном для них общем значении – «динамичные духовно-материальные энергетические субстанции». Соответственно пневма-ци не есть субстанция только одного духа или одного тела – это «единая субстанция, которой присущи и психические и телесные проявления, единая субстанция человека, как целостного психофизического существа»<sup>19</sup>.

Полностью соглашаясь с вышеприведенными выводами, мы, тем не менее, не считаем понятия «ци» и «пневма» совершенно адекватными. И дело тут даже не в том, что, по резонному замечанию М. М. Богачихина, «когда ци называют пневмой, это перевод с китайского на греческий, а не на русский»<sup>20</sup>. На наш взгляд, важной характеристикой ци является его ритмичная циркуляция по каналам и коллатералям внутри тела (что, собственно, и создает возможность для «воздействия с помощью ци»), однако такого значения слово «пневма» не содержит. Поэтому мы предлагаем согласиться с тем, что фактически уже давно существует в тематической литературе: переводить «ци» как ци, закрепив за новым словом в русском языке указанное выше содержание.

Главные характеристики ци – это, во-первых, универсальность и, во-вторых, единая функция его различных проявлений в качестве движущей силы тех или иных процессов. Можно согласиться с утверждением, «что категория ци, общая для всей натурфилософии древнего Китая, и понятие

<sup>19</sup> Кобзев А. И. О понимании личности в китайской и европейских культурах // Народы Азии и Африки. 1979. № 5. С. 48, 49; *Он же*. Учение Ван Янмина... С. 163–171.

«ци», лежащее в основе китайской медицины, является собой одно и то же энергетическое представление, «теоретически» разрабатываемое в философии (прежде всего, в даосской) и «практически» апробируемое в медицине»<sup>21</sup>.

Применительно к задачам медицинской практики удачное определение предложил В. Г. Вогралик, который понимает под ци интегральную функцию всей деятельности организма, его энергии, тонуса, жизнечности. Ци каждого из органов или системы органов выражает обмен и функции в данный момент; равнодействующая всех этих проявлений и составляет единое ци организма<sup>22</sup>. Данное определение было принято большинством российских рефлексотерапевтов, которые успешно использовали его в своих теоретических разработках<sup>23</sup>.

В философии и медицинской теории Китая ци оказывается неразрывно связанным с двумя другими субстанциями: цзин и шэнь. Согласно даосской космологии, которая основывалась на идее подобия макро- и микрокосма, движение ци делает живой и Вселенную, и человеческое тело. Ци содержит в себе субстанцию цзин, которая представляет собой как бы квинтэссенцию ци, его тонкую сущность. По описаниям «Хуайнань-цзы», в природе из цзин состоят солнце, луна и звезды, гром и молния, ветер и дождь, а в человеке – «пять плотных органов», через посредство которых цзин проникает также в органы восприятия. В свою очередь цзин, очищаясь и утончаясь до крайности, приобретает иное качество, превращаясь в субстанцию шэнь, из которой состоит душа и Космоса, и человека<sup>24</sup>.

Примечательно к организму цзин «выражает идею непосредственного тождества сексуальной и психической энергии»; иногда может также обозначать душу, разум, дух. А. И. Кобзев установил подобие древнекитайского понятия «цзин» и древнегреческого «сперма» (оба термина указывали как на мужское, так и на женское семя)<sup>25</sup>. Поскольку цзин играет важную роль во внутренней деятельности организма, его сбережению всегда предавалось большое значение. Как писал врач Тао Хунцзин, живший при династии Лян, «путь сохранения здоровья в том, чтобы относиться к эссенции (цзин) как к сокровищу»<sup>26</sup>.

Самой тонкой субстанцией является шэнь – дух, воспринимаемый именно как проявление высших духовных сил, как частица Дао в каждом человеке. В качестве такового он контролирует высшую мыслительную деятельность и моральные качества индивида. «В организме “дух-шэнь” и

---

<sup>20</sup> Богачихин М. М. Об основах даосской биоэнергетики. С. 87.

<sup>21</sup> Горохова Г. Э. Универсализм раннего даосизма // Дао и даосизм в Китае. М., 1981. С. 20.

<sup>22</sup> Вогралик В. Г. Основы китайского лечебного метода... С. 45; Вогралик В. Г., Вогралик М. В. Иглорефлексотерапия... С. 10.

<sup>23</sup> См.: Фалев А. И. Об актуальности использования принципов китайской хронобиологии в медицине // 18-я науч. конф. «Общество и государство в Китае». М., 1987. Ч. 1. С. 157, 158; Баскаков В. Ю. О сопоставимости понятий «стенечность» и «внутренняя энергия» // 20-я науч. конф. «Общество и государство в Китае». М., 1989. Ч. 1. С. 123, 124.

<sup>24</sup> См.: Померанцева Л. Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве. М., 1979. С. 52, 53.

<sup>25</sup> См.: Кобзев А. И. Учение Ван Янмина... С. 159, 160.

<sup>26</sup> Цит. по: Jiao Guoyi. Qigong essentials... P. 72. В тексте книги транскрипция его имени передана как Тао Сюаньцзин (очевидно в результате ошибки редактора английского текста).



“семя-цзин” функционирует в “пневменной” форме как основы психической и физиологической деятельности, соответственно обуславливая функции друг друга»<sup>27</sup>.

Все три субстанции относятся к врожденным качествам организма, однако их количество можно увеличивать. С помощью специальных методик цзин можно перегонять в ци, а ци – в шэнь<sup>28</sup>. Подобные трансмутации входят в систему даосской «внутренней алхимии», практикуя которую можно было развить в себе сверхординарные качества, обеспечить исключительное долголетие, а в идеале – достичь бессмертия<sup>29</sup>. Об этом говорится в классическом трактате «Тай пин цзин» [«Канон Великого Благоденствия»]: «Пневма [ци] – это корень Неба, Земли и Человека. Что касается духа [шэнь], то его получают от Неба, что касается сперматической эссенции [цзин], то ее получают от Земли, что касается пневмы, то ее получают от Срединной гармонии; взаимно соединяясь, [они] вместе становятся единым Дао-путем. По этой причине дух движется, оседлав пневму, а сперматическая эссенция также пребывает в нем. Что касается [этих] трех, то вместе они помогают друг другу достичь упорядочивания. По этой причине, если человек хочет достичь долголетия, то он должен беречь пневму, почитать дух, высоко ценить сперматическую эссенцию»<sup>30</sup>.

Таким образом, следует бережно сохранять и накапливать с помощью различных дыхательных и медитативных упражнений, а также за счет регламентированной сексуальной практики каждую из трех субстанций, при этом уделяя главное внимание не обычным, а изначальным («прежнего неба») воплощениям цзин, ци и шэнь. После можно переходить к «выплавлению» внутри тела «внутренней пилюли» (нэй-дань), называемой также «золотой пилюлей», «золотым цветком», «жемчужиной». Тигли «внутренней алхимии» располагаются в «киноварных полях» (даньтянях), роль пламени в них выполняет «огонь сердца» (то есть концентрация эмоций и разума), интенсивность которого регулируется правильным дыханием.

В буддистско-даосском сочинении «Баоцзюань о познании буддой Пу-мином конечного смысла недеяния» процесс описывается следующим образом:

«Совершенство, необходимо собирать прежнее небо,  
[Тогда] множество семени [цзин] и воздуха [ци] проникает в священную сокровенность.  
Соединены четыре формы в едином теле,  
В истинном огне пяти первоэлементов плавится Золотая пилюля»<sup>31</sup>.

«Выплавив» цзин, можно получить ци, «выплавив» ци – поучить шэнь, «выплавив» шэнь – вернуться в пустоту, а вернувшись в пустоту, соединиться с «Дао»<sup>32</sup>. Соединиться с Дао и означало обрести бессмертие. Конкретные пути такого обретения мыслились в различных школах по-разному.

<sup>27</sup> Юркевич А. Секреты древних врачевателей и востоковедение // Проблемы Дальнего Востока. 1990. № 3. С. 183.

<sup>28</sup> Wang Peisheng, Chen Guanhu. Relax and Calming Qigong. Beijing, 1987. P. 12–17.

<sup>29</sup> См.: Стулова Э. С. Баоцзюань о Пу-мине // Памятники письменности Востока. М., 1979. Т. 56. С. 99–104; Торчинов Е. А. Учение Гэ Хуна о Дао: человек и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 50–52.

<sup>30</sup> Тай пин цзин (Каноническая книга Великого Благоденствия) / Вст. ст. и коммент. Е. А. Торчинова; пер. с кит. Е. А. Торчинова и С. Ф. Лейкина // Народы Азии и Африки. 1989. № 5. С. 100.

<sup>31</sup> Цит. по: Стулова Э. С. Баоцзюань о Пу-мине. С. 297.

Новоявленный небожитель – сянь – мог покинуть свое физическое тело, но мог и сохранить его; некоторые даосские практики считали, что достигший вечной жизни снова становится ребенком, которому предстоит играть и учиться в райских Садах бессмертия<sup>33</sup>.

В древности именно такое превращение считалось главной целью даосского гунфу, все же остальные методики (включая цигун) играли лишь вспомогательную роль. И лишь постепенно сохранение здоровья и устранение болезней становится самоценной задачей.

Таким образом, проблема адекватного описания базовых понятий цигуна оказалась непосредственно связанной с главными теоретическими положениями не только медицинской теории, но и китайской натурфилософии в целом. Если обратиться к наиболее распространенному космогоническому положению, то оно звучит так: «Дао рождает одно [Единое]; одно рождает два; а три рождает все сущее [«тьму вещей»]. Все сущее носит в себе ян и инь, наполнено ци и образует гармонию» («Дао дэ цзин», чжан 42). Традиционный комментарий к цифровой символике разъясняет, что Дао порождает из себя ци (истинное ци), которое и является матерью всех вещей. Истинное ци делится на две формы (иньское ци и янское ци), которые, в свою очередь, дают начало триаде Небо – Земля – Человек, охватывая три сферы бытия. Именно эти превращения и становятся основой всего явленного мира.

Теоретические построения ТКМ наиболее близки именно к даосскому пониманию «природы вещей». Концепция истинного, или изначального ци отразила представление о субстанциональном единстве всего сущего и взаимопроникновении его различных воплощений. Противопоставление двух главных сил – инь и ян – имеет смысл лишь в пределах этой целостности. Графическим воплощением идеи является хорошо известный символ – монада Великого Предела, в котором наглядно изображена всеобщая формула развития. В космическом плане абсолютное преобладание одной из сил невозможно: мир существует на границе, которая разделила (соединила) их друг с другом в рамках единого круга.

Применительно к человеческому организму Великий Предел означает состояние гомеостаза. Все болезни происходят от временного нарушения равновесия инь и ян, и соответственно терапия сводится к восстановлению их гармонии.

Инь и ян выступают в качестве самых основных классификаторов практически для всех областей деятельности. В случае с телом человека верхняя его часть и внешняя поверхность принадлежат к ян, тогда как нижняя часть и внутренние органы (в целом) – к инь. При более конкретном рассмотрении органы делятся на полые (янские) и плотные (иньские). Все статичное, холодное, влажное, слабое, женское относится к инь, а подвижное, жаркое, сухое, сильное, мужское относится к ян. На этом основываются диагностика и многие лечебные предписания, среди которых, например, рекомендации по выбору времени для занятий цигуном<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Стулова Э. С. Даосская практика... С. 257.

<sup>33</sup> См.: Rawson, Ph., L. Legeza. Tao: The Chinese Philosophy of Time and Change. L.; Singapore, 1984. P. 26–32.

<sup>34</sup> См.: *Мо Вэньдань*. Выбор времени и направления для занятий цигун // Цигун и спорт. 1993. № 1.

Важное значение в теории китайской медицины придается концепции «пяти стихий» (у-син). В число пяти стихий-первоэлементов включают дерево, огонь, землю, металл, воду, между которыми существуют сложные взаимосвязи. Первоэлементы стимулируют друг друга (под этим подразумевается действие, способствующее возникновению и развитию): дерево стимулирует (порождает) огонь, огонь – землю, земля – металл, металл – воду, вода – дерево. Одновременно они угнетают (то есть ограничивают и подавляют) друг друга. Последовательность здесь такая: дерево угнетает (подавляет) землю, земля – воду, вода – огонь, огонь – металл, металл – дерево. Существуют также обратные угнетающие связи, когда из-за чрезмерной затраты энергии угнетающий элемент истощается, и вектор подавления разворачивается в обратную сторону.

Учение о пяти первоэлементах представляет собой детальную нумерологическую схему, лежащую в основе всей традиционной китайской науки, в том числе медицинской<sup>35</sup>. В соответствии с этой классификацией разделены внутренние органы, ткани, чувства, эмоции, цвета, вкусовые ощущения и многое-многое другое. Для пример назовем их соотношение с органами тела: печень (плотный орган-цзан) и желчный пузырь (полый орган-фу) отнесены к дереву, сердце (цзан) и тонкий кишечник (фу) – к огню, селезенка (цзан) и желудок (фу) – к земле, легкие (цзан) и толстый кишечник (фу) – к металлу, почки (цзан) и мочевого пузыря (фу) – к воде.

Такая схема взаимодействия между первоэлементами распространяется на все относящиеся к их разряду явления и объекты, в том числе и на каналы соответствующих внутренних органов. Она служит основой для целого ряда практических выводов в китайской медицине. В плане этиологии, например, считается, что заболевания желудка могут привести к бронхиальной астме (желудок – земля, легкие – металл, земля – «мать» металла), а заболевание легких – к болезни почек (металл – «мать» воды) и т. п. Используют правило «мать – сын» и в иглорефлексотерапии. «Если в нарушенном меридиане выявлена избыточность энергии, то воздействуют на тонизирующую точку меридиана “сын” или на седативную точку меридиана “мать”; в случае недостаточности энергии – на тонизирующую точку меридиана “мать” или на седативную точку меридиана “сын”»<sup>36</sup>. На тех же основах разработаны многие методы цигунотерапии, в первую очередь «метод шестисловного заклинания»<sup>37</sup>.

Представление о пронизывающих тело каналах и коллатералях, по которым непрерывно «циркулирует» ци, и возможностях воздействовать на эту «циркуляцию» через избранные точки составляет основу специальной теории китайской медицины. Собственно говоря, каждое тело есть ци, облеченное в некоторую форму (син). Все физиологические процессы в организме, в конечном счете, сводятся к взаимодействию различных видов ци как внутри, так и вне заданной формы. Однако

---

<sup>35</sup> Детальный анализ категории пяти элементов дан в трудах *А. И. Кобзева*. См.: Пять элементов и «магические» фигуры «И цзина» // 12-я науч. конф. «Общество и государство в Китае». М., 1981. Ч. 1; Классификационная схема «пять элементов» – у-син // 13-я науч. конф. «Общество и государство в Китае». М., 1982. Ч. 1; Методологические особенности классической китайской философии и категория «пять элементов» // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1; и др. Применительно к медицине наиболее последовательно эту категорию изучил и успешно применял на практике *А. И. Фалев* (см.: *Фалев А. И.* Классическая методология традиционной китайской чжэнь-цзю. М., 1993).

<sup>36</sup> *Луэсан Г.* Традиционные и современные аспекты восточной рефлексотерапии. М., 1986. С. 257.

прохождение ци по замкнутому контуру сквозь некоторые знаменательные точки и области, соединенные сетью каналов, выполняет важную контролирующую функцию.

Данная теория разрабатывалась на протяжении многих веков. В настоящее время она описывает около 360 точек, расположенных на 12-ти главных и двух «чудесных» каналах. Кроме того, течение ци прослеживается еще по шести «чудесным» каналам. Выделяют также примерно 280 внеканальных точек. Помимо классических китайских трактатов, их изучению посвящено огромное количество работ западных и российских специалистов по чжэньцзю-терапии<sup>38</sup>. Именно последние провели впечатляющую по объему работу, направленную на выявление анатомических и биофизических основ системы каналов.

Простейший вариант совмещения канальной сети с сосудисто-нервными стволами не прошел. Совместить удалось лишь очень небольшие отрезки. Затем была выдвинута более тонкая теория о том, что структурную основу главных точек и каналов составляют межклеточные щелевые контакты. С этой теорией близко связана гипотеза о связи «каналов тела» с межмышечными щелями, которые в основном совпадают с линиями контурирования мышц.

Сложность определения места каналов на привычном анатомическом атласе человека привела некоторых исследователей к мысли о том, что каналы – чисто функциональная система без определенного морфологического субстрата. Однако лабораторные исследования с применением современных методик опровергли это мнение. Например, китайские специалисты установили, что при стимуляции (раздражении) точек вдоль канала может возникнуть красная линия, вызываемая гиперемией (красный дермографизм), или белая линия, вызываемая спазмом кожных сосудов (белый дермографизм).

В 1986 г. опубликованы материалы уникального эксперимента, осуществленного в парижском Институте Неннера. В определенные точки методом акупунктуры вводилась жидкость, содержащая изотопы технеция. Их излучение фиксировалось при помощи электронной фотокамеры. В результате выявилось, что радиоактивная жидкость распространялась строго вдоль каналов, выделяемых в ТКМ. Когда же эту жидкость вводили в произвольные точки на теле, не связанные с акупунктурой, то она вообще не распространялась по организму.

Таким образом, правы оказались те ученые, которые выдвинули концепцию «третьей регулирующей системы», принципиально отличающейся от нервной и гуморальной. В соответствии с формулировкой А. Жирмунского и В. Кузьмина, функция ее состоит в переносе информации и регулировании функционального состояния различных частей организма. Общепринятого объяснения

---

<sup>37</sup> См.: *Мо Вэньдань*. Учение об у син и цигун // *Цигун и спорт*. 1993. № 2; Он же. Оздоровительный метод – «шесть иероглифов» (лю цзы цзюэ) // *Цигун и спорт*. 1993. № 1; 2.

<sup>38</sup> Один из наиболее полных справочников по данной теме, см.: *Коган О. Г., Гутман Е. Г., Кузнецова О. В., Ван Вай-чен*. Цзин-ло: Клинико-энергетическая характеристика канальной системы. Новосибирск, 1993. В этой книге сделана очень попытка перевода названий точек, с учетом их образного характера.

конкретного механизма такого регулирования пока нет, хотя довольно активно обсуждается концепция передачи ионных потоков<sup>39</sup>.

Попутно заметим, что сам факт существования регулирующих каналов, который современные ученые доказывают с помощью сложнейших методов радионуклидной сцинтиллогграфии, не вызывал ни малейшего сомнения у древнекитайских медиков. Конкретная топография точек и каналов уточнялась и дополнялась с течением времени. Однако основные представления о принципах их расположения не претерпели существенных изменений за период в почти две тысячи лет. Поскольку опытным путем при имевшемся тогда уровне техники выявить схему каналов вряд ли было возможно, то, следовательно, она была обретаема в более или менее готовом виде. Эта данность явилась одним из важных условий формирования специфически восточного (в противоположность западному) подхода к познанию человека. Изучение же одного и того же объекта с различных позиций способствовало в глобальном масштабе получению наиболее полного и многостороннего знания.

Немало гипотез было выдвинуто европейскими учеными и для объяснения механизма терапевтического воздействия методов ТКМ. Не случайно самым первым и наиболее популярным китайским лечебным методом на Западе стала именно чжэньцзю-терапия, поскольку ее инструменты (иглы, скальпели для разреза, полынные сигары и пирамидки для прижигания) представляли собой явные инструментальные средства воздействия на больного и в качестве таковых сравнительно легко поддавались рациональной интерпретации. В результате, например, долгое время была популярна «тканевая теория», объясняющая целебное воздействие акупунктуры тем, что по ходу иглы вдоль канала образуются продукты распада клеток, выделяющие клеточные активаторы.

Но при этом совершенно не принималось во внимание, что результаты, аналогичные чжэньцзю-терапии, могли достигаться с помощью цигуна – как за счет активизации внутреннего ци, так и благодаря восприятию внешнего ци врача-цигунотерапевта, не вступающего в непосредственный контакт с пациентом.

Хотя о цигуне на Западе узнали сравнительно недавно, развитие собственных работ по экстрасенсорике стимулировало появление там энергетических концепций акупунктуры. Такова, например, теория «малого атомного взрыва», согласно которой под действием внешней энергии происходит распад тканевых молекул и даже атомов с последующей микроцепной реакцией. В рамках подобных концепций, как и в теории ТКМ, инструмент воздействия на конкретную точку или участок тела может быть практически любым: игла, жар от полынной сигары, выпитое лекарство, наконец, ци-излучение. Тем самым современные теории начинают сближаться с самыми древними. По авторитетному свидетельству профессора В. Г. Вогралика, «врачи Востока как бы предвосхитили ряд основных положений нашей современной науки», в том числе учение о жизни, как «компромиссе» между постоянно меняющимися внутренними и внешними условиями; значение для организма не только земных, но и космических влияний; представление о роли «гармонии» противоречивых элементов в поддержании сохранности организма, его гомеостаза; представление о слагаю-

---

<sup>39</sup> См.: *Зарайская С. И., Иванова Т. В.* От рефлексотерапии к альтернативной медицине: Обзор литературы //

щих организм «органах», как взаимосвязанных морфофункциональных системах; учение о «циркуляции» ци как прообраз биоэнергетики и хронобиологии; утверждение значения «общего синдрома болезни» как предмета диагностики и терапии<sup>40</sup>.

Что касается истоков «внутренней алхимии» у китайцев, то представляется перспективными для дальнейшего изучения отмеченные Е. А. Торчиновым параллели между даосским учением о «киноварных полях» как вместилищах «жизненной энергии» (цзин), «энергии дыхания» (ци) и «духа» (шэнь) и индийским учением о чакрах как средоточиях энергии-«праны», которая течет по каналам-«нади»<sup>41</sup>. Как считал Е. А. Файдыш, «прану и ци можно считать энергетической системой переменной (параметром порядка), управляющей процессами саморегуляции в такой сложной системе, как человеческий организм. Древние понятия праны и ци в каком-то смысле аналогичны современным понятиям энтропии...»<sup>42</sup>. Значительное сходство основных феноменов индийской философии и медитативной практики с соответствующими китайскими наводит на мысль о возможных индийских заимствованиях уже в сочинениях основателей даосизма<sup>43</sup>, хотя прямых доказательств ранних контактов не обнаружено. Несомненным является значительное влияние индийской йоги на китайскую традицию в более поздний период распространения буддизма в Китае. Многие предписания и термины йоги вошли в состав цигуна, оказав заметное влияние на его развитие.

Следует сказать о том, что вызывает и наибольший интерес, и наиболее острые дискуссии, – о сверхординарных способностях, которые могут проявляться у наиболее одаренных мастеров. К таким мастерам, например, относится Линь Хоушэн, который демонстрировал «испускание» ци из точек лао-гун на ладони. Для этого шарик с перьями подвешивался на шнурке на расстоянии 25–30 см от мастера. Развернув к шарiku точки лао-гун, мастер Линь в течение нескольких секунд добивался того, что шарик начинал раскачиваться и крутиться, а затем останавливал движение<sup>44</sup>. Еще в молодости ему удавалось удерживать в воздухе волан для бадминтона, не касаясь его, лишь за счет направленного «внешнего ци». Аналогичные опыты проводит и мастер Лю Синьюй<sup>45</sup>.

Еще один известный мастер Янь Синь участвует в многочисленных экспериментах, в том числе по изменению на расстоянии химического состава пробных препаратов. Он также активно выступает с докладами и статьями, в которых делает попытку теоретического анализа таких сверхординарных явлений, как передача информации на расстоянии, ясновидение, бесконтактное лечение сложнейших заболеваний. Для объяснения применяются как современная научная терминология (генетический код, электромагнитные колебания, подсознание и т. п.), так и традиционные термины

---

Мед. реф. журнал. Разд. 9. 1990. № 11.

<sup>40</sup> *Вогралик В. Г.* Слово о народной (традиционной) восточной медицине // Журнал вост. медицины. 1993. № 1. С. 8.

<sup>41</sup> *Торчинов Е. А.* Учение Гэ Хуна о Дао... С. 51.

<sup>42</sup> *Файдыш Е. А.* Сравнительный анализ ци и праны // 21-я науч. конф. «Общество и государство в Китае». М., 1990. Ч. 1. С. 118.

<sup>43</sup> *Васильев Л. С.* Дао и Брахман: феномен изначальной верховной всеобщности // Дао и даосизм в Китае. М., 1982.

<sup>44</sup> *Eisenberg, D., T. L Wright.* Encounters with Qi: Exploring Chinese Medicine. L., 1986. P. 147.

<sup>45</sup> *Хуан Дижун.* Лю Синьюй – «небесный человек»? // Цигун и жизнь. 2004. № 1; *Чжэн Цинь, Ли Цзяньсинь.* «Чудесная весна возвращает весну» // Там же.

цигуна<sup>46</sup>. Взятые вместе, они производят впечатление чего-то эклектичного и неубедительного. Можно было бы пренебречь этими публикациями, если бы не подтвержденные многократно случаи успешной медицинской практики самого автора и его учеников. Заслуживает одобрения и сама попытка перевести специфический словарь цигуна на язык современной науки. Сегодня в этом направлении делаются лишь первые шаги. При достаточном количестве накопленных экспериментальных данных остро не хватает единого теоретического подхода к их интерпретации.

Сама по себе необходимость такой встречной работы по созданию единой комплексной теории не вызывает сомнения. Известный мастер Чэнь Лэтянь считает даже, что именно через развитие цигуна произойдет слияние культур Востока и Запада. В результате удастся не только укрепить здоровье и продлить жизнь человека, но и, в конечном счете, вывести на «космический уровень» человеческое зрение, слух, дыхание, мышление; способствовать «слиянию неба и человека в одно целое»<sup>47</sup>. Вряд ли можно признать цигун (как и любую другую лечебно-профилактическую методику) панацеей от всех бед цивилизации, но общее направление и пафос высказывания мастера Чэня заслуживает внимания и поддержки.

В любом случае, использование конкретных методик ТКМ приносит избавление от недугов и укрепляет здоровье сотням тысяч пациентов; а соединение с достижениями «западной» медицины позволит существенно расширить сферу их применения.

(Более подробный вариант опубликован в: Комиссаров С. А. Вопросы истории и теории традиционной китайской медицины. Новосибирск, 2005)/

**Е. Э. ВОЙТИШЕК**

### **Китайские интеллектуалы *вэньжэнь* и развитие культуры благовоний в странах Восточной Азии**

Эстетика китайских интеллектуалов 文人 *вэньжэнь* сыграла важную роль в культуре и искусстве стран Восточной Азии. Представителей этого сообщества интеллектуалов характеризовали обширные познания в области истории, словесности, искусства, ритуала. Стержнем понятия «образованный человек» являлось знание классических текстов, умение сочинять стихи и владеть кистью. Созданные при этом игровые практики и разнообразные виды интеллектуального досуга традиционно сопровождались воскурением благовоний.

Опыт возжигания различных ароматических веществ как сфера традиционной культуры народов Восточной Азии насчитывает не одну тысячу лет – истоки культуры благовоний можно

---

<sup>46</sup> См.: Ян Шибао, Лю Чжунъин. Янь Синь – живая легенда // Цигун и спорт. 1991. № 1; *Китайский цигун в США: лекции Янь Синя* // Цигун и спорт. 1991. № 2; *Янь Синь. Я стремлюсь утвердить истинное понимание цигун* // Цигун и спорт. 1993. № 1–4; 1994, № 1; 2; *Он же. Дандай кэсюэ синь тяньди* [Новые «земля и небо» современной науки]. Пекин, 1988; *Янь Синь* говорит о вхождении в сидячую медитацию // Цигун юй кэсюэ. 1988. № 4.

отнести к позднему неолиту. Археологические данные свидетельствуют о том, что уже около 6000 лет назад были ритуалы сжигания ароматической древесины и жертвенных предметов. Авторитетные китайские словари и энциклопедии свидетельствуют о том, что уже в эпоху Шан (XIV–XI вв. до н. э.) на надписях *цзягувэнь* – древнейших письменах на черепаших панцирях и костях жертвенных животных – встречался целый ряд понятий, связанных с ритуальным возжиганием ароматических предметов.

Позднее сырьем для ароматических смесей служили природные ароматические вещества животного и растительного происхождения, добываемые в Китае, Индии и Юго-Восточной Азии. С развитием представлений о свойствах ароматических деревьев и растений совершенствовались и методика приготовления благовоний, и способы «слушания ароматов», и технология изготовления бронзовых и керамических курильниц.

Через Корею, где временем наивысшего расцвета культуры благовоний считается период позднего Пэкче (VI–VII вв.), культура ароматов проникла в Японию, где тоже на первых порах развивалась вместе с укреплением позиций и атрибутики буддизма. В дальнейшем на Японском архипелаге «путь аромата» *ко:до:* трансформировался в целое искусство благовоний, составляющее вместе с чайной церемонией и аранжировкой цветов «три главных искусства Японии» *нихон сангэйдо:*.

Изучение роли «людей культуры» *вэньжэнь* (кор. *мунъин*, яп. *бундзин*) в распространении искусства благовоний, анализ эстетических и мировоззренческих проблем, связанных с их деятельностью в разные временные периоды, позволит создать прочную компаративистскую основу для выявления взаимосвязи традиций и инноваций в Восточной Азии.

**Рассмотрим несколько основных понятий, встречающихся в древнейших источниках.**

Археологические находки 燎祭 *ляоци* (букв. «жертвоприношения на огне») можно подразделить на несколько видов: сжигаемые предметы растительного происхождения (древесина, трава, зерно), керамические, каменные изделия, а также останки жертвенных животных. В период Луншань (5000–4000 лет назад) применение ритуалов *ляоци* уже стало повсеместным.

Иероглиф 柴 *чай* в древности определялся как «горящая ароматная древесина, которую держат в руке перед алтарем», что является весьма образным объяснением применения ароматических веществ в жертвоприношениях. По сути это было общим названием ритуала, когда возжигали древесину и, наблюдая за устремляющимся вверх дымом, поклонялись Небесному владыке. Этот иероглиф также был обозначением тонких веточек разной длины, собранных в пучок. Современные значения данного иероглифа – «дрова», «хворост», «обжиг».

---

<sup>47</sup> Чэнь Лэтянь. Грядет Новая Эра // Цигун и спорт. 1992. № 2; 3; Расцвет человечества, грандиозный прорыв



Иероглиф 燎 *ляо*, первоначально имеющий значение «горящее дерево», имеет отношение к ритуальным жертвоприношениям со сжиганием древесины. Иероглиф 燎 изначально писался как 祭 (верхняя часть напоминает вязанку сложенного горкой хвороста, нижняя изображает огонь). Древесина находится над огнем – значит, она горит, а точки вокруг символизируют искры. Основной смысл этого иероглифа – разводить костер, чтобы сжечь траву и древесину. Со временем слева к иероглифу 祭 добавили ключ «огонь», поэтому смысл его еще более расширился, вплоть до значения «постепенно разгораться». Поскольку понятия «огонь» и «костер» подразумевают яркий свет, то правая часть иероглифа 燎 позднее стала входить в состав знаков со значением «светлый», «очаг», «жилище». В настоящее время иероглиф 燎 обозначает целый спектр значений, подразумевающий сжигание, кипячение, сушение на огне.

Иероглиф 祭 *цзи*, вместе со знаком 燎 *ляо* составляющий понятие 燎祭 (ритуал жертвоприношения на огне), имеет изначальное значение «рука, кладущая мясо на жертвенный алтарь». В верхней части иероглифа 祭 *цзи* изображена рука, предлагающая небесам жертвенное мясо, внизу – иероглиф 示 *ши* («демонстрировать», «показывать»), который олицетворяет духов трех миров – неба, земли и человека. Современное его значение – «приносить жертву», «поклонение», «молитва», «ритуал».

Иероглиф 香 *сян* («благовоние», «аромат») изначально обозначал запах зерна (почтительное преподнесение небесным божествам зерна – тоже древний способ жертвоприношения). Знак 香 на надписях *цзягувэнь* реконструируется как колос проса в сосуде со зрелыми просяными зернами в виде точек. В процессе использования и осмысления этот знак приобрел и другой вариант написания: так, в стиле письма 篆 *чжуань* этот иероглиф включал знаки 黍 (знак «просо», сам раскладывающийся на элементы «злак на корню» и «вода/дождь/вино») и 甘 («сладкий»). Происхождение знака 香 связывается, таким образом, прежде всего с волнующим ароматом, исходящим от нагретого зрелого зерна проса, одного из первых злаков, возделывавшихся в Древнем Китае. Кроме того, просо становится сладким только в процессе брожения. Вино, изготовленное в процессе брожения, считалось подарком богов и поэтому использовалось только по важным торжествам. В дальнейшем постоянно происходило расширение границ значения этого знака (так, начиная примерно с династии Восточная Хань иероглиф 香 стал применяться и для обозначения любых видов ароматических лекарств и веществ, а с эпох Вэй и Цзинь им обозначали «благовонные изделия, изготовленные из ароматического сырья»), но в любом случае его основное значение было связано с приятным запахом.

Реконструкция и анализ древних знаков, связанных с жертвоприношениями, дает информацию об использовании ароматического сырья еще в ранних ритуалах, что доказывает важность изучения культуры благовоний в Китае, популярной в стране и в настоящее время.

### **Культура благовоний в Корее**

Целенаправленное использование ароматических веществ в Корее начинается тогда, когда на территорию Кореи из Китая проникает буддизм. На могильных плитах эпохи позднего Когурё (IV–VI вв.) найдены изображения курильниц. Наивысшим свидетельством развития искусства благовоний в Корее является культура позднего Пэкче (IV–VII вв.). В период позднего Силла (VII–X вв.) широко распространился обычай использования смесей ароматических растений. Обычай сжигания благовоний продолжался и в эпоху Корё (918–1392). Под влиянием конфуцианства в государстве Чосон (1392–1910) традиция использования благовоний несколько отходит на задний план, но полностью не исчезает: при дворе остаются мастера составления ароматов *хянчан*, проводятся соответствующие церемонии. Большое количество благовоний было импортировано в Корею во время ее «открытия» в XIX в. при императоре Коджоне (1852–1919), когда активизировалась торговля с Западом. В настоящее время в Корее существует общество «People Looking for Scent», которое возглавляет профессор Пак Хвечжун. Это общество занимается изучением практики применения благовоний в религиозной сфере, их использования в художественно-эстетическом аспекте и в бытовой культуре.

Достигнув своего расцвета в эпоху Пэкче, культура благовоний в настоящее время стала неотъемлемой частью корейской традиционной культуры.

### **Культура благовоний в Японии**

В настоящее время вместе с чайной церемонией *садо*: /*тядо*: (букв. «путь чая») и аранжировкой цветов *кадо*: (букв. «путь цветка») искусство *ко:до*: (букв. «путь аромата») составляет «три главных искусства Японии» *нихон сангэйдо*., очень тесно между собой связанные. Если в российском востоковедении искусство чая и аранжировки цветов изучено достаточно хорошо, то относительно искусства благовоний исследования практически полностью отсутствуют.

Между тем история *ко:до*: как искусства составления ароматов и эстетического отношения к благовониям насчитывает в Японии более тысячи лет. Среди многих видов традиционных утонченных развлечений трудно найти в духовной культуре Японии что-либо более рафинированное и изысканное, чем этот вид времяпрепровождения, возведенный в ранг высокого искусства.

Одним из подтверждений тесной связи искусств чая и благовоний является существование аналогичных эстетических категорий, принятых в обоих видах искусств. Так, по аналогии с

чайным искусством в искусстве *ко:до*: тоже была разработана концепция «Десять добродетелей благовоний» *ко:-но дзиттоку*.

Ее сформулировал известный литератор и поэт Иккю (1394–1484) в средний период эпохи Муромати, будучи настоятелем храма Дайтокудзи в Киото. Он был приверженцем одной из дзэнских школ Риндзайсю:.

- 1) трогает сердце даже демонов;
- 2) очищает сердце и тело;
- 3) устраняет грязь и нечистоты;
- 4) способствует крепкому и здоровому сну;
- 5) в атмосфере изысканности способствует обретению друзей;
- 6) устраняет мирские заблуждения и страдания;
- 7) большое число благовоний не является излишеством;
- 8) даже малого количества благовоний бывает достаточно;
- 9) аромат долго сохраняется, ароматические деревья не тлеют и своим бессмертием дают бессмертие человеческой душе;
- 10) не мешает повседневным делам.

### **Краткий экскурс в историю искусства благовоний**

Опыты возжигания различных ароматических веществ в культурах народов Восточной Азии задолго предшествовали формированию искусства благовоний. Постепенно с развитием представлений о свойствах ароматических деревьев и растений совершенствовались и методика приготовления благовоний, и способы «слушания ароматов», и технология изготовления бронзовых и керамических курильниц. Появлялись целые трактаты, посвященные описанию различных аспектов и этапов процесса приготовления и возжигания благовоний, а также изготовлению специальной утвари. Широко известны китайские курильницы эпохи Сун в виде чаш на подставке, в основании которой располагаются трехслойные лепестки лотоса, а по тулову идут рельефные изображения бодхисаттв. В Китае искусство изготовления таких курильниц особого расцвета достигло в эпоху Мин. Несмотря на широкое распространение эстетики воскурения благовоний и в самом Китае, и в соседней Корее, только на японских островах она смогла развиться до самостоятельного вида элитарного искусства, превратившись в настоящий символ национальной японской культуры.

Появление особых ароматических растений в Японии связано с проникновением в VI в. на японский архипелаг через Китай, Корею и южные тропики целого комплекса разнообразных религиозно-культурных заимствований. Спустя несколько столетий, а именно в эпоху Муромати (1392–1573), когда принципы возжигания благовоний оформились в стройную систему и стало возможно говорить о существовании элитарного искусства, известные японские мастера по искусству составления ароматов Сандзёниси Санэтака и Сино Мунэнобу, используя данные по

огромному количеству ароматических деревьев, составили классификацию ароматов. Учитывая места произрастания ароматических растений, они выделили шесть сортов по названию шести стран: *кяра* (Индия), *ракоку* (Таиланд, Мьянма), *манака* (Малакка, Малазия), *сумотара* (Суматра), 真 *манабан* и *сасора* (страны Юго-Восточной Азии). Дополнительно были введены еще «пять вкусов» различных ароматов: *кан* (сладкий), *сан* (кислый), *син* (острый), *кан* (пересоленный), *ку* (горький). Все вместе эти названия составили понятие *риккоку-гоми*, что буквально означало «шесть стран – пять вкусов».

В эпоху Эдо (XVII–XIX вв.) принципы этой классификации получили свое дальнейшее теоретическое обоснование в трудах последователей дзэн-буддизма, которые описывали различные сакральные церемонии с использованием ритуальных возжиганий специальных благовоний, в том числе продолговатых ароматических палочек определенной длины (для отсчета времени).

В настоящее время составление благовоний окончательно превратилось в один из видов изысканного и элитарного искусства, секреты которого дано постичь лишь избранным, однако на уровне массового потребителя по-прежнему остаются популярными ароматические масла и сухие смеси, используемые как и в быту, так и в практической ароматерапии.

**Е. Э. Войтишек**

## **ПУЛЬСАЦИЯ АРОМАТА – КИТАЙСКАЯ КУЛЬТУРА БЛАГОВОНИЙ**

Владыка ритуалов и жертвоприношений. Символ почитания Неба и предков. Легкокрылый гонец страждущих. Фимиам любви и благоговения. Неусыпный страж целомудрия и непорочности. Верное средство от болезней, мора, пороков и разврата. Воспитатель таланта, мудрости и добродетелей. И таких метафор не перечить! Все они адресованы эфемерному аромату, которому поклонялись на Востоке с древнейших времен. С незапамятных времен утонченные эстеты Поднебесной, интеллектуалы *вэньжэнь* – обладали глубочайшими знаниями о природе запахов, силе их воздействия на людей и виртуозно пользовались этими знаниями. Любые действия в обычной жизни, не говоря уже о сакральных ритуалах, играх, праздничных церемониях, интеллектуальных состязаниях, непременно сопровождалась воскурением благовоний.

История аромакультуры восходит к истокам китайской цивилизации и насчитывает несколько тысячелетий. Аромасопровождение придавало ритуалам еще большую значимость и святость. Использование благовоний считалось проявлением уважения людей к богам и непосредственно к самому процессу священнодействия. Аромат был важным компонентом формы

общения с высшими силами. Едва различимый ароматный дымок уносил на своих крыльях в горние выси мольбы и чаяния земных обитателей.

### **Кормчий души и тела**

Испокон веков доблестные воины, сановники императоров и князей, интеллектуалы *вэньжэнь*, благодетельные монахи – все использовали для блага своих дел благовония. Ценили их и берегли. Жители Древнего Востока эмпирическим путем убедились, что ароматы способны концентрировать внимание, развивать сосредоточенность ума, мудрость, разнообразные таланты и добродетели, поддерживают высокие моральные качества, «вскармливают» душу и тело.

Сценарий жизни жителей Поднебесной, в котором так много внимания уделяется благовониям, стал калькой китайской философии и катализатором духовного прозрения «людей культуры» *вэньжэнь*. Некоторые из них до небес превозносили призрачный дух ароматов, почитая их великой силой, «артой» или «пульсом» китайской традиционной культуры.

Культуру благовоний не назовешь «чистым искусством», поскольку она гармонично встроена в контекст практически всех известных традиций Китая. Древние даосы, лекари, «люди культуры» *вэньжэнь*, прославленные монахи, императоры, философы, исследователи природы и человека -- все они по-своему способствовали развитию аромакультуры. Благодаря великому множеству безымянных авторов нам сегодня известны благовония-лекарства, которые применялись в ароматерапии, рецепты благовоний, приемы изготовления и методы использования ценнейших ароматных снадобий.

### **Дух бессмертия**

Примерно с позднего периода династии Восточная Хань (25–220 гг. н. э.) упоминания о благовониях стали часто встречаться в литературных памятниках. Древние авторы рассказывали о них в книгах по медицине, географии, ботанике, истории, литературе, энциклопедиях, классических трудах буддистов и даосских монахов. Именно в этот период начались поиски методов самосовершенствования, эликсира бессмертия и способа его изготовления. Ритуалы воскурения благовоний, купание в ароматических настоях были непременным атрибутом этих поисков и алхимических опытов.

Многие известные литературные памятники сохранили сведения о благовониях и ароматических лекарствах. Им посвящены множество стихов *цы*, поэм *фу*, рассказов о необычайном. Уже во время династии Западная Хань (202 г. до н. э. – 25 г. н. э.) появились стихи, воспевающие аромат воскуряемых благовоний.

В старину в Поднебесной считалось неприличным, если в доме нет запаха благовоний. Поэтому считалось обыденностью воскурять благородную ароматную древесину в домашних по-

мещениях, окуривать ею одеяла, ткани, одежду. Ведь приятный аромат изгонял дурной запах, дарил ощущение чистоты и радовал гостей.

### **Танцующий дымок**

Ко времени правления Ханьского У-ди (141–87 гг. до н. э.) воскурение благовоний получило широкую популярность не только среди простых людей, но и аристократии. Повсеместно жители Поднебесной окуривали дома и другие постройки, одежду, ткани. Дымок изысканного аромата всегда витал между пирующими на праздниках, ведь без него были неинтересны ни песни, ни танцы.

Подтверждением тому служат археологические артефакты, найденные в раскопе могилы правителя Нань Юэ (Гуанчжоу), захороненного в 122 г. до н. э., было извлечено множество курильниц, а также музыкальные инструменты: бронзовые колокола, колокола с ручкой. Вместе с ними были чайники и четырехгранные кувшины для вина. В настоящее время найдены 10 курильниц из червонного золота с инкрустацией, а также курильницы императорской семьи, на которых выполнен орнамент в виде драконов.

В период расцвета культуры благовоний при Восточной Хань (25–220 гг. н. э.) применение душистых снадобий стало неперменным и очень важным компонентом дворцового церемониала. Как только не использовались благовония! Помимо окуривания помещений, важные сановники и чиновники всех рангов носили на себе ароматизированные платки и одежды, благовония помещали в рот, чтобы избавиться от неприятного запаха.

В некоторых документах приводятся любопытные сведения: при дворце императора были чиновники, которые отвечали за составление императорских указов. У них были специальные служанки, которые должны были окуривать их благовониями перед визитом к государю. Во время доклада чиновники были обязаны держать во рту сушеную гвоздику, чтобы изо рта не шел неприятный запах.

### **«Перечные комнаты»**

Помимо ароматизации помещений, одежды, изготовления ароматических саше, подушек для изголовий, душистых растений для свежести дыхания в ханьских дворцах было много других способов применения благовоний. В начальном периоде династии Хань (II–I вв. до н. э.) создавали специальные «перечные комнаты». Стены в покоях императрицы натирались душистым перцем – по мнению, древнекитайских медиков, запах перца способствовал зачатию и вынашиванию младенцев мужского пола. При этом сам перец символизировал фаллос и многочисленное мужское потомство. Эта традиция существовала много сотен лет, и впоследствии «перечные комнаты» отводились только женам или наложницам императора.

В церемониях прощания с умершими также часто использовали благовония, ведь ароматный дым препятствовал процессам гниения и распространению заразы. Об этом немало свидетельств оставила древняя классическая литература. Доказательством тому служат захоронения знатных вельмож -- при вскрытии этих могил запах благовоний ощущался на 10 ли и не выветривался в течение месяца.

### **Долгое послевкусие**

Мода на повсеместное использование благовоний в высших слоях общества сохранилась до эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912). В эпоху династии Сун (960–1279) особенно поддерживались науки и искусство, что привело к расцвету гуманизма и развитию экономики. Культура благовоний в это время достигла высочайшего уровня. Объем импортируемых благовоний был очень велик. Государственная монополия на продажу душистых веществ приносила огромные доходы.

Ароматы использовались во всех сферах жизни. Они были обязательным атрибутом дворцовых пиров, свадебных или похоронных церемоний, их использовали в чайных и пивных заведениях.

Среди интеллектуалов *вэньжэнь* процветала высокая мода изучать аромасредства, находить и создавать новые ароматы или их неожиданные сочетания. Эти изыскания послужили мощным стимулом развития культуры благовоний. Под дымком благовоний «люди культуры» писали стихи, сочиняли песни, играли на цине, любовались цветами, пировали с друзьями, грустили в домашнем одиночестве. За столом или лежа в постели, при свете лампы или под луной – везде люди культуры воскуряли благовония. Знаменитый *вэньжэнь* Хуан Тинцзянь писал, что «помешан» на благовониях.

Высший расцвет древнекитайской поэзии на тему ароматов также приходится на эпоху Сун (960–1279). Эти стихи поражают воображение высочайшим качеством и количеством, своей утонченностью и изысканностью. Знаменитые поэты Оуян Сю, Су Ши, Ли Цинчжао, Лу Ю посвятили благовониям до сотни стихов. Многие из них находили много общего между природой слова и аромата. И то, и другое оставляет после себя долгое послевкусие.

### **Ароматные дома**

В эпоху династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) благовония стали использовать еще более широко. Технологии изготовления ароматических веществ стали более изощренными. Для воскурения благовоний стали создавать потрясающей красоты курительницы и различную утварь – настоящие произведения искусства.

В тот период стали очень популярными благовония в виде ниточек и палочек. Для них изготавливали наборы специальной утвари: коробочки, лопаточки, миниатюрные курильницы для спален. Многие предметы отливались из латуни, их украшали гравировкой, резьбой, искусным орнаментом.

В Пекине минского времени получили широкую известность «дома благовоний». Люди культуры превозносили их до небес. До наших дней дошли их названия: «Благовония императорского дворца», «Лotosовые благовония», «Благовония десяти тысяч весен», «Сладкие ароматы», «Висячие благовония черного дракона», «Благовония в форме черных шашек». Способы изготовления и формы этих благовоний были самыми разными. К примеру, одни готовили в виде «шашек»-лепешек, другие -- в форме порошка.

### **Огонь без дыма**

Ближе к концу династии Мин (XVI–XVII вв.) интеллектуалы *вэньжэнь* считали благовония важной частью жизни образованных людей. Неизвестно, очарование ли ароматов привлекало китайских «людей культуры», или ароматы становились очаровательными благодаря творческим талантам и мудрости их ценителей. Однако все интеллектуалы *вэньжэнь* древних времен любили и ценили благовония. Казалось, между благовониями и китайскими «культурологами» существовала необъяснимая связь.

Часто они философствовали, произносили пафосные или поэтические речи о силе ароматов, их разновидностях, рецептах изготовления, способах возжигания, вспомогательных аксессуаров, которые позволяют максимально проявить запах и продлить аромату жизнь. Часто они соревновались в получении нового аромата и сочинении оригинальной формы. Создав удачную композицию, часто они звали друзей и вместе оценивали красоту «цветка запаха». К примеру, знаменитый литератор, поэт и каллиграф Су Ши специально изготовил благовоние из ароматических порошков в нужных пропорциях, а также придумал специальную форму для его изготовления в виде иероглифа.

Некоторые из них были слишком оригинальны. Некий Гао Лянь предложил способ бездымного возжигания благовоний – «возжигания благовоний отдельно от огня». В этом случае дым был не виден, а запах раскрывался и наполнялся силой без участия дыма. Для этого между огнем и благовонием прокладывали каборунд – карбид кремния. Сами благовонные «шашки» делали из угля с добавлением алтея розового, сафлора красильного и других тщательно отобранных растений.

Однако бездымное возжигание было распространено только среди небольшой части их ценителей. Все же большинство минских и цинских «людей культуры», как и их предшествен-



ники эпох Тан (VII–X вв.) – Сун (X–XIII вв.), воскуряли благовония обычным образом, не отделяя их от огня.

### **Целительные запахи**

В период Мин и Цин, особенно в XIV–XVIII вв., появилось много литературы об ароматах. Самое выдающееся произведение – «Записи о благовониях» Чжоу Цзячжоу, известного минского литератора. В его книге собран богатый материал о благовониях, в том числе лекарственных, о рецептах изготовления, утвари, литературных источниках. Там же он приводит выдержки из классических трудов, посвященных миру запахов.

Немало сведений об ароматах приводится в древнекитайских медицинских книгах. К примеру, «Компендиум лекарственных веществ», содержание которого посвящено огромному количеству благовоний, рецептам их составления и способам воскурения. Целебные благовония, по мнению автора, следует применять для утилизации нечистот, предотвращения эпидемий, душевного успокоения, избавления от бессонницы, лечения различных болезней.

«Компендиум» описывает различные способы применения благовоний: «дымное воскурение», «вдыхание», «омовение», «размещение в изголовье», «ношение с собой». К примеру, дым от возжигаемых аквилярии, сандала, росного ладана нейтрализует неприятный запах, лечит чирьи, избавляет от головной боли, его настоем можно мыть волосы.

### **Благоуханный друг**

Аромат был другом в учении, партнером в уединении. Встречам с друзьями за занятиями каллиграфией и живописью ароматы добавляли изысканности и поэтичности. Во время настраивания и игры на цине возжигания ароматов помогали сердцу и уму, направляли мелодии. Тем, кто участвовал в тайном управлении страной, ароматы дарили пронизательность и мудрость. Облако аромата из курительницы могло привести дух в доброе расположение и направить на совершенствование. Благодаря ароматам одеяло становилось более теплым, а одежда -- более очаровательной, когда от нее исходило благоухание.

До сих пор передаются из поколения в поколение рецепты оригинальных благовоний: для рабочего кабинета, для спальни, «Благовония перед лампадой», «Аромат в компании луны», перед которым и сегодня преклоняются люди культуры. Нежный или дразнящий, терпкий или чувственный – все эти запахи стали частью истории и реальной жизни Поднебесной, драматичной, многоцветной и прекрасной.

**Е. Э. Войтишек**

## Лестница в небо. Китайское искусство благовоний

На Востоке традиционно считается, что искусство благовоний – лестница в небо. Живое воплощение стремления к совершенству. Напоминание о том, что жизнь человека подобна благовонию, которое должно источать не зловоние, а благоуханный аромат. А сам человек должен творить добро, а не зло. В этом случае он достоин высокого звания *цзюньцзы*, что значит «благородный муж». Любая мысль и каждый поступок добавляют новую краску в ароматический портрет каждого из нас.

### Служение Добру

Представления о том, что искусство благовоний имеет цель воспитания души, начали складываться в Китае в древнейший период Чуньцю-Чжаньго (VI–IV вв. до н.э.). Трудно понять, когда сугубо утилитарное отношение к ароматам, которые служили для изгнания и нейтрализации неприятных запахов, трансформировалось в возвышенный культ, призванный служить добру и благородным целям. Считается, что полная концепция аромакультуры сложилась в эпоху Цинь-Хань (II–I вв. до н.э.), когда прозвучала свежая идея, которая актуальна и сегодня: «аромат благовоний воспитывает натуру и направляет сердце».

### Зеркальное отражение

Наверняка каждый из нас замечал, что дым благовоний или тлеющей ароматической свечи ведет себя по-разному. То плотными клубами окутывает все вокруг, то поднимается высоко вверх, то стелется понизу. Чем же продиктованы эти капризы и прихоти? Ученые выяснили, что непостоянство и переменчивость дыма, его прихотливые узоры меняются в зависимости от душевного состояния и настроения людей, которые находятся рядом. Неважно, поддерживают ли они огонь или воскуряют благовония. Нравы, устремления, воля одного человека или большой компании способны влиять не только на рисунок, концентрацию и характер дыма, но и на окружающую природу в целом.

Ярким примером служат небезызвестные эксперименты, которые проводили японские ученые. Наполнив два одинаковых стакана водой, они одну воду хвалили, другую ругали. Результат поразил всех: кристаллическая решетка воды, которую ругали, деформировалась и превратилась в уродливое, хаотичное скопление молекул. Во втором стакане молекулярная структура воды, которой восхищались, стала воплощением классической гармонии и сияющего великолепия.

Этот опыт доказывает, что между различными субъектами в природе существуют невидимые, нематериальные связи. Мир живой природы служит зеркалом, в котором отражаются

человеческие души и помыслы. Не случайно в магических ритуалах отводилось огромное значение рисунку дыма, исходящего от благовоний. По нему сверяли события прошлого и будущего, читали судьбы людей и целых народов, угадывали волю богов.

Вэнь И-до (1899–1946)

Курильницы причудливый дымок!  
Немало древних, совершенных строк  
С тобой связали всю тоску разлуки,  
Но... слаб сей поэтический намек.

*(Пер. – Геннадий Ярославцев)*

### **Благовония государственной важности**

В Древнем Китае с особой тщательностью относились к соблюдению правил совместности различных благовоний. Они в точности похожи на требования к составлению китайских растительных лекарств. Чтобы получить нужный аромаэффект, древние парфюмеры умело совмещали разные сорта благовоний в определенных пропорциях. Об искусстве составления благовоний говорилось, что оно подобно созиданию прекрасного государства со строго определенным количеством чиновников, которые обязаны исполнять разные функции.

В давние времена для составления благовоний китайские жрецы в основном использовали растительное сырье, реже животный жир. К подготовке и смешиванию ингредиентов относились с большой скрупулезностью и ответственностью. Важно было все: строго следовать рецепту и правилам приготовления благовоний. С не меньшей тщательностью относились к сбору растений, который проводили в определенное время суток. Этому придавалось особое значение.

Далекие предки знали, что для сбора каждой травки предписан свой срок, когда растения максимально наполнены жизненными соками и обладают высокой биоактивностью. К примеру, полынь обыкновенную следует собирать до 5 утра, пока на ней лежит роса. Поскольку в янском характере полыни слишком много стихии Огня, утренняя роса, в которой господствует инь, ликвидирует переизбыток ян и охладит его пылкий нрав. В этом случае целебная сила полыни проявится с большим эффектом.

### **Пять раз по 12**

Приготовление благовония по все правилам представляет собой пять этапов и занимает 60 дней. Нужно взять неизмельченное сырье, разложить разные виды благовоний кучками вокруг главного царственного компонента. Они должны «познакомиться» между собой, пообщаться, стать друзьями.

Через 12 дней надо сложить все кучки вместе и перемешать. Еще через 12 дней – все измельчить. Еще через 12 – начать приготовление благовония. Еще через 12 – положить его в хранилище. Через 12 дней благовоние готово.

Эпоха Мин (XIV–XVII вв.)

Гао Ци (1336–1374)

Вмиг весна налетела-примчалась,  
И яблони все в цвету.  
Только печалюсь, что душу смущает  
Буйство природы весенней.

Сколько уж лепестков облетело –  
Когда же их подмету?  
С другом в курильницу готовим  
«Благовония ста смешений».

*(Пер. – Илья Смирнов)*

### **Растительная деспотия**

Некоторые жестоко ошибаются, считая аромасредства безобидным баловством. У каждого аромата есть свое предназначение. Поэтому подбирать ароматические масла или благовония следует с учетом индивидуальных особенностей человека, его нрава или имеющегося заболевания.

Древним было известно, как достичь целебного эффекта с помощью воскурения благовоний. Для этого тщательно изучался характер каждого ингредиента. Как правило, большинство китайских благовоний представляют собой смешанные многокомпонентные сборы. Довольно редким исключением является ароматическая древесина сандала и аквилярии, которые можно воскурять поодиночке.

В характере аквилярии и сандала в наибольшей степени воплотилось стремление к лидерству, деспотическому господству над другими ароматическими «коллегами». Не случайно в Древнем Китае аквилярию называли «канцлером благовоний». Без этого растения невозможно собрать многокомпонентный рецепт благовоний. Аквилярия консолидирует все ингредиенты, притягивает, как магнит, сущность всех благовоний. Как истинный лидер она управляет своими «подчиненными», заставляя выполнять определенные лекарственные задачи.

Используя разные пропорции одного вида сырья, можно получить великое множество благовоний. Любопытно, что во время приготовления аромасредств исходное сырье претерпевает качественные изменения. Известно, к примеру, 40 видов благовоний из сандалового дерева. Каждый полученный образец предназначен для определенных надобностей.

Для лечения разных болезней нужны разные благовония.

Для тропности к определенным органам и вхождения в меридианы необходимо точно соблюдать пропорции компонентов благовоний.

Вкусы древесины аквилярии: терпкий, горький, мягкий, теплый

Тропы (каналы): селезенка, желудок, почки, легкие.

### **Укрощение Огня**

Выросшие в южных тропических лесах, аквилярия и сандал полностью принадлежат стихии Огня. При воскурении сила огненного характера аквилярии стремительно возрастает. Не зная границ, сметая все на своем пути, стихия Огня может натворить бед: нарушить баланс инь и ян в организме человека, спровоцировать появление зловредного жара, что может привести к изменению характера и серьезным заболеваниям. К примеру, если ежедневно воскурять благовонную аквилярию, то можно получить очень неприятный эффект – развитие угревой болезни. Замечено: появившись, угри и комедоны быстро распространяются по всему лицу, затем по всему телу, долго заживают, оставляя после себя рубцы.

Чтобы укротить Огонь в этих растениях, используются различные методы. Например, купание в чае. Сандал очень любит эту процедуру. Накануне смешивания с другим сырьем его «угощают» чистым прозрачным настоем чая (для этого подойдут улун и другие сорта зеленого чая). «Напоить» сандал чаем значит расколоть дощечку сандалового дерева на плоской поверхности и поливать ее чайным настоем вместе с листьями. Вот тогда огненная природа сандала успокоится, и наступит благостное умиротворение. Ароматическая древесина пьет чай так же, как и люди. Считается, что это ее «чайный путь». С помощью настоя чая обычное благовоние получает лекарственные свойства.

Вэнь И-до (1899–1946)

Смятение

Чтобы в шутку тебе помолиться,

Я сандал благовонный зажег.

Кто, однако, подумать бы мог,

Что так сильно он разгорится!

Что туманом заволокут  
Мир ароматные струи,  
А в слезах, что из глаз потекут,  
Растворятся твои поцелуи...

(Пер. – Геннадий Ярославцев)

#### «Тонуший аромат»

Дерево аквилария и его ароматическая древесина в Китае имеют несколько названий. Кроме научного («аквилария агаллоха», или *Aquilaria agallocha* Roxb.) и ненаучного («алойное дерево») часто используются названия, которые в переводе звучат весьма поэтично: «медовый аромат», «сладкий аромат», «аромат белого дерева», «аромат черного дерева», «аромат пяти деревьев», «аромат южного дерева». Пожалуй, самым необычным из них можно считать название *чэньсян*, или *чэньшуйсян* «тонуший [в воде] аромат», поскольку древесина аквиларии тонет в воде (ее плотность выше плотности воды).

Это растение произрастает в жарком и влажном климате – на юге Китая (Гуаньси, Фуцзянь, Хайнань), а также в Индонезии, Малазии, во Вьетнаме. В этих местах часто случаются тайфуны и грозы, во время которых ветки деревьев ломаются. На месте слома появляется маслянистый сок, который загустевает и затвердевает под действием солнца, дождя и ветра. Кора упавших на землю веток постепенно сгнивает, истлевает, но в сердцевине сохраняется редчайший аромат.

Из сердцевины *чэньсян* получают очень дорогое благовоние: один его грамм стоит более 10 тыс. юаней. И эта цена не предел! Требуется более 100 лет, чтобы упавшая ветка превратилась в качественное сырье. И чем больше лет сгнившему дереву аквиларии, тем ценнее ароматический продукт. К тому же не из всех деревьев аквиларии можно получить благовоние: только 20 процентов из всех деревьев годятся для этой цели. И лишь один процент из них может подарить действительно редкое и необычное благовоние. Все это объясняет исключительную ценность и самой породы, и сырья, и благовоний, и изделий из ароматической древесины.

Хуан Тин-цзянь (1045–1105)  
Хурма устилает листьями двор,  
И осень окрасилась алым.  
Курильница благоуханьем *чэньшуй*  
Все складки одежд пропитала.

Был ветер меж сосен – приснился мне сон,  
Что свиделся я с родными,  
Что нас в страну Девяти Областей  
Лебяжья упряжка умчала.

(Пер. – Лев Меньшиков)

#### Жизнь животных

Другой способ получения благовония аквиларии связан с аппетитами и потребностями насекомых. Древесина ароматического дерева имеет сладкий запах, привлекающий насекомых. Букашки с упоением грызут сладкую древесину, и сок выступает на месте повреждений в коре дерева. Такие «раны» на дереве называют «течь от насекомого». Из этого сока и готовят благовоние.

Кроме того, деревья повреждают не только насекомые, но животные, которые постоянно чешут бока о его шершавую поверхность. Кора стирается, и на этом месте тоже проступает драгоценный сок.

### **Дым, не выходящий из кувшина**

Как же готовят благовоние аквиларии? Прежде чем заняться изготовлением благовония, мастер должен поститься долгое время, питаться только вегетарианской пищей, очистить себя и успокоить сердце.

Технология получения благовония довольно сложна. Сырье из застывшего древесного сока и истлевшей древесины *баймусян* подвешивают на конопляную веревку, которую опускают в кувшин с водой – но так, чтобы сырье не касалось воды.

После этого ставят кувшин на огонь и кипятят воду. Кстати, при использовании разных видов топлива – угля или дров – можно получить разный эффект в силу разной природы огня. Самое лучшее горючее для получения аквиларии – сосна и кипарис. Нужно поддерживать медленный огонь. Пар будет сгущать сок аквиларии. Когда дым станет закручиваться спиралью, не выходя из кувшина, можно считать, что благовоние готово.

Мало кто знает эту загадку: почему дым остается внутри кувшина и не выходит наружу? Дело в том, что после тепловой обработки внутри аквиларии концентрируется вся мощь стихии Огня. Она и есть максимальное выражение сущности Огня. Поэтому при смешении с другими благовониями она становится ядром, центром притяжения, который собирает и проявляет полезные и ценные свойства всех компонентов. Кстати, высокая стоимость китайских благовоний объясняется тем, что в них входит высококачественная, а потому очень дорогая аквилария.

Ван Вэй (701–761)

Обитель каменных ворот в горах Ланьтянь

...Здесь деревья высоки, –

Под ними ночь провожу,

Возжигаю куренья,

На чистой циновке лежу.

Благовоньем цветов

До отказа одежды полны,

Отсвет горной луны

Серебрится на камне стены...

*(Пер. – Аркадий Штейнберг)*

Ши Цзянь (1434–1496)

Благовонная орхидея

Пуст мой мешочек для благовоний,

Цветы орхидеи опали.

Дикие заросли трав пахучих

Укрыли дворцовые стены.

Думают люди, что сами собою

Струятся слезы печали.

Смею сказать, что это неправда, –

Ропщу на восточный ветер.

*(Пер. – Илья Смирнов)*

В Древнем Китае практиковали не только приготовление сложных благовоний из аквиларии и сандала. В основном в ароматических композициях использовались благоухающие травы: перец, цветы орхидеи, трава цимбидиум, цветы, кора и ветви коричника, борщевик шероховатый. Живые или высушенные цветы и травы, как правило, носили с собой. Женщины и дети украшали ими волосы, а мужчины навешивали на шею свертки или мешочки с благовониями. Мешочки плелись из стеблей травы или шились из ткани или шелка. Своим постоянным присутствием в жизни людей ароматы не только способствовали здоровью, но и напоминали о высокой цели самосовершенствования и стремления к утонченной изысканности.

**Е. Э. Войтишек**

### **Интеллектуальные развлечения в традиционных восточных искусствах**

Попытки определения элементов восточного менталитета и выявления тесной взаимосвязи развлечений народов Восточной Азии возможны не только при анализе специфики игр «винного приказа» и карточных игр, но также и при изучении художественных критериев интеллектуальных развлечений и игрового инструментария в таких традиционных восточных искусствах, как искусство чая (茶道, досл. «путь чая»), составления благовоний (香道, досл. «путь аромата») и цветочных композиций (花道, или 華道, досл. «путь цветка»). При рассмотрении взаимосвязи игровых традиций Китая, Кореи и Японии анализ триады «чай-цветы-благовония» и игр в этих искусствах также дает основания для изучения важной роли общих культурно-исторических факторов в данном регионе, – прежде всего в связи с распространением буддизма и его атрибутики в странах Дальнего Востока.

Эти традиционные виды искусств занимают огромное место в культуре Китая, Кореи и Японии. Их вполне справедливо рассматривать в контексте всей духовной культуры восточно-азиатского региона – наряду с игровыми театральными формами, танцевальными пьесами, искусством спортивной борьбы, празднествами любования цветами они являются подлинными национальными символами.

Основная роль в распространении чая и чайных ритуалов в Китае, на родине чая, отводилась буддийским монахам. При династии Тан (618–907) чай использовался в качестве «монастырских денег» и ценных подарков. Появление и укоренение чайных традиций в Корее и Японии также связано с проникновением и распространением буддизма – неслучайно первыми мастерами чая были буддийские монахи. В дальнейшем развитие этого искусства шло параллельно с развитием искусства аранжировки цветов и составления благовоний. Атрибутика буддийских алтарей традиционно подразумевает окуривание помещения благовониями и обязательное

наличие живых цветов. В ходе проведения чайной церемонии, учитывая способность чайных листьев к «впитыванию» запахов, для ароматизации помещения зачастую возжигают благовония, а само помещение украшают подходящей сезону цветочной композицией 茶花 *тябана* (букв. «чайные цветы»). Так или иначе, сформировавшиеся в странах восточноазиатского региона эстетические категории, принятые в этих видах искусства, были и остаются идентичными, что наглядно демонстрируется в традиционных элитарных развлечениях.

## Игры в чайном искусстве

«Путь чая», давший также начало развитию и пониманию «пути аромата» и «пути цветка» как искусства и мировоззрения, зародился в Китае в эпоху раннего средневековья (к концу X в. чаепитие уже превратилось в форму досуга среди образованной элиты) и существует до сих пор в разных своих национальных вариациях. Духовное содержание китайской чайной церемонии – сложная и глубокая система, в которой соединяются идеи конфуцианства, даосизма и буддизма, что является воплощением идеи о тесной взаимосвязи и взаимодействии материального и духовного.

Китайское понимание Дао природы, источника и основного закона существования всего на земле можно расширить до интерпретации его как мастерства. Поэтому искусство чая и чайную церемонию часто рассматривают как две стороны одного и того же явления. При этом искусство чая понимают как видимую материальную деятельность, которая может быть названа Дао только в том случае, когда в процессе этой деятельности рождается духовная сила. Суть чайной культуры исследователи определяют как видимое искусство и невидимый путь Дао.

Действительно, искусство чаепития и чайной церемонии – основа культуры чая. Понятие «искусство» включает технику и художественную сторону процесса приготовления и дегустации чая, в то время как понятие «церемония» больше относится к атмосфере, в которой происходит этот процесс.

Что касается самой атмосферы, то во время чаепития в Древнем Китае много внимания уделялось декламированию стихов, музицированию, созерцанию красот природы. В соответствии с мировоззрением «людей культуры» *вэньжэнь* большой популярностью при этом пользовалась и «чайная каллиграфия», предметом которой были поэмы о чае или просто иероглиф «чай»: многие каллиграфы имели специальные «чайные тетради», где записывали стихи о чае.

В такой творческой атмосфере можно признать неслучайным зарождение своеобразных чайных соревнований 鬪茶 *доуча*, во время которых состязались по сбору и просушке чайного листа, взбиванию пены, по отгадыванию сортов чая, по определению природных и вкусовых ка-



честв напитка, по месту произрастания чая, по изготовлению сосудов для чаепития. Особое внимание всегда уделялось способам сбора чая, поэтому часть состязаний была посвящена этому процессу (чайные листья собирают ногтями, а не пальцами, чтобы температура рук сборщика не повлияла на качество сырья; при этом движения рук сборщицы чая часто сравнивали с движениями рук танцовщицы). Такие виды чаепития были распространены в эпоху Тан, а во время правления императоров Сун стали обычным явлением во всех слоях общества. До сих пор во время приема важных гостей и на разнообразных праздниках в Китае пользуются популярностью своеобразные показательные выступления мастеров чая и целых коллективов участников, которые синхронно под музыку выполняют все движения, необходимые при приготовлении чайного напитка, что роднит данные ритуалы с театрализованными представлениями.

Примечательно, что в настоящее время развлечения, принятые в искусстве чая в Японии, связаны с понятием 七事式 *ситидзи-сики* (букв. «семь ритуалов») и подчиняются определенным принципам, которые были разработаны еще в раннем средневековье известными китайскими чайными мастерами (茶人 *тядзин*). Прежде всего, это касается определения понятия «десяти добродетелей чая» (茶の十徳 *тя-но дзиттоку*). Далее перечислены три классификации о «десяти добродетелях», созданные в разное время признанными мастерами чая.

明恵 Мё:э (1173–1232) – монах раннего периода эпохи Камакура, практиковал чай, выращивал чайные кусты в храме Кодзандзи в Киото. Известен тем, что изготовил котел для кипячения воды, используемой в чайной церемонии, со следующей надписью о десяти добродетелях чая.

- 1) рассеивает тоску;
- 2) способствует хорошему сну;
- 3) полезен для здоровья;
- 4) изгоняет болезни;
- 5) способствует установлению ритуала;
- 6) выражает почтительность;
- 7) развивает вкус;
- 8) тренирует тело;
- 9) способствует воспитанию утонченности;
- 10) способствует постижению Пути.

紹鷗 Дзё:оу (1502–1555) – мастер чая позднего периода эпохи Камакура.

Разработал эстетические основы категории *ваби* в чайном искусстве, что впоследствии передал Сэнно Рикю. Он так же оставил свой список добродетелей чая.

- 1) искусство чая, а также человек, который его практикует, находятся под покровительством всех буддийских божеств;
- 2) способствует гармонизации пяти основных органов (сердце, легкие, селезенка, печень, почки);
- 3) дает свободу от мирских заблуждений и страданий, от всех чувственных страстей;
- 4) способствует воспитанию сыновней почтительности;
- 5) способствует крепкому и здоровому сну;
- 6) способствует устранению душевного смятения перед лицом смерти;
- 7) устраняет несчастья и продлевает жизнь;
- 8) пользуется покровительством неба;

- 9) изгоняет из тела злых демонов;
- 10) способствует долголетию.

千利休 Сэн-но Рикю (1522–1591) – признанный мастер чайной церемонии эпохи Момояма, основатель чайной школы в Японии. Его список десяти добродетелей включает следующие.

- 1) искусство чая, а также человек, который его практикует, находятся под покровительством неба;
- 2) способствует крепкому сну;
- 3) способствует воспитанию сыновней почтительности;
- 4) устраняет тяжелые болезни;
- 5) воспитывает в людях любовь и почтительность;
- 6) освобождает от чувственных страстей;
- 7) препятствует болезни и устраняет беды;
- 8) воспитывает почтительность к знатым людям;
- 9) способствует долголетию;
- 10) устраняет сердечную тоску, развеивает печаль и способствует отдыху от забот.

[Энциклопедия Цунокава, 1991, т. 1, с. 900].

Создание списка «добродетелей чая», видимо, было основано на идеях, изложенных в трудах китайских мастеров чая. Отмечается определенный параллелизм между подходом к чаю, изложенным в эпоху Тан поэтом Лу Юем в «Чайном каноне» («Ча цзин»), и позднейшей японской практикой в чайной церемонии. Строгий ритуал чаепития способствовал выявлению особых качеств чая, помогал участникам церемонии добиться оптимальных условий для воздействия на него чая (успокоенность мыслей и чувств, простота поведения, сохранение здоровья, продление жизни и др.).

При обучении строгому и серьезному искусству чая широко применяются игровые методы, что убедительно подтверждает взаимосвязь ритуала, игры и сакрального действия. С другой стороны, на примере вышеописанных церемоний можно выявить взаимовлияние эстетических категорий, принятых в элитарных искусствах чая, составления благовоний и цветочных композиций.

Одним из подтверждений тесной связи искусств чая и благовоний является существование аналогичных эстетических категорий, принятых в обоих видах искусств. Так, по аналогии с чайным искусством в искусстве *ко:до:* тоже была разработана концепция «Десять добродетелей благовоний» (香の十徳 *ко:-но дзиттоку*).

Ее сформулировал известный литератор и поэт Иккю (1394–1484) в средний период эпохи Муромати, будучи настоятелем храма Дайтокудзи в Киото. Он был приверженцем одной из дзэнских школ Риндзайсю:.

- 1) трогает сердце даже демонов;
- 2) очищает сердце и тело;

- 3) устраняет грязь и нечистоты;
- 4) способствует крепкому и здоровому сну;
- 5) в атмосфере изысканности способствует обретению друзей;
- 6) устраняет мирские заблуждения и страдания;
- 7) большое число благовоний не является излишеством;
- 8) даже малого количества благовоний бывает достаточно;
- 9) аромат долго сохраняется, ароматические деревья не глеют и своим бессмертием дают бессмертие человеческой душе;
- 10) не мешает повседневным делам.

[Цунокава садо дайdzитэн, 1991, т. 1, с. 475; Дзимбо Хироюки, 2003, с. 432].

Опыты возжигания различных ароматических веществ в культурах народов Восточной Азии задолго предшествовали формированию искусства благовоний. Постепенно с развитием представлений о свойствах ароматических деревьев и растений совершенствовались и методика приготовления благовоний, и способы «слушания ароматов», и технология изготовления бронзовых и керамических курильниц. Появлялись целые трактаты, посвященные описанию различных аспектов и этапов процесса приготовления и возжигания благовоний, а также изготовлению специальной утвари. Широко известны китайские курильницы 薰爐 *сюньлу* эпохи Сун в виде чаш на подставке, в основании которой располагаются трехслойные лепестки лотоса, а по туловищу идут рельефные изображения бодхисаттв. В Китае искусство изготовления таких курильниц особого расцвета достигло в эпоху Мин. Несмотря на широкое распространение эстетики воскурения благовоний и в самом Китае, и в соседней Корее, только на японских островах она смогла развиться до самостоятельного вида элитарного искусства, превратившись в настоящий символ национальной японской культуры. Появление особых ароматических растений в Японии связано с проникновением в VI в. на японский архипелаг через Китай, Корею и южные тропики целого комплекса разнообразных религиозно-культурных заимствований.

В настоящее время составление благовоний окончательно превратилось в один из видов изысканного и элитарного искусства, секреты которого дано постичь лишь избранным, однако на уровне массового потребителя по-прежнему остаются популярными ароматические масла и сухие смеси, используемые как и в быту, так и в практической ароматерапии.

Не будет упрощением сказать, что искусство *ко:до:* произошло на основе наблюдения за неотъемлемыми свойствами ароматических деревьев, в результате чего сложилась особая утонченная система «слушания ароматов», была выработана совершенная техника и придумана масса специального инструментария, обладающего высокой художественностью.

Этот вид искусства, собственно, как и многие другие явления восточноазиатской культуры, берет свое начало в культуре Китая, где, в отличие от Западной Европы, «слушание ароматов» на первых порах сводилось к опытам с древесиной аквилярии. Долгое время считалось, что понятие «аромат» подразумевает только вечнозеленое дерево аквилярия или ароматическое веще-

ство из его коры. Вполне естественно, что искусство *ко:до:* и в Японии долгое время развивалось под влиянием этих традиционных представлений. При всем при том еще долгое время господствовала китайская точка зрения о доминировании аромата аквилярии, но постепенно развивалась и специфическая японская культура ароматов.