

Санкт-Петербургский государственный университет

ПРОЦЕСС ФЕМИНИЗАЦИИ ПЕРСОНАЖЕЙ БУДДИЙСКОГО
БОЖЕСТВЕННОГО ПАНТЕОНА В КИТАЕ

Выпускная квалификационная работа по направлению 510401 «Культурология»
Основная образовательная программа «Художественная культура Востока»

Исполнитель

Изрина Светлана Олеговна

Научный руководитель

доктор филологических наук,

профессор Кравцова М. Е.

Рецензент

Кандидат исторических наук,

научный сотрудник Института

Восточных рукописей РАН

Болтач Ю. В.

Санкт-Петербург

2017

Аннотация

В исследовании рассматривается вопрос о культурно-идеологических факторах «процесса феминизации» персонажей буддийского божественного пантеона в рамках сино-буддийской традиции. Доказывается, что этот процесс, ярче всего проявившийся в эволюции образа Бодхисаттвы милосердия (инд. Авалокитешвара, кит. Гуаньинь), был обусловлен не столько представлениями, характерными для мифологии махаяны (наличие у божеств ранга бодхисаттвы как мужской, так и женской ипостаси), сколько воззрениями на «женственное», свойственными собственно китайской культуре. К базовым в данном случае воззрениям относятся: популярность женских божеств в китайских верованиях, включая верования и практики, связанные с бессмертием (культ Владычицы Запада Сиванму); устойчивость архетипа образа «красавицы», возникшего в глубокой древности (в первую очередь, в поэтической традиции) и контаминировавшего с буддийскими иконическими признаками «великой личности».

Ключевые слова: Китай, китайская культура, сино-буддийская традиция, сино-буддийский божественный пантеон, буддийская иконография, образ «красавицы», феминизация.

The research is focused on the cultural and ideological factors of the "feminization process" of the Buddhist divine pantheon within Sino-Buddhist tradition. This process was most clearly manifested in the evolution of the image of the Bodhisattva of Mercy (Avalokitesvara, Guanyin). It is argued that the process of feminization was determined not so much by mahayana tradition (with its male and female forms of Bodhisattva) as by views on the ideas of "feminine" inherent in Chinese culture. Among them are popularity of female deities in Chinese beliefs, including beliefs and practices connected with immortality (the cult of the Queen Mother of the West); the stability of the Chinese native literary and artistic female image, which was contaminated with Buddhist icons.

Key words: China, Chinese culture, Sino-Buddhist tradition, Sino-Buddhist divine pantheon, Buddhist artistic tradition, native Chinese female image, feminization.

Содержание

Введение.....	4
Глава I. Процесс «феминизации» персонажей буддийского божественного пантеона в контексте формирования сино-буддийской традиции.....	11
1.1. Традиционные и научные версии истории проникновения буддизма в Китай.....	11
1.2. Основные этапы истории развития сино-буддийской традиции и сино-буддийского культового изобразительного искусства.....	18
1.3. Процесс феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в китайских культуре и культовом изобразительном искусстве.....	36
Выводы к Главе I.....	43
Глава II. Представления о «женственном» в китайской культуре.....	44
2.1. Культы женских божеств в Древнем Китае.....	44
2.2. «Женственное» в даосской традиции.....	53
2.3. Культ Сиванму и возникновение сино-буддийской мифологемы Рая.....	57
Выводы к Главе II.....	63
Глава III. Образ «красавицы» в культуре Китая.....	65
3.1. Формирование и типологические особенности образа «красавицы» (на материале поэтических произведений).....	65
3.2. Китайский образ «красавицы» и буддийские иконические признаки.....	78
Выводы к Главе III.....	85
Заключение.....	86
Список литературы.....	88
Приложения.....	99

Введение

Актуальность темы исследования. История формирования сино-буддийской традиции находится в центре внимания исследователей, начиная со второй половины XIX в. Особое внимание исходно уделялось трансформации культа Бодхисаттвы милосердия (Авалокитешвары), приведшая к утверждению его женской ипостаси под именем Гуаньинь (觀世音 *Гуаньшунь*). Богиня Гуаньинь заняла одно из важнейших мест в китайской религиозной культуре, и до сих пор она широко почитается в разных слоях населения. В XVII–XVIII вв. ее образ обогатился новым и внешне неожиданным для собственно буддийской традиции культом чадоподательницы. Несмотря на существование в науке внушительного числа версий причин такой трансформации образа Авалокитешвары, ни одна из них не дает исчерпывающего объяснения. Между тем, выявление причин феминизации персонажей буддийского пантеона в Китае проливает дополнительный свет на ход формирования сино-буддийской традиции и механизм взаимодействия исходно китайских реалий с чужеземными заимствованиями. В этом заключается **актуальность** темы предлагаемого исследования. Его **новизна** обусловлена попыткой автора выявить собственно китайские идейно-культурные факторы процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона.

Изученность проблемы. На процесс феминизации персонажей сино-буддийского божественного пантеона исследователи обратили внимание еще в начале прошлого века. Однако эта проблема рассматривается преимущественно на материале культа Авалокитешвары. Итоговым исследованием по данной теме является фундаментальный труд профессора Ратгерского университета Чунь-фан Юя «Гуань-инь. Китайская трансформация Авалокитешвары», изданная в Нью-Йорке в 2001 году [Chiinfang, 2001]. Кроме того, изучением культа бодхисаттвы Авалокитешвары, в том числе вопросами иконографии, занимались С. Ф. Ольденбург [Ольденбург, 1903], В. Кларк [Clark, 1965], А. Гордон [Gordon, 1967], Т.

Малльманн [Mallmann, 1975], Н. Чутивонгс [Chutiwongs, 1984], И. Ю. Елихина [Елихина, 2010]. Однако эти исследования не выходят, как правило, за рамки самой сино-буддийской традиции, поэтому процесс феминизации персонажей сино-буддийского божественного пантеона связывается преимущественно либо даже единственно с собственно буддийской мифологией (мифологией махаяны, подразумевавшей мужские и женские ипостаси бодхисаттв). Возможные причины исследуемого процесса, проистекающие из китайской культуры, насколько нам известно, прежде не подвергались отдельному изучению. Предлагаемая работа направлена на хотя бы частичное восполнение указанной академической лакуны.

Исходя из сказанного выше, основной **целью** исследования является выявление культурных и художественных факторов феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- дать аналитическое описание основных этапов процесса формирования сино-буддийской традиции и сино-буддийского культового изобразительного искусства;
- выявить особенности трансформации образов персонажей индийского (эталонного) буддийского божественного пантеона в культурно-историческом пространстве Китая;
- провести комплексный анализ мифологемы «женственного» в китайской культуре;
- определить возможное типологическое сходство буддийской мифологемы Рая с китайскими танатологическими и анимистическими представлениями;
- выделить типологические особенности образа «красавицы» в китайской культуре;
- провести сравнительный анализ типологических примет образа «красавицы» и буддийских иконических признаков.

Объектом исследования являются китайские представления о «женственном» и их влияние на трактовки образов персонажей сино-буддийского божественного пантеона.

Предметом исследования выступают идейно-культурные факторы процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае.

Хронологические рамки работы охватывают период с I тысячелетия до н. э. (в китайской исторической периодизации — с эпохи Чжоу), считающегося временем формирования базовых форм китайской культуры, и до XVII–XVIII вв. Определение верхней границы связано с утверждением в Китае нового культа Авалокитешвары — Чадоподательницы Гуаньинь.

Источниковая база. Основу исследования составляет несколько групп источников. Во-первых, это труды по изучению сино-буддийской традиции: Е. А. Торчинова [Торчинов, 2000; Торчинов, 2002; Торчинов, 2008], М. Е. Кравцовой [Kravtsova, 2004; Кравцова, 1994-1; Кравцова, 2011; Кравцова, 2011-1; Кравцова, 2012; Кравцова, 2013; Кравцова, 2014; Кравцова, Буддизм как соц...], М. Е. Ермакова [Ермаков, 1994], С. В. Алкина [Алкин, 2007], Л. С. Васильева [Васильев, 1976; Васильев, 2001], Е. А. Кия [Кий, 2014], Л. Р. Концевича [Концевич, 2010], К. М. Герасимовой [Герасимова, 1990], К. Ю. Солонина [Солонин, 2012], E. Zürcher [Zürcher, 1959].

Во-вторых, исследования, посвященные буддийскому и сино-буддийскому искусству: Тюляева С. И. [Тюляев, 1968], Г. А. Пугаченковой [Пугаченкова, 1982], М. Е. Кравцовой [Кравцова, 2001; Кравцова, История искусства Китая, 2004; Кравцова, 2014-1], И. Ф. Муриан [Муриан, 2005], Ю. И. Елихиной [Елихина, 2010; Елихина, 2015], Н. А. Виноградовой [Виноградова, 1962], М. М. Rhie [Rhie, 2007], J. Rawson [Rawson, 2001], Y. Chiin-fang [Chiin-fang, 2001].

В-третьих, работы по мифологии Китая: С. И. Блюмхена [Блюмхен, 2010], Д. Бодде [Бодде, 1977], Э. М. Яншиной [Яншина, 1984].

К четвертой группе относятся исследования по даосизму: Е. А. Торчинова [Торчинов, 1982; Торчинов, 1993; Торчинов, 1997; Путь золота..., 2007], С. В. Филонова [Филонов, 2011], И. В. Белой [Белая, 2011], А. Д. Зельницкого [Зельницкий, 2014], S. Cahill [Cahill, 1986; Cahill, 1993].

Пятую группу составляют труды по литературе и поэзии Китая; В. М. Алексеева [Алексеев, 2002], И. А. Алимова [Алимов, 2014; Алимов, 2014-1], М. Е. Кравцовой [Кравцова, 1983; Кравцова, 1983-1; Кравцова, 1994; Кравцова, Поэзия вечного..., 2001; Алимов, 2014-1], Б. Л. Рифтина [Рифтин, 1979], Т. Н. Федоренко [Федоренко, 1978].

Отдельную группу составляют переводы китайских оригинальных источников, а именно: переводы В. М. Алексеева [Китайская классическая проза, 1959; Шедевры..., 2006], А. Штукина [Шицзин, 1987], Э. М. Яншиной [Каталог, 1977], М. Е. Кравцовой [Чу цы, 2016; Кравцова, Хрестоматия, 2004; Кравцова, Буддизм как соц... («Сутра о тридцати двух [иконических] признаках»)], А. Адалиса [Цао Чжи, 2000], Л. Е. Черкасского [Цао Чжи, 2000], М. Е. Ермакова [Хуэй-цзяо, 1991], Н. Т. Федоренко [Цюй Юань, 2000; Антология, 1957 (совместно с Го Мо-жо)], Р. В. Вяткина и В. С. Таскина [Сыма Цянь, 1972].

Методология и методика исследования. В процессе подготовки выпускной квалификационной работы были задействованы различные методы исследования, способствующие достижению общей цели и поставленных задач. Основным методом научного исследования является **сравнительно-исторический**, который дает возможность сравнивать культурные явления, характерные для разных исторических эпох и социальных систем, а также раскрывать сущность изучаемых явлений по сходству и по различию присущих им свойств. В качестве вспомогательного используется **иконографический метод**, под которым понимается описание типологических признаков, принятых при изображении каких-либо персонажей, мотивов и сюжетных сцен. **Генетический метод** помогает установить начальные условия развития сино-буддийского божественного

пантеона и выделить этапы дальнейшей трансформации образов персонажей на территории Китая. В основу систематизации материала положен **хронологический принцип**, позволяющий проследить изменения в иконографии на протяжении определенного периода. **Компаративный метод** исследования используется для сопоставления особенностей изображения персонажей сино-буддийского божественного пантеона и женских образов в древней китайской культуре.

Научная новизна и личный вклад автора предлагаемого исследования заключается, прежде всего, в опознании собственно китайских культурных факторов процесса феминизации персонажей сино-буддийского божественного пантеона. Авторская гипотеза предполагает, что персонажи эталонного (индийского) буддийского божественного пантеона в культурном пространстве Китая приобретают женские черты под определяющим влиянием местной мифологемы «женственного», которая находит воплощение в различных сферах духовной жизни общества: древних мифологических представлениях (культы богинь), даосском теоретико-практическом континууме (ассоциации Дао с женским началом мира или Богини-матери, роль «женственного» в психотехниках), а также в религиозно-идейном комплексе «обретения бессмертия после смерти», включающем в себя веру в посмертную «благую обитель», помещаемую в крайней западной точке мирового пространства. Нашедший свое окончательное оформление в культе Царицы Запада (Сиванму), этот комплекс обнаруживает типологическое сходство с буддийской мифологемой Рая («Чистой земли»), что не могло не создать предпосылки для сближения образов Сиванму и Авалокитешвары как одного из властителей Чистой земли. Процессу феминизации персонажей сино-буддийского пантеона способствовали также типологические схождения между образом «красавицы», начавшим складываться в древнекитайской культуре и нашедшим наиболее яркое выражение в поэтическом творчестве, и иконическими признаками буддийской «великой личности».

Теоретическая и практическая значимость предлагаемой работы состоит в том, что содержащиеся в ней наблюдения и фактические сведения могут быть эффективно использованы при разработке научных проектов в области истории культуры Китая и компаративистских исследований, а также лекционных курсов и семинаров по истории культуры Китая и сино-буддийской традиции.

Структура выпускной квалификационной работы. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения. Список использованной литературы включает в себя 95 наименований, из них — 14 источников на английском языке.

Глава I. Процесс «феминизации» персонажей буддийского божественного пантеона в контексте формирования сино-буддийской традиции

1.1. Традиционные и научные версии истории проникновения буддизма в Китай

Буддизм ¹ является одной из трех мировых религий (наряду с христианством и исламом), на сегодняшний день распространившей свое влияние от Калмыкии до Японии, от Ланки (Цейлона) до Тувы и Бурятии, а также, начиная с XIX века, приобретающей последователей в Америке и Европе. Вероучение возникает в середине I тысячелетия до н.э. (в VI в. до н.э.) на территории полуострова Индостан в особой идейно-религиозной ситуации ². Его возникновение связано с легендой об индийском царевиче (из варны кшатриев) ³ Сиддхартхе Гаутаме, жившим в Северной Индии (на территории современного штата Бихар) предположительно в 566 – 473 до н.э. ⁴. Считается, что проповедованный им путь ведет к пробуждению (санскр. бодхи), освобождению от страданий в бесконечном круговороте рождений и смертей (санскр. сансара) и видению реальности, как она есть в действительности. В связи с этим за Сиддхартхой закрепилось несколько канонических имен: Будда Шакьямуни (санскр. «Просветленный мудрец из

¹ Напомним, что термин «буддизм» было придуман европейцами в XIX веке, собственно носители традиции называют свое учение Дхармой (Учение, Закон) или Буддадхармой (Учением Будды).

² В это время в Индии наступает кризис древней ведической религии, ритуализм и формальное благочестие жрецов (брахманов) которой способствовало появлению альтернативных неортодоксальных религиозных течений. Буддизм стал одним из таких неортодоксальных религиозных течений. Он предложил новую концепцию бытия индивидуума, в которой определяющую роль играют собственные усилия личности, направленные на нравственное совершенствование, а не принадлежность последней к определенному кастовой системой роду [Герасимова, 1990, с. 44]. Их основателями и последователями были шраматы, аскеты, странствующие философы, «подвергающие радикальной критике характерную для брахманистской ортодоксии веру в абсолютный авторитет Вед» [Введение в буддизм, 1999, с. 6–7] и стремящиеся к самостоятельному поиску истины через занятия различными психопрактиками (направленными на изменение состояния сознания) и непосредственно философией.

³ Подробнее об устройстве индийского общества см. [Ермакова, Островская, 2004, с. 7–8].

⁴ Существует ряд точек зрения относительно даты паринирваны (смерти) Будды. Собственно буддийская традиция признает две даты (544 г. до н.э. и 486 г. до н.э.), однако большинство современных буддологов не считает эти даты исторически релевантными. В 1956 году весь мир отмечал 2500-летие буддизма, когда ЮНЕСКО приняла 544 г. до н.э. официальной датой смерти основателя буддизма. По вопросу о датировке жизни Будды исследователи сходятся во мнении, что 1) он жил до 20-х гг. IV в. до н.э. (до походов Александра Македонского в Индию), 2) датой паринирваны Будды можно считать примерно 400 г. до н.э., так как именно эта дата называется в списках глав сангхи, которые считаются наиболее надежным источником. Подробнее об этом см. [Торчинов, 2000, с. 7; Кий, 2014, с. 434].

рода Шакьев»), Бхагаван (санскр. «Пребывающий в блаженстве, Благословенный»), Татхагата (санскр. «Так ушедший, т.е. Ушедший в просветлении»), Джина (санскр. «Победитель»). Современные буддологи не в состоянии реконструировать подлинную научную биографию Будды ввиду нехватки материала. Однако существует традиционное жизнеописание Будды, состоящее из мифологических и фольклорных сюжетов⁵.

Среди сохранившихся свидетельств, относящихся к раннему периоду развития буддизма (до письменной фиксации буддийского религиозного канона), необходимо упомянуть два материальных памятника, датируемых примерно серединой III в. до н.э.; надпись на колонне близ непальского города Румминдеи (мемориал в честь Сиддхартхи Гаутамы, основателя буддийского вероучения) и наскальные эдикты царя Ашоки, где перечисляются названия сутр, повествующих о преодолении «ложных воззрений»⁶. На данном этапе последователи Учения активно вели миссионерскую деятельность, проповедуя доктрину в устной форме. Также в это время в рамках единой буддийской традиции оформились первые школы и направления, в специальной литературе часто именуемые сектами⁷. Поскольку костяк буддийского вероучения на тот момент составляли монахи, раскол произошел внутри сангхи (монашеской общины), последствием которого стало ее разделение во второй половине IV в. до н.э. на два основных течения — Стхавиравадинов («учение старейших») и Махасангхиков («члены большой общины»). Идеология Стхавиравады легла

⁵ Подробнее об этом см. [Торчинов, 2000, с. 10–16].

⁶ Подробнее об этом см. [Введение в буддизм, 1999, с. 7].

⁷ Этот этап развития буддийской традиции часто именуется «сектантским периодом». Однако вопрос о правомерности употребления названия секта применительно к существовавшим в то время буддийским школам остается дискуссионным. Согласно определению, данному в словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, сектой называется «1. Религиозное течение (община), отделившееся от какого-н. вероучения и ему противостоящее. 2. Группа лиц, замкнувшихся в своих мелких, узких интересах (книжн. неодобр.)» [Ожегов, Шведова, 1999, с. 709]. Необходимо отметить, что в традиционном понимании нельзя называть возникающие буддийские школы сектами, так как они причисляли себя к одному буддийскому вероучению, их последователи лояльно относились к доктрине, а дискуссионными вопросами на ранних этапах являлись: фигура основателя Учения, дисциплинарные правила для монахов и социальные установки. Проблемы ереси в русле буддизма на раннем этапе не существовало, так как не было еретической рефлексии на доктрину. [Об этом: Введение в буддизм, 1999, с. 7–8].

в основу возникшей впоследствии системы школ Хинаяны («Малая колесница»: Тхеравада, Сарвастивада (Вайбхашика), Саутрантика). В свою очередь Махасангхика через несколько веков трансформировалась в Махаяну («Большая колесница»: Мадхьямака (Шуньявада), Йогачара (Виджнянавада)), до сих пор численно преобладающее направление буддизма, утвердившееся в странах Центральной Азии и Дальнего Востока.

Согласно преданию на первом буддийском «соборе» (вскоре после паринирваны Будды) возник буддийский канон Трипитака⁸ («Три корзины» Учения, написаны на языке пали), состоящий из Сутр (проповедей и поучений Будды), Виная (правил монашеского общежития и «дисциплинарного устава» монахов сангхи) и Абхидхармы (философского учения). Буддийская религиозная доктрина дошла до нас в трех вариантах: палийская Трипитака (священна для буддистов Бирмы, Лаоса, Камбоджи и Ланки) и два варианта махаянской Трипитаки — на тибетском⁹ (значима для народов Тибета) и китайском языках¹⁰ (авторитетна для Китая, Японии, Кореи и Вьетнама). Появление буддийского канона (письменная фиксация которого произошла в 80 г. до н.э.) свидетельствует об окончании «**доканонического**» (**дописьменного**) этапа развития буддизма.

Далее наступает **период письменной фиксации буддийского учения** (ок. I до н.э. – II н.э.). Начало периода, как было сказано выше, знаменует создание Трипитаки. В оригинале полностью сохранился только палийский канон, сформировавшийся в русле палийской традиции школы Тхеравады. I в. до н.э. – I в. н.э. — период оформления тхеравадинского палийского канона, в это же время появляются махаянские сутры¹¹. В I в. н.э. буддийским

⁸ Подробнее о содержании Трипитаки см. [Ермакова, Островская, 2004, с. 19–24].

⁹ Подробнее о тибетском буддизме: [Торчинов, 2000, с. 140–167].

¹⁰ Подробнее о китайском буддизме: [Торчинов, 2000, с.168–207].

¹¹ В это время создаются ранние сутры махаяны: «Сутра белого лотоса высшего учения» *Саддхармапундарика*, «Сутра о сошествии на Ланку» *Ланкаватару*, «Сутра Поучений Вималакирти» *Вималакиртинирдешу*, сутры праджняпарамитского цикла (например, «Алмазная сутра» *Ваджраччхедика праджня-парамита сутра*) и др. Е. А. Торчинов отмечает, что до сих пор для исследователей остается загадкой авторство махаянских сутр и время их появления. Он утверждает, что можно установить верхний предел их появления, так как известны точные даты переводов этих текстов на китайский язык. Е. А. Торчинов выдвигает предположение о том, что махаянские сутры создавались в период с I в. до н.э. по IV в.

просветителем Ашвагхошей была написана первая биография, описывающая жизнь Будды от рождения до ухода в паринирвану [Ашвагхоша, 1990].

Начиная с III века, наступает период бурного религиозного и философского развития буддийской традиции, который можно назвать «золотым веком Дхармы» [Ермакова, Островская, 2004, с. 12]. В отечественной научной литературе (В. И. Рудой, Т. В. Ермакова, Е. П. Островская) хронологические рамки **классического периода** развития буддизма в Индии ограничиваются III–IX в. н.э.. В древности происходит формирование собрания буддийских канонических текстов, на основе которого в период раннего средневековья складывается «классическая философия буддизма»¹². В этот период вырабатывается основы традиционной теории сознания, которая впоследствии станет ядром философии буддизма; формируется система буддийской йоги; философия начинает обслуживать не только доктринальные потребности, но и психотехнические уровни системы; пристальное внимание уделяется рассмотрению проблемы человека; определяется философская проблематика буддизма, методология философских диспутов и исследований в области гносеологии и логики. Пик расцвета буддизма в Индии приходится на V–VIII вв. н.э. В течение следующих нескольких веков (VII–XIII вв.) происходит постепенное угасание буддийского религиозно-философского движения на территории индийского субконтинента и вытеснение буддизма за пределы Индии. В научных кругах вопрос о причинах упадка популярности буддийской духовной традиции в индийском регионе остается открытым¹³.

н.э., а наиболее интенсивно появлялись во II–IV вв. [Торчинов, 2000, с. 64]. Собственные корпуса канонических текстов создавали не только монахи Тхеравады, но и представители школ Сарвастивады (отделившиеся от Стхавиравады) и Махасангхики, которые дошли до нас переводах на китайский и тибетский языки.

¹² Подробнее об этом см. [Введение в буддизм, 1999, с. 28–30].

¹³ Принято выделять ряд факторов, обусловивших изменение локализации буддийской традиции: 1) возникновение и активное распространение на территории Индии популярных форм буддизма, обесценивших первоначальный религиозно-философский идеал буддийской традиции; 2) возрождение и рост популярности теистических направлений индуизма; 3) массивные мусульманские вторжения, которые привели к разрушению центров буддийской учености [Введение в буддизм, 1999, с. 26].

Буддизм начинает распространяться за пределы Индии уже в эпоху правления царя Ашоки¹⁴ (272/300 – 232 до н.э.), представителя династии Маурьев (ок. 317 – ок. 180 до н.э.)¹⁵. В этот период при поддержке правителя и светских властей буддийское вероучение достигает небывалых межгосударственных масштабов: проповедники ведут активную миссионерскую деятельность, достигая отдаленных областей Южной и Юго-Восточной Азии. В первом веке новой эры буддизм проникает на север: сначала в Центральноазиатский регион, затем распространяется на территории Кушанского царства (империя существовала в I–III вв. н.э. на границе Северной Индии и Средней Азии) и появляется на Дальнем Востоке (в Китае, Вьетнаме, Корее и Японии) [Кравцова, 2011-1, с. 260].

Распространение буддизма за пределами индийского субконтинента в истории мировой цивилизации явилось одним из самых значительных факторов межкультурного взаимодействия в истории человечества [Кий, 2014, с. 437]. Одним из самых ярких эпизодов этого процесса справедливо полагают проникновение буддизма в Китай с последующим его укоренением в этой стране, что привело не только к формированию там собственной сино-буддийской традиции, но и «к определенной трансформации всей китайской культуры, в разной степени прослеживаемой на протяжении почти двух тысячелетий практически в любой сфере китайской жизни и мысли» [Там же, с. 437]. Вместе с тем, многие исследователи особое внимание обращают на тот факт, что в Китае буддизм оказался в регионе с давними и развитыми собственными культурными традициями, которые принципиально отличались от собственно буддийского мировоззрения и стоявшими за ним культурными парадигмами [Торчинов, 2000, с. 168–169]. Поэтому правомерно говорить не

¹⁴ Третий правитель из династии Маурьев, создатель государства, устроенного по принципу универсальной буддийской монархии [Индийская философия, 2009, с. 129].

¹⁵ Период правления династии Маурьев является частью нового этапа развития индийской цивилизации, который в научной литературе принято именовать *Магадхско-маурийской эпохой* [Антонова, 1973, с. 52]. Хронологические рамки данного этапа определяются серединой I тыс. до н.э. и окончанием правления династий Маурьев, Шунгов и Канвов (I в. до н.э.). Маурийский период характеризуется объединением территории Индии в единое государство, что повлекло за собой небывалый подъем экономики и культуры. В это время впервые появляются датированные письменные источники (эдикты царя Ашоки, высеченные на скалах в Шахбаз-Гархи близ Пешавара и у Мансехра в Хазарейской области).

просто об адаптации буддизма к культуре Китая, а о его китаизации и рассматривать сино-буддийскую традицию в качестве самостоятельного и самобытного феномена буддийского мира [Кравцова, 2011-1, с. 270]. В свете сказанного особую актуальность приобретает вопрос о конкретном времени проникновения буддизма в Китай, т. к. от этого зависит реконструкция этапа его начального взаимодействия с местными культурно-религиозными формами.

В собственно китайских источниках, созданных на протяжении VI–VII вв. приведены несколько версий истории и времени проникновения Учения Будды в Поднебесную¹⁶. Некоторые историки-буддисты доказывали, что это произошло еще в первой половине I в. до н.э.¹⁷, что, естественно, не соответствует исторической реальности. Большого внимания заслуживает точка зрения, относящая первоначальное знакомство китайцев с буддийским учением ко временам правления знаменитого императора У-ди (武帝, прав. 141 до н.э. – 87 н.э.) эпохи Ранняя (Западная) Хань (Цянь/Си Хань 前/西漢 206 до н.э. – 8 н.э.), когда китайские армии проникли (по маршруту будущего Великого Шелкового пути) в Центральную Азию¹⁸. То есть они, участники этого похода, действительно могли видеть находившиеся там буддийские памятники и получить какую-то информацию о Будде и его Учении от местного населения.

¹⁶ К числу важнейших из таких источников относятся: собрание «Хун мин цзи» (弘明集 «Собрание [сочинений], свет распространяющих»), составленное монахом Сэнью (僧祐, 445–518 гг.); и трактат «Ши Лао чжи» (釋老志, «Трактат [о последователях] буддийских [монахов и] Лао-[цзы]») из официального историографического «Вэй шу» (魏書, «Книга [о государстве Северное] Вэй») ученого-царедворца Вэй Шоу (魏授, 506–572 гг.); его полный перевод на русский язык см. в [Солонин, 2012, с. 378–444].

¹⁷ Так, Сэнью в своем предисловии к «Хун мин цзи» говорит о том, что в Китае знали и почитали Будду еще во времена царя Му-вана (穆王 правил, по современным датировкам, с 947 по 928 г. до н. э. [Концевич, 2010, с. 100]. «Во времена чжоуского Му-вана в Западных пределах появился необычный человек. Он проходил через огонь и воду, пронзал камни и металл. Оборачивал вспять реки и переворачивал горы, ... Его тысяче изменений и десяти тысячам превращений не было предела, и в конце он принял образ человека, чтобы людям было легче понимать его. Му-ван почитал его как духа и служил ему как государю...» [Солонин, 2012, с. 369].

¹⁸ Такая версия приведена в трактате Вэй Шоу; перевод соответствующего фрагмента см. в [Солонин, 2012, с. 379–382]; см. также [Кий, 2014, с. 442–443].

Тем не менее в академических кругах приблизительно с середины прошлого века¹⁹ и до недавнего времени господствовала точка зрения о появлении буддизма в Китае в пределах I в. н.э. (см., например, [Торчинов, 2008, с. 261–263]). Она основывается, прежде всего, на письме принца Лю Ина (劉英, ум. 71 н. э.), сводного брата Мин-ди (明帝, прав. 58–75), императора Поздней (Восточной) Хань (Хоу/Дун Хань 後/東漢, 25–220), который возглавлял удельное царство Чу (Чуго, на территории сопредельных территорий современных провинций Шаньдун и Цзянсу). В письме, датированном 65 г., использованы буддийские термины, обозначающие мирян (санскр. упасака), Будду и монахов (шраманов) [Духовная культура Китая, 2007, с. 260]. Этот документ совместно с некоторыми другими фактами позволил высказать предположение, что в названном удельном владении возникла первая община, состоявшая преимущественно из чужеземцев. Приведенная точка зрения согласуется с еще одной традиционной версией проникновения буддизма в Китай в которой это событие связывается с самим Мин-ди²⁰. В результате создается устойчивое впечатление, что процесс формирования китайско-буддийской традиции первоначально происходил в элите китайского общества, причем до рубежа II–III вв. чужеземное учение оставалось на периферии духовной жизни Китая [Кравцова, 2011-1, с. 4].

Новый свет на историю проникновения буддизма в Китай проливают археологические находки последних нескольких десятилетий. Оказалось, что буддийские мотивы, включая изображения самого Будды, достаточно широко присутствуют в китайском погребальном искусстве I–II вв. н. э. [Кравцова, 2011-1, с. 4–6; Кравцова, 2014-1, с. 736–737], что однозначно указывает на более раннее проникновение буддизма в Китай и на более широкое его

¹⁹ Впервые развернуто аргументирована в исследованиях Э. Цюрхера (Eric Zürcher, 1928–2008) [Zürcher, 1959, с. 19–22].

²⁰ Знаменитая легенда о «вещем сне» (явление Будды) Мин-ди и о прибытии вслед за тем буддийского миссионера (Кашьяпа Матанга, 攝摩騰 Шэ Мо-тэн), для которого и для хранения привезенных им реликвий в восточном пригороде столицы (г. Лоян, на месте современного одноименного города, провинция Хэнань) был воздвигнут (68 г.) монастырь Баймасы (白馬寺, Монастырь Белого коня). Эта легенда приведена и проанализирована во многих отечественных изданиях, включая переводы оригинальных источников, например: [Ван Янь, 1993, с. 8–10, с. 141–142; Хуэй-цзяо, 1991, с. 100–101; Кравцова, 2001, с. 155–158].

распространение в местной культуре, чем это недавно было принято считать. Получается, что при Поздней Хань буддизм вполне мог вступить в контаминацию с местными культурно-религиозными формами. К этому вопросу мы еще вернемся далее при обсуждении истории возникновения культа богини Сиванму.

1.2. Основные этапы истории развития сино-буддийской традиции и сино-буддийского культового изобразительного искусства

Существует несколько вариантов общих периодизаций истории буддизма в Китае, однако ключевым этапом в истории формирования сино-буддийской традиции в целом единодушно признан период с III по VI вв. [Кий, 2014, с. 438], который в отечественной научной литературе нередко обозначается как эпоха Шести династий (Лючао 六朝) [Попова, 2014, с. 9]²¹. Считают, что на протяжении этой эпохи буддизм прошел через фазу адаптации к культуре Китая и превратился в одну из нормативных для нее систем в рамках «трех учений» (*саньцзяо* 三教)²². Этот процесс включает несколько относительно самостоятельных эволюционных линий: рост политического авторитета буддизма, формирование культового зодчества и

²¹ В традиционной китайской периодизации указанные столетия подразделяются на несколько относительно самостоятельных исторических эпох и периодов [Попова, 2014, с. 8–9]. Это: период Троецарствия (Саньго 三國 220/222–264/280), когда на руинах ханьской империи возникли три суверенных государства – Вэй 魏 (220–264), У 吳 (222–280) и Шу 蜀 (Хань Шу 漢蜀, 221–263); период династии Западная Цзинь (Си Цзинь 西晉, 264–317), при которой произошло кратковременное объединение Китая; период династии Восточная Цзинь (Дун Цзинь 東晉, 317–420), когда все регионы бассейна Хуанхэ (так называемый Северный Китай) были завоеваны «варварскими» народностями, а собственно китайская государственность сохранилась только на Юге, в регионах нижнего и среднего течения Янцзы; и период (эпоха) Южных и Северных династий (Наньбэйчао 南北朝, 420–589), ознаменовавшийся противостоянием «северных» (некитайских) и «южных» (китайских) государств. История Севера и Юга дополнительно подразделяется на временные отрезки, соотносящиеся с соответствующими государственными образованиями. «Южно-китайскими» государствами (династиями) являются: Лю Сун (劉宋, 420–479), Южная Ци (Нань Ци 南齊, 479–502), Лян (梁, 502–557) и Чэнь (陳, 557–589); «северными» — Северное/Тоба Вэй (Бэй/Тоба Вэй 北/拓跋魏, 386–534, др. название Позднее Вэй, Хоу Вэй 後魏), основанное народностью тоба 拓跋, Западное Вэй (Си Вэй 西魏, 534–556), Восточное Вэй (Дун Вэй 東魏, 534–550), Северное Ци (Бэй Ци 北齊, 550–557) и Северное Чжоу (Бэй Чжоу 北周, 557–581).

²² Конфуцианство, даосизм и буддизм.

изобразительного искусства и, наконец, влияние буддизма на светскую и духовную художественную культуру [Кий, 2014, с. 446].

Уже в III–IV вв. в Китае существовало уже три типа буддийских объединений: сообщества буддистов в сельской местности (обычно в них состояло до 5 монахов); объединения, складывающиеся вокруг городских буддийских монастырей; богатые столичные монастыри [Духовная культура Китая, 2007, с. 261]. Члены сангхи активно занимались переводческой деятельностью: ими было подготовлено более 700 текстов, разнородных по своему содержанию (хинаянские и махаянские тексты различных школ, монашеские уставы, записи легенд и пр.) [Кравцова, 2011, с. 263]²³. Параллельно буддизм начал распространяться среди светской элиты общества.

Частичное завоевание Китая в начале IV в. (311–317) привело к разветвлению уже сложившейся на тот момент сино-буддийской традиции на «южное» и «северное» направления [Там же, с. 263–264]. Первое развивалось в собственно китайских государствах, обосновавшихся на Юге, оказавшись там под определяющим воздействием собственно китайских культурных реалий. «Теоретическая» китаизация буддизма хорошо видна на примере сино-буддийских школ, возникших на Юге, особенно Школы Чань (Школа Созерцания, Чань-цзун 禪宗) [Кий, 2014, с. 452–459]. Не менее показательны также процессы, во-первых, «политизации» буддизма: рост мирских последователей Учения, сближение монашествующих со светскими властями и стремление упасака-аристократов и светских властей в целом взять под свой контроль *сангху* [Кравцова, 1994-1, с. 329–347]²⁴. Во-вторых, влияния

²³ Начало переводческой деятельности в традиции связывается с активностью буддийского миссионера Ань Шигао (安世高, парфянского принца до принятия монашеского обета), который прибыл в империю Поздняя Хань в 148 г. и перевел на китайский язык от 40 до 90 свитков канонических сутр [Кий, 2014, с. 446].

²⁴ Завершающей стадией этого процесса стала религиозная реформа, предпринятая императором У-ди (武帝, прав. 502–550) династии Лян. Восьмого числа четвертого месяца (День рождения Будды) 504 г. он публично принял шесть обетов мирского последователя Учения (упасака) и провел буддийский ритуал с принятием титула «Сын Неба-Бодхисаттва» (Тянь-цзы-Пуса 天子菩薩), что означало не только максимальное возвышение общественного авторитета буддизма, но претензии монарха возглавить, вопреки буддийскому уложению, монашескую общину [Кравцова, 2014, с. 158]. Оправдана точка зрения, что «В тот период особое

буддизма на поэтическое и прозаическое литературное творчество: возникновение монашеской (созданной священнослужителями) и светской поэзии на буддийские темы в качестве самостоятельного идейно-тематического направления [Алимов, 2014-1, т. 2, с. 737–750] и появления прозы (сборники-сяошо 小説) на буддийские темы [Алимов, 2014, с. 333–385]. В-третьих, распространение буддизма среди низовых слоев населения, что привело к возникновению так называемых его популярных форм²⁵.

На Севере буддизм также попал под влияние светских властей [Солонин, 2012, с. 362–363]. Однако там он вступил в контакт с центральноазиатскими по происхождению и преимущественно шаманистическими по типу верованиями, намного уступавшими ему по интеллектуальной мощи [Кий, 2014, с. 448]. К тому же, власти Северных государств, включая тобийскую державу Северная Вэй, более активно, нежели власти Южных династий, приглашали индийских и центральноазиатских монахов и проповедников²⁶. Поэтому «северная» ветвь сино-буддийской традиции сохраняла большую, чем «южная», близость к эталонному (индийскому) буддизму, что, как мы увидим ниже, распространяется и на местное культовое изобразительное искусство.

Заключительный этап формирования сино-буддийской традиции, на котором произошло объединение «южного» и «северного» направлений, соотносится с эпохой Тан (唐, 618–907) — временем правления

внимание уделялось упорядочению буддийского культа, приведению принципов организации буддийских общин в соответствие с законами государства» [Духовная культура Китая, 2007, с. 261].

²⁵ О популярных формах китайского буддизма в эпоху Шести династий подробно см. [Ермаков, 1994].

²⁶ Из них наибольшую известность снискал Кумараджива (кит. Цзюемолоши 鳩摩羅什, 334–413). Этнический индус, он родился в государстве Куча, где его отец (выходец из знатной индийской семьи) стал «духовным наставником» и зятем местного правителя. Еще мальчиком переехал в Кашмир, где изучал буддийскую классику и, вернувшись в Куча, в возрасте 20 лет принял монашеский обет. В Китае он оказался в период гражданской розни и нашел приют в региональном государстве Позднее Лян (Хоу Лян 後涼 386–404). Известно, что Кумараджива поддерживал активные контакты с духовными иерархами на Юге, и его по праву считают крупнейшим буддийским мыслителем всей эпохи Лючао и одним из крупнейших переводчиков буддийской литературы для всей истории китайского буддизма [Философия буддизма, 2011, с. 879].

централизованной империи. Считается, что при Тан буддийское учение, частично утратив былой патронаж светских властей и в результате получив относительную политико-духовную автономию, поднялось на небывалую интеллектуальную высоту²⁷. Сказанное относится, прежде всего, к ситуации VII–VIII вв., а интеллектуальный подъем буддизма устойчиво связывают с деятельностью знаменитого буддийского монаха и переводчика Сюаньцзана (玄奘, 600? – 664 гг.). В 630-х гг. он совершил паломничество в Индию, где изучал санскрит и индийскую буддийскую литературу и, вернувшись в Китай, приступил к переводу привезенных сочинений [Духовная культура Китая, 2007, с. 589–590]. Самым важным считают даже не число переведенных им памятников (75 сочинений), а тот факт, что он осуществил реформу терминологического аппарата: унификацию терминологического аппарата и приведении его в смысловое соответствие санскритской терминологии [Кравцова, 2011, с. 265].

Тем не менее, именно при Тан буддизм подвергся и наиболее серьезным репрессиям (подобные прецеденты имели место и раньше [Кий, 2014, с. 450]. Речь идет о государственной идеологической политике при императоре У-цзуне (武宗, прав. 841–846). По указу от 845 г. число буддийских монастырей и монашествующих резко сократили. Храмы, не входившие в установленное число дозволенных, предписывалось разрушить, а монахам – возвратиться в мир. Имущество и земля храмов подверглись конфискации [Зельницкий, 2014, с. 472]. Хотя уже при следующем императоре (Сюань-цзун 宣宗, прав. 847–859), этот указ был отменен и официальное положение Учения Будды было восстановлено, однако оно уже

²⁷ Это объясняется приоритетным покровительством властей даосизма по причине популярности династической легенды: правящий дом империи Тан (дом Ли) считался дальними потомками обожествленного основоположника даосизма — легендарного мыслителя Лао-цзы, происходившего, по преданию, из семейства Ли (его подлинными именами названы Ли Дань или Ли Эр). О государственной политике при Тан по отношению к даосизму (включая отдельные даосские школы) и буддизму (сангхе в целом и конкретным иерархам) подробно см. [Зельницкий, 2014, с. 463–471].

никогда более не достигало в Китае таких интеллектуальных высот, как в VII–VIII вв.²⁸

Такова, кратко, основная канва истории развития сино-буддийской традиции. Теперь перейдем к рассказу об истории китайско-буддийского культового искусства.

Происхождение буддийского искусства традиционно связывают с искусством Древней Индии. Как уже было отмечено, буддизм появляется в VI в. до н.э., однако достигает широкого распространения лишь в III в. до н.э., в период правления царя Ашоки (272/300 – 232 до н.э.), одного из представителей династии Маурьев (ок. 317 – ок. 180 до н.э.). В это время появляется большое количество дошедших до нас²⁹ памятников каменного буддийского культового зодчества: храмов, монастырей, ступ (например, знаменитый архитектурный памятник раннебуддийского зодчества — ступа в Санчи³⁰) и колонн (знаменитая «Львиная³¹ капитель» колонны, расположенной на месте первой проповеди Будды в «Оленьем парке» в Сарнатхе (пригород совр. Варанаси). Храмы украшались скульптурными фигурами, выполненными в национальной самобытной художественной традиции, и высеченными надписями, содержащими буддийские предписания [Всеобщая история искусств, 1956, т. 1, с. 425–426].

Расцвет буддийского культового искусства приходится на Кушано-гуптский период (Северо-Западная Индия, I в. до н.э. – I в. н.э.). После распада империи Маурьев Индия разделилась на множество независимых царств под управлением индо-греческих правителей. Наиболее выдающимся

²⁸ Так, в одной из версий периодизации истории китайского буддизма VII–X вв. выделены как «период зрелости и принятия», а все последующие исторические эпохи до XX в. отнесены к «периоду упадка» [Кий, 2014, с. 438].

²⁹ К более раннему периоду (сер. V в./ IV в. до н.э.) относятся руины ступы в Пипрахве (на границе с Непалом) среди которых была обнаружена каменная вазочка, служившая, согласно надписи, хранилищем реликвий Будды [Тюляев, 1968, с. 30–31].

³⁰ На ограде ступы впервые появляются прототипические антропоморфные изображения бодхисаттв Авалокитешвары и Ваджрапани.

³¹ В буддизме лев является многозначным символом. С одной стороны, он обозначает непосредственно Север, с другой — Север как отправную точку распространения буддизма. Также лев отождествляется с Буддой [Тюляев, 1968, с. 29].

стал царь Менандр I (I в. до н.э.), известный благодаря буддийскому сочинению «Милинда-панха» («Вопросы Милинды», II в. н.э.) под именем Милинда. В период его правления выпускались монеты с изображением чакры («колесо Учения», буддийский символ власти). На рубеже нашей эры антропоморфных изображений Будды еще не существовало. Предположительно это может быть связано с прижизненным запретом Будды на использование своего образа. На каменных рельефах начального этапа формирования буддизма встречаются три драгоценности, символизирующие Будду, Учение и сангху (общину), а также изображения чакры, дерева бодхи³² (санскр. бодхиврикша, «древо просветления», кит. *путишу* 菩提樹), следов ладоней и ступ Пробужденного и пустой трон [Елихина, 2015, с. 9].

Первые изображения фигуры Будды появляются на монетах, выпускаемых правителем Кушанской империи (I–III вв.) Канишкой (первая четверть II в. н.э.)³³. На них Будда предстает в антропоморфном образе, однако имеет явные зооморфные черты (ноги в виде птичьих когтей, звериная морда вместо лица). Отчетливо прослеживается тенденция к изображению Пробужденного в полный рост в двух канонических позах: «стоящей» и «сидящей» [Пугаченкова, 1982, с. 39]. Его руки сложены в мудре³⁴ — чаще всего в абхая-мудре (санскр. *abhaya*, букв. бесстрашие, устранение страха). Исследователи делают вывод о том, что иконография Будды к тому времени была уже разработана и скопирована монетариями со скульптурных изображений. Следовательно, в период правления Канишки сформированный иконографический канон был именно закреплен, а не создан.

³² Знаменитый фикус, находящийся в роще Урувелла (Индия), под которым Сиддхартха Гаутама достиг состояния просветления и стал Буддой.

³³ Стоит отметить, что Канишка эмитировал монеты преимущественно с изображением божеств среднеазиатского пантеона, а не Будды.

³⁴ Мудра (санскр. *mudrā*, букв. «печать», «знак авторитетной санкции») — «в инд. традиции: жест, имеющий фиксированное символическое и ритуальное значение. М. используются в ритуалах, иконографии и духовных практиках индийских религий, особенно буддизма и индуизма <...>» [Философия буддизма, 2011, с.477].

Центральное место в становлении эталонной буддийской художественной традиции занимает гандхарская³⁵ и матхурская³⁶ школы. Искусство гандхарской школы представлено преимущественно монументальной скульптурой. Согласно археологическим данным монументальная скульптура на этой территории появляется в I в. до н.э., однако некоторые исследователи (Г. А. Пугаченкова) предполагают, что свидетельства более раннего существования этого вида искусства просто не сохранились, поскольку на ранних этапах в качестве строительного материала использовались глина или дерево, не отличающиеся прочностью и долговечностью [Пугаченкова, 1982, с. 31]. Скульптурная школа Гандхары базируется на художественных традициях Древней Индии³⁷, однако существенное влияние на формирование ее канонов оказала эллинистическая пластика (или греко-бактрийское искусство) [Муриан, 2005, с. 87]. Мнение исследователей относительно природы влияния античного мира расходятся: одни (А. Фуше и др.) склонны определять стиль гандхарской скульптуры как греко-индийский, а другие (К. Верман и др.) — как римско-индийский [Верман, 2000, с. 698]. Памятники гандхарского искусства сохранились на территории современной Индии, Пакистана (г. Пешавар), Афганистана и на северном берегу Амударьи [Духовная культура Китая, 2010, с. 183].

Гандхарская школа искусств приобрела широкую известность благодаря тесной связи с буддийским вероучением. Буддизм закрепляется в

³⁵ Художественная школа существует в Гандхаре (древнее название области на Северо-Западе Пакистана). Исследователи расходятся во мнении относительно хронологических рамок существования гандхарской школы. Г. А. Пугаченкова выделяет период I в. до н.э. – VII в. н.э. [Пугаченкова, 1982]. По одной из версий рамки ограничиваются I в. до н.э. до I в. н.э., тем не менее самые поздние памятники датируются VII в. [Гандхара// Большая Советская Энциклопедия, 1969–1978:

URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/77527/%D0%93%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B0> (Дата обращения: 22.03.2017)]. Исторически Гандхара входила в состав многих империй: им. Александра Македонского, им. Маурьев, Кушанской им., им. Гуптов. Своего расцвета Гандхара достигает в составе Кушанского царства (I–III вв.) и продолжает развитие при правлении династии Гуптов (III–IV) [Пугаченкова, 1982, с. 8].

³⁶ Матхурская школа возникает около I в. н.э., функционировала в г. Матхур в центральной части долины Ганга.

³⁷ Традиция национальной индийской скульптуры складывается в лоне «индской цивилизации» (альтернативное название культуры Хараппы (кон. III — нач. II тыс. до н.э.)) [Духовная культура Китая, 2010, с. 184].

Гандхаре в III в. до н.э. ввиду деятельности уже упомянутого царя Ашоки. Среди скульптурных достижений школы можно обозначить статуи Будды и бодхисаттв; скульптурные рельефы, изображающие сцены из жизни Будды Шакьямуни и джатак³⁸ и расположенные на стенах монастырей, храмов и на постаменте ступ.

Гандхарская школа впервые разрабатывает пластический канонический образ Будды³⁹, который впоследствии станет основой для иконографии персонажей буддийского божественного пантеона. Г. А. Пугаченкова отмечает, что уже с III в. до н.э. широкое распространение получает традиция иллюстрирования сказаний о жизни Будды Шакьямуни, однако изображение главного действующего лица отсутствует, вернее, подменяется условным художественным символом или атрибутом: чакрой, лotosовым тронem, реликвариem и др. [Пугаченкова, 1982, с. 38]. Распространение махаяны способствовало возникновению иконографии Будды. Впервые в Гандхаре Будда предстает в человеческом образе. Основатель буддийского вероучения скульптурно изображается в двух канонических положениях: статуарно (традиция предположительно восходит к изображению греческого бога Аполлона (и его римских копий) или же статуй стоящих римских императоров) и в сидячей позе (заимствованная индийская «сидячая поза йога»). В образе Будды прослеживаются черты эллинистических богов (в частности — Аполлона): правильные черты лица, пропорциональное телосложение, физиологичность форм. Однако ваятели добавили ряд индианизированных черт: полузакрытые глаза миндалевидной формы, широкий овал лица, значительно удлиненные мочки ушей, ушниша

³⁸ Джатака — (от джати — рождение) «дидактическое повествование о предшествовавших пробуждению жизнях Сиддхартхи Гаутамы — Будды Шакьямуни» [Торчинов, 2002, с. 108].

³⁹ Вопрос о возникновении канонического образа Будды остается дискуссионным в научных кругах. Большинство исследователей сходятся во мнении, что канонический образ основателя буддизма был разработан в рамках гандхарской школы искусств. Профессором А. Кумарасвами выдвигалась гипотеза о том, что образ Будды был разработан представителями матхурской школы, впоследствии проник в Гандхару и там трансформировался под влиянием эллинизма. Однако данная гипотеза была опровергнута [Пугаченкова, 1982, с. 39].

(выпуклость на теменной зоне)⁴⁰, урна (завиток волос, расположенный между бровей). Таким образом, художественный облик Будды — и впоследствии буддийских божеств — представляет собой гармоничное сочетание местной художественной традиции и эллинистической пластики. Основное отличие буддийских скульптурных изображений от эллинистических состоит в том, что первые наделены глубоким философским содержанием, которое проявляется благодаря умению мастеров передавать состояние полного покоя сознания персонажа, погруженного в созерцание. В то время как античные мастера подчеркивали сугубо физическую красоту человеческого тела⁴¹.

Будда гандхарской школы⁴² воплощает образ идеальной личности, наделенной красотой физического тела и глубиной внутреннего мира. Его поза статична, фигура строго пропорциональна и отделена от других персонажей и окружающего мира в целом, голова окружена нимбом, выражение лица отстраненное, а черты лица подчеркнуты правильные (широкий лоб, тонкие брови дугообразной формы, прямой небольшой нос и тонкий рот). Одевание выполнено в эллинистическом стиле: одежды мягко спадают с плеч, складки лишь слегка прикрывают тело и имеют явное сходство с драпировкой античных мантий. Со временем одеяние Будды становится каноническим. Оно состоит из элементов традиционной одежды древних индийцев, выполненных из распространенных материалов (хлопка и шерсти): дхоти (набедренной повязки до щиколоток), утарасанги (доходящая до колен рубаха без рукавов) и сангхати (свободная накидка поверх утарасанги с прорезью для шеи). Впоследствии одежды начали напоминать римскую тогу⁴³.

⁴⁰ Традиционно ушниша прикрывается шиньоном или прической, в которой волосы собраны на темени в пучок.

⁴¹ Существует точка зрения, согласно которой сходство раннебуддийской и эллинистической скульптур заключается как раз в «изображении человеческой гармонии души и тела» [Муриан, 2005, с. 87]. Следует отметить, что явного противоречия между мнениями различных исследователей нет. И античная, и раннебуддийская скульптуры поражают завершенностью и целостностью. Однако в первом случае эффект достигается за счет прорисовки деталей фигуры, тогда как во втором — благодаря переносу акцента на лицо.

⁴² В качестве примера можно привести статую Будды в Таксиле и статую Будды из Сарнатха.

⁴³ Римская тога является верхней одеждой древних римлян, представляет собой значительный по размеру кусок материи, который перекидывали через левое плечо, а оставшейся тканью оборачивали тело.

Одновременно с разработкой иконографии Будды проходит процесс выработки художественных стандартов для изображения бодхисаттв. Внешний облик бодхисаттв в целом соответствует образу Будды, что объясняется существованием в то время рельефов, иллюстрирующих путь бодхисаттвы Сиддхартхи Гаутамы к нирване. Отличительными признаками бодхисаттв являются молодое лицо (лицо будд, как правило, более мужественное), усы (встречаются гораздо чаще, чем в образе будд), легкая улыбка на губах и пышная шевелюра, кудрявые локоны которой спадают на плечи⁴⁴. В отличие от Будды бодхисаттвы, как правило, облачены в костюм представителя касты кшатриев, к которой принадлежал принц Шакьямуни. Их наряд сшит из дорогих тканей (шелка и муслина) и богато украшен узорами и драпировками. Часто из под одежд виден детально смоделированный обнаженный торс. Для статуй бодхисаттв характерно обилие ювелирных украшений: несколько ожерелий, украшенных драгоценными камнями; браслеты на ногах и руках; массивные фигурные серьги, оттягивающие мочки ушей; различные диадемы, «короны» и тюрбаны, расшитые драгоценностями. Облик бодхисаттв утвердился в рамках матхурской школы, которая использовала местную традицию мужского костюма и ювелирного дела.

Очевидная этизация облика Будды и бодхисаттв в индо-буддийском искусстве создала, на наш взгляд, предпосылки для сближения в Китае их образов с образом «красавицы», о чем подробно будет говориться в Главе III. Пока же ограничимся замечанием, что «обилие ювелирных изделий сочетается в иконографии бодхисаттв с подчеркнuto нарядными одеяниями, соответствуя той женственности, которую их облик приобрел в китайских трактовках» [Духовная культура Китая, 2010, с. 194].

Еще один центр искусств существовал в городе Матхура (штат Уттар-Прадеш), расположенном на реке Джамна. Матхура переживает расцвет во II–III вв., находясь в составе Кушанской империи. Независимо от гандхарской

⁴⁴ Ярким примером является каменная статуя Бодхисаттвы Сиддхартхи из Шахри-Бахлор.

школы, но одновременно с ней, мастера матхурской школы разрабатывают собственный антропоморфный образ Будды. Они опирались преимущественно на местную художественную традицию, хотя и не смогли избежать эллинистического влияния. Основные элементы иконографии Будды аналогичны гандхарскому образу. Матхурский Будда изображается либо в сидячем, либо стоячем положении, с характерными жестами; присутствует нимб, ушниша и другие атрибуты Учителя. Яркой особенностью облика Просветленного является живость форм и энергичность движений. Лицо не выражает отрешенность от земного мира, наоборот, отражает движение мысли. Черты лица конкретные, четко выраженные: брови и глаза крупные, приобретают более вытянутую форму; губы пухлые и очерченные; нос прямой и крупный. Тело изображается аскетично, однако благодаря мастерству скульпторов источает силу и вызывает ощущение объема, фактуры и материальности. Динамику создает положение ног и жесты Будды, а в многофигурных композициях эту функцию также выполняют окружающие его персонажи⁴⁵. Интересно, что матхурская школа для разработки системы поз и жестов использовала традицию танцевального искусства, исходно связанного с религиозными ритуальными практиками.

Следующий этап развития буддийской иконографии приходится на период правления династии Гуптов (IV–VI вв.)⁴⁶. Выдающимися памятниками этой эпохи по праву считают пещерные храмы Эллары (ок. VI – IX в.)⁴⁷. Также при Гуптах были построены наиболее значительные из 29

⁴⁵ Примером служит скульптурная композиция из Катры, на которой изображен сидящий Будда. В данном случае динамику создает манера изображения самого Будды, а также окружающие его фигуру детали и образы: нимб, ветви священного дерева, персонажи, расположенные позади главного действующего лица.

⁴⁶ За падением Кушанской империи наступил продолжительный период политической раздробленности, который закончился в начале IV в. н.э. с приходом власти династии Гуптов. Большинство исследователей полагает, что основателем династии был Гупта, однако согласно некоторым источникам история династии начинается с сына Гупты Гхатоткачи. Среди наиболее известных правителей можно назвать Чандрагупту I, Самудрагупту и Чандрагупту II. Политическим центром империи Гуптов был город Магадха.

⁴⁷ Система пещер находится в штате Махараштра и представляет собой комплекс, включающий буддийские, индуистские и джайнские храмы.

пещерных храмов Аджанты⁴⁸. Храмы Аджанты являют собой вырубленные в скалах пещеры, находящиеся в долине реки Вагора. Особый интерес представляет их художественное оформление. Фасады буддийских храмов периода Гуптов изобилуют статуями и скульптурными рельефами. Статуи Будды заполняют ниши стен, рельефные фигуры Учителя встречаются на фасадах, его изображения являются частью сюжетов монументальных росписей, составляющих внутреннее убранство храмов. В целом, эпоха Гуптов не привнесла новые элементы в иконографию Будды, однако способствовала созданию единого канонического художественного образа Просветленного, синтезировав традиции Гандхары и Матхуры. Стилистическое единство достигается путем смешения иконографических элементов гандхарского Будды и его матхурского образа. От гандрахской школы были унаследованы характерные внешние признаки Учителя: стилизованные кудрявые волосы, ушниша, канонические позы и жесты и т.д. Однако облик стал чисто индийским, в том варианте, который бы разработан мастерами матхурской школы. Каноническое изображение Будды представляет собой условный идеализированный образ основателя буддийского вероучения, которому присущи отвлеченность (выраженная в обобщенности форм лика и тела), спокойствие, сконцентрированность на внутренней жизни, а также состояние гармонии с миром и самим собой. При этом признаки жизни обязательно присутствуют, но движения фигуры становятся более спокойными, а живость позы и жестов — приглушенной. Начиная с эпохи Гуптов, унифицированные изображения Будды⁴⁹ (с незначительными вариациями) встречаются повсеместно. Под влиянием

⁴⁸ Аджанта — название пещерного храмового комплекса в штате Махараштра. Он был построен в период с III в. до н.э. по VII в. н.э. Аджанта функционировала как университет монастырского типа, в котором проживали и обучались монахи, а также была местом паломничества буддистов из многих стран (Индии, Китая и др.).

⁴⁹ Изображения Будды наделяются сакральным смыслом и начинают использоваться (наряду с мандалами и скульптурами других божеств) в созерцательных практиках, становясь предметами медитации [Бадмажапов, 1990, с. 146–147].

ваджраяны⁵⁰ («алмазная колесница», тантрический буддизм) образы одних и тех же персонажей начинают трактоваться по-разному. Появляются «мирные», «гневные» и «женские»⁵¹ формы божеств [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 439].

Искусство Древнего Китая, в отличие от искусства ведийско-брахманской Индии или античной цивилизации, не имело богатой скульптурной истории. Как замечает И. Ф. Муриан, в Китае «древность носила иной, можно сказать, «нескульптурный» характер», хотя и достаточно плотский, судя по обобщенно-монументальным формам керамических и бронзовых сосудов» [Муриан, 2005, с. 115]. Появление раннебуддийской антропоморфной скульптуры в Поднебесной стало сигнификатором изменения взгляда китайцев на человека и его роль в создании собственной судьбы.

Буддийские мотивы, как уже отмечалось выше, присутствуют в китайском художественном творчестве уже I–II вв., особенно сопряженном с погребальной обрядностью⁵². Наибольшее число произведений, содержащих буддийские изображения, ныне известно в юго-западном регионе империи Восточная Хань⁵³ (территория Сычуани и прилегающей к ней южной части пров. Шэньси) (подробно см. [Кравцова, 2011, с. 5–6; Кравцова, 2014-1, с. 736–737]). К ним относятся прежде всего рельефное изображение сидящего Будды на стене погребальной камеры скальной гробницы (около 120 км к югу от г. Чэнду) и пластические фигурки, введенные в композицию «денежных

⁵⁰ Ваджраяна — философское течение, возникшее в русле традиции махаяны в первых веках нашей эры. К VII–VIII вв. становится самостоятельным направлением, в русле которого формируются отдельные школы (Кагью, Кадам и др.).

⁵¹ Среди них стоит отметить богиню Тару, женскую ипостась Бодхисаттвы Авалокитешвары. Она наделяется такими качествами, как сострадание и милосердие (присущими Авалокитешваре), является Спасительницей живых существ от восьми великих опасностей и Богиней-матерью (всех Будд). Тара становится независимой благодаря появлению Тантры, которая принимает ее в качестве Будды-женщины [In Praise of Tara, 1986].

⁵² О буддийских мотивах в погребальном искусстве см. [Rhie, 2007, p. 112–119].

⁵³ О письменных свидетельствах существования буддизма в Китае в эпоху Хань см. [Rhie, 2007, p. 113–122].

деревьев»⁵⁴. Несмотря на миниатюрность этих изображений, в них не просто четко переданы элементы буддийской иконографии (позы, жесты, ушниша), но и в той стилистической манере, которая позволяет предположить художественные истоки начавшегося складываться сино-буддийского культового искусства. Прослеживается влияние на них гандхарской, матхурской школ, центральноазиатских вариантов (Термез, Хотан) буддийского искусства.

При Восточная Хань был создан и первый собственно буддийский художественный памятник — рельефные изображения из Кунваншаня 孔望山 [Кравцова, 2014-1, 737–738]. Это – небольшой отрог массива Юньтайшань, проходящий близ современного г. Ляньюньгана в приморской зоне на севере пров. Цзянсу. Отрог завершается выступом (высота 129 м, длина 700 м), образованным скальными глыбами. На поверхности нескольких глыб (общей длиной 17 м и высотой 8 м) вырезаны около 150 художественных рельефов, среди которых соседствуют композиции даосско-религиозного и буддийского характера: изображения Будды в сидящей, стоящей позах и «сцена паринирваны» («спящий Будда»).

Таким образом, правомерно сделать вывод, что китайско-буддийское культовое искусство начало складываться еще до формирования организационной и интеллектуальной составляющих сино-буддийской традиции.

Ключевой этап развития китайско-буддийского культового искусства тоже соотносится с эпохой Шести династий, причем, этот процесс шел даже несколько активнее на Севере, чем на Юге. Именно на Севере были созданы самые величественные художественные памятники – буддийские пещерные

⁵⁴ Это — бронзовые модели деревьев (высотой 1 м и более), которые составляют одну из самых специфических категорий восточноханьских погребальных артефактов. Они состоят, как правило, из «собственно дерева» и керамического основания и включают множество деталей. К «стволу» и «ветвям» прикреплены миниатюрные пластические изображения животных, божественных персонажей и фантастических существ. В целом в композиции преобладают сюжеты, восходящие к верованиям, связанным с обретением бессмертия [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 235].

монастыри и скальные храмы: Могао (Могао-ку 莫高窟)⁵⁵, Бинлинсы (炳灵寺)⁵⁶, Майцзишань (麥積山)⁵⁷, Юньган (Юньган-шику 雲崗石窟)⁵⁸ и Лунмэнь (Луньмэнь-шику 龍門石窟)⁵⁹. В рамках Лючао наиболее активный этап создания этих памятников приходится на время правления тобийского государства Северное Вэй и наследовавшим ему «северным династиям». Затем их продолжали дополнять новыми произведениями искусства при Суй (581–618) и Тан.

Считают, что сложившийся к эпохе Тан сино-буддийский изобразительный канон представляет собой синтез индийского культового искусства, центрально-азиатской художественной культуры и местной изобразительной традиции⁶⁰. Северовэйский стиль опирается на «исконно китайскую линейность» [Муриан, 2005, с. 150], при этом переосмысливая гандхарскую художественную традицию⁶¹. В храме Бинлинсы находится самый ранний образец сино-буддийской живописи. Художник изобразил сидящего Будду в окружении учеников. Стенная роспись выполнена в архаичной манере, берущей свое начало в ханьском погребальном искусстве, для которого характерна передача фигур черными контурными линиями и обозначение оголенных участков тела белой или светло-малиновой красками.

⁵⁵ Пещеры Могао («Пещеры тысячи Будд») являются частью пещерного храмового комплекса Цяньфодун, расположенного в провинции Ганьсу. В научной литературе имеет альтернативное название, соотносимое с наименованием окрестного городского оазиса Дуньхуан. Подробнее об истории пещерного монастыря см. [Кравцова. История искусства Китая, 2004, с. 669–670].

⁵⁶ Бинлинсы находится в северо-западной части провинции Ганьсу. Основная часть храма представляет собой три самостоятельных комплекса: «верхний храм», «промежуточный» и «нижний». Подробнее см. [Кравцова. История искусства Китая, 2004, с. 674].

⁵⁷ Майцзишань (пер. с кит. «Пшеничная гора») — скальный храм на востоке провинции Ганьсу. Подробнее см. [Кравцова. История искусства Китая, 2004, с. 675].

⁵⁸ Юньгансы (монастырь Заоблачных высей) находится в провинции Шаньси рядом с городом Датун. Комплекс знаменит рукотворными буддийскими статуями, вырезанными в скалах песчаника.

⁵⁹ Лунмэньсы (монастырь Драконых врат) — пещерный храмовый комплекс, располагается недалеко от города Лояна (провинция Хэнань).

⁶⁰ И. Ф. Муриан отмечает влияние множества художественных традиций: кушано-гандхарской, индийской, восточнотуркестанской, центрально- и среднеазиатской [Муриан, 2005, с. 142].

⁶¹ В научной литературе северовэйский стиль характеризуется как условно-линейный [Муриан, 2005, с. 150].

В данном художественном памятнике влияние искусства Центральной Азии практически не наблюдается⁶².

Еще одним примером северовэйского стиля являются росписи стен храмового комплекса Могао. Тематически можно выделить два вида изображений: 1) одиночные изображения Будды и бодхисаттв, выполненные в технике иконописи⁶³; 2) сюжеты на тему джатак. Иконографические схемы росписей и иконография центральных персонажей были скопированы с привезенных образцов центрально-азиатского искусства. Манера исполнения (выделение оголенных участков тела светло-коричневым цветом, а также подчеркивание формы носа белой линией, идущей ото лба) и цветовая гамма (красно-коричневая доминанта с темно- и светло-зелеными элементами) свидетельствуют о прямом заимствовании из искусства Центральной Азии. Влияние китайских живописных традиций прослеживается в иллюстрациях джатак. Как утверждает М. Е. Кравцова, они выполнялись «на основании литературных описаний и исходя из художественного опыта самих мастеров» [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 670–671]. Более того, исследователь указывает на характер композиции росписей: фризное расположение активно использовалось китайскими живописцами [Там же]. Стилистическая неоднородность оформления пещер также объясняется тем, что над росписями трудились как местные, так и чужеземные мастера. Иностранные живописцы работали в своей уникальной манере, сформированной в русле родной традиции.

Постепенно на смену северовэйским стенописям приходят более сложные по тематике, стилистике и технике исполнения росписи. Обогащается цветовая палитра: для получения нужного оттенка разные краски начинают накладываться слоями. Усложняется подготовительный этап

⁶² Вполне возможно, что могли быть заимствованы общие правила создания иконописного произведения, а не художественная манера.

⁶³ Интересен фрагмент настенной росписи «Буддийское божество на драконе» (Дуньхуан). Художник сочетает символы двух культур (буддийской и китайской) в пределах пространства одного произведения. При этом сидящее в «позе лотоса» божество облачено в платье с длинными рукавами, полностью закрывающее кисти рук.

создания художественного произведения: более пристальное внимание уделяется подготовке стен. Изменения происходят и в тематическом содержании росписей: сцены из джатак сменились иллюстрациями к сутраам.

Танский период характеризуется ростом влияния китайского искусства на сино-буддийскую художественную традицию. Наиболее ярко эта тенденция проявляется в декоративном оформлении скального храма Лунмэнь. Мастера уделяют повышенное внимание внутреннему убранству: украшают потолки пещер раскрашенными барельефными элементами (фигурками божеств, лепестками лотоса) и росписями, органично дополняющими скульптурные композиции.

Начиная с эпохи Тан, на стенах пещер Могао появляются произведения на придворно-бытовые темы. Художники включают элементы светской живописи в сино-буддийский изобразительный канон, создавая жанровые сцены, сцены посещения правителем храма и т.д. Особое внимание уделяется художественному описанию окрестностей (сада, решетки забора и пр.), а также проработке деталей образов персонажей: например, тщательно прорисовываются прически, элементы наряда и украшения придворных дам. Таким образом, светская художественная традиция становится частью китайско-буддийского культового искусства [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 673].

Эталонная буддийская скульптура складывалась в непосредственной близости с джайнской и индуистской скульптурными традициями, тогда как «в Китае буддийская скульптура рождалась заново» [Муриан, 2005, с. 136]. Прежде чем представить китайский вариант «классической антропоморфности буддийских образов» [Там же, с. 142], сино-буддийская монументальная скульптура должна была пройти несколько эволюционных этапов. Можно выделить три условных исторических периода, когда буддийская скульптура достигает пика своего расцвета на территории Поднебесной: послеханьский, предтанский и танский [Там же, с. 132].

Сидящий Будда Шакьямуни из Юньгана открывает начальный этап становления буддийской скульптуры в Китае (вторая половина V в.)⁶⁴. К послеханьскому времени также относится большая часть изваяний Могао, которые были созданы в VI–VIII вв. На раннем этапе статуи Будды или бодхисаттв выполнялись из глины и впоследствии покрывались росписью. Подобная технология создания скульптуры присуща скульптурным элементам китайской погребальной пластики [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 670]. Статуи располагались в нишах, оформленных в индийском или центрально-азиатском архитектурных стилях.

На протяжении эпохи Суй (или в предтанский период) размеры скульптур постепенно увеличивались, а уровень художественного исполнения возрастал. Мастера стали создавать изваяния из мрамора, что значительно сблизило их статуи с античными образцами. На смену единичному изваянию Будды приходят сперва трехфигурные композиции (фигура Будды и двух бодхисаттв), а затем многофигурные (состоящие из 7–9 персонажей). Тенденция к усложнению и увеличению монументальной скульптуры достигает апогея в танскую эпоху⁶⁵. Появляются первые напольные статуи, которые впоследствии станут неотъемлемой частью художественной традиции. Тем не менее, к концу эпохи Тан монументальная скульптура практически полностью вытесняется живописными произведениями.

Своего высшего художественного расцвета китайско-буддийское культовое изобразительное искусство достигло в первой половине в VIII в. Его лучшими произведениями признают скульптуры скального храма в горах Тяньлуншань⁶⁶. Особо выделяют скульптуры, входящие в художественное

⁶⁴ Описание скульптуры будет представлено далее.

⁶⁵ Самая крупная фигура Будды этого периода достигла 26 метров в высоту [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 671].

⁶⁶ Расположен приблизительно в 40 км к юго-западу от современного г. Тайюань (центральная часть Шаньси), возник в середине VI в. и продолжал строиться при Суй и Тан. Состоит из 24 искусственных пещер, вырубленных в двух расположенных друг против друга горных склонах (1700 м над уровнем моря) — Восточном и Западном пиках, 18 относятся к эпохе Тан, большая часть – ко времени правления Сюань-цзуна (玄宗, прав. 712–755) [Кравцова, 2014-1, с. 749].

оформление пещер (№ 14, 18), созданных в 720-х годах. Среди них – статуя сидящего Бодхисаттвы милосердия, показанного в «позе отдохновения». Однако особенности стилистики изображения – общая плавность линий, чуть склоненная влево голова, слегка заметный изгиб торса и мягкость положения рук (правая спущена вниз, левая согнута в локте) — заставляют забыть о каких-либо иконографических правилах. «Возникает впечатление, что перед нами — изваяние просто сидящего человека, воспевающее телесное совершенство» [Кравцова, 2014-1, с. 749].

Помимо произведений изобразительного искусства, введенных в художественное оформление Могао и скальных храмов, сегодня известны множество произведений алтарной скульптуры, которые позволяют говорить о возникновении в Китае (вновь на протяжении эпохи Шести династий) шести художественных школ, каждая из которых имела свой взгляд на буддийское искусство [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 679–683]. Тем не менее, это не помешало, во-первых, становлению единого художественного канона для изображения персонажей сино-буддийского пантеона. И, во-вторых, наличие универсальных тенденций в трактовках персонажей, к числу которых относится и феминизация их облика.

1.3. Процесс феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в китайской культуре и культовом изобразительном искусстве

Самым ярким (и даже по-своему шаблонным) примером процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае выступает, разумеется, трансформация образа (и, соответственно, его художественных трактовок) Бодхисаттвы милосердия [Елихина, 2010, с. 55].

Бодхисаттва Авалокитешвара⁶⁷ в своей исходной мужской ипостаси попадает на территорию Китая в составе индийского буддийского пантеона⁶⁸. Вплоть до VIII века Авалокитешвара почитается в мужском облике как божество-защитник людей, после чего его облик начинает приобретать женские черты [Васильев, 2001, с. 332]. В китайской религиозной традиции появляется женская ипостась Бодхисаттвы милосердия, которая в результате вытесняет мужскую. В XVII–XVIII вв. утверждается новый вариант народного культа Чадоподательницы Гуаньинь (*Сун-цзы Гуаньинь 送子觀音*) [Кравцова, История искусства Китая, с. 456–457].

Принято считать, что предпосылки для возникновения образа и культа Чадоподательницы Гуаньинь сложились еще в эпоху Шести династий. Впервые способность Авалокитешвары даровать мужское потомство провозглашается в 25-й главе «Лотосовой сутры», которая затем выделилась в отдельное произведение – «Гуаньшиинь цзин» (觀世音經, «Авалокитешвара-сутра») [Ермаков, 1994, с. 102]. С этой способностью, ставшей доминирующей в китайском низовом буддизме, вероятно и связана последующая феминизация Бодхисаттвы [Там же]. Так, то есть в период формирования в китайской культуре простонародных буддийских верований, в одном из сборников рассказов (*сяшо 小說*) на буддийские темы, датированном V в., присутствует произведение под красноречивым названием «Гуаньшиинь дарует сына». В нем повествуется о некоем даосском адепте, который долгие годы мечтал о рождении сына, но его мечта исполнилась только после того, как он стал молиться Бодхисаттве милосердия. Тем не

⁶⁷ Китайский вариант его имени — Гуаньшиинь 觀世音 — «Слушающий звуки мира («Внимающий звукам [раздающимся] в мире»), впоследствии сокращенный до Гуаньинь 觀音, возник в результате смешения ранними переводчиками буддийских текстов двух санскритских слов — *isvara*, «господин», и *svara*, «звук». Но он оказался в глазах китайцев как нельзя лучше отвечающим сущности, качествам и функциям Бодхисаттвы милосердия, неустанно прислушивающегося ко всему, что творится в мире живых существ и готового прийти на помощь к любому, взывающему о ней [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 455].

⁶⁸ В «северном» буддизме (махаяне) Авалокитешвара воплощает идею милосердия и сострадания всех будд по отношению к живым существам и проявляется в различных формах (как мужских, так и женских). В индийской традиции известна женская ипостась Авалокитешвары богиня Тара, которая воплощается в 21 форме (белой, зеленой, синей и т.д.).

менее, определяющее влияние на становление культа и образа Чадоподательницы Гуаньинь оказали образ Мадонны и христианская иконопись. Не будучи воспринятым официальной буддийской церковью, культ Чадоподательницы Гуаньинь приобрел исключительную популярность среди самых широких слоев населения Китая [Там же]⁶⁹.

Женский образ Гуаньинь появляется во времена ранней Сун и окончательно складывается в период Юань (1271–1368) [Елихина, 2010, с. 51]. Так как в буддийской мифологии Авалокитешвара наделяется способностью принимать различные облики (в соответствии с условиями, в которых он оказывает помощь живым существам), в китайско-буддийском искусстве с самого начала проявилась тенденция к множественности его художественных образов и трактовок: в строго антропоморфном облике (для VIII–X вв. — чаще всего в облике монашествующего или воителя), с тысячью рук, с четырьмя или шестью руками и несколькими — до тринадцати — ликами. В случае «многоруких» изображений, на ладонях нередко воспроизводятся глаза — в знак его всевидения. Существуют также устойчивые групповые композиции, состоящие из шести (по числу типов живых существ — обитатели ада, демоны-асура, голодные духи-*прета*, животные, люди и небожители), семи, тридцати трех фигур [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 456–458].

Большинство исследователей склонны считать, что образ богини Гуаньинь восходит к разработанному ваджраяной образу Белой Тары (Ситатары), культ которой был чрезвычайно популярен в Тибете, Непале и Монголии [Chiin-fang, 2001, p. 249]. Подтверждением этой точки зрения служит образ Белохитонной Гуаньинь, впервые появившейся в светской

⁶⁹ Важно отметить, что китайская богиня Гуаньинь приобрела исключительную популярность в связи с расширением собственных функций. К ней обращались для решения практически любых проблем, начиная с облегчения страданий и заканчивая отпущением грехов. Тем не менее, можно выделить несколько конкретных обязанностей, благодаря исполнению которых богиня приобрела колоссальное количество почитателей: она выступала покровительницей женщин (в том числе материнства, являлась подательницей сыновей), заступницей детей, доставляла души покойных в рай будды Амитабхи и являлась защитницей моряков [Васильев, 2001, с. 332]. Неудивительно, что культ богини Гуаньинь оттесняет на периферию китайской религиозной жизни не только культы других персонажей сино-буддийского пантеона, но и остальных китайских божеств.

живописи. На картине северосунского художника Ли Гунлиня (李公麟, 1049–1106 гг.) «Скала Гуаньинь» богиня предстает в облике хрупкой женщины, укутанной в белое одеяние. В других типах изображений облик богини варьируется от прекрасной юной девы до величественной дамы. Наиболее распространенными атрибутами выступают жемчужина, нефритовая печать, кувшин и др. Для Чадоподательницы Гуаньинь характерен облик сидящей на троне женщины средних лет с младенцем на руках. Как уже было сказано, многие исследователи справедливо обнаруживают влияние христианской иконописной традиции, выраженной в образе Мадонны с младенцем. В качестве атрибутов Чадоподательницы Гуаньинь традиционно изображают цветок лотоса, вазу с цветком ивы и птицу, держащую в клюве розу или четки. На народных картинах *няньхуа* богиня чаще всего появляется в составе группы вместе с помощниками-покровителями детей (Отроком наивысших способностей и Дочерью Царя-Дракона) [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 456–458].

Вместе с тем в китайско-буддийском культовом искусстве процесс феминизации прослеживается значительно ранее торжества женской ипостаси Авалокитешвары-Гуаньинь. Вернемся к иконографическим особенностям скульптуры из скальных храмов. Так, в монументальной скульптуре Бинлинсы прослеживаются индийские и центрально-азиатские черты, нашедшие еще более явное выражение в юньганской скульптуре. Изваяния Будды, находящиеся в Юньгане, сочетают элементы центрально-азиатской художественной традиции и китайской пластики. Влияние искусства Индии и Центральной Азии наблюдается в облике статуи сидящего Будды Шакьямуни. Фигура имеет явные маскулинные черты — широкие плечи, мощное тело, очень крупные кисти рук, непропорциональные по отношению к туловищу. Черты лица предельно строгие, отчетливо выраженные. Массивный подбородок и прямой нос выдают принадлежность к западному этносу, а чрезмерно длинные мочки ушей апеллируют к эталонному буддийскому иконографическому канону. Приметами китайского

художественного стиля являются «геометрически упрощенная форма изображения и выполненные в высоком рельефе складки одеяния» [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 675].

Однако уже на следующем этапе развития юньганского стиля (вторая половина VI в.) наблюдается тенденция к смягчению форм. Лица персонажей становятся более вытянутыми, приближаясь к овалу; акцентируются локоны волос, покрывающих ушнишу; одежда приобретает свободный покрой. Тем не менее, сам облик Будды остается внушительным и сохраняет маскулинные черты.

На протяжении суйской эпохи фигура Учителя становится более утонченной. В этом отношении показательны картины буддийского рая (Чистой земли Амитабхи)⁷⁰, многократно встречающиеся на стенах пещер Могао. На них отчетливо видно усложнение иконографии Будды и бодхисаттв. Фигуры главных персонажей буддийского пантеона приобретают женственные черты: утонченность и элегантность форм создавалась за счет уменьшения размеров рук и укрупнения верхней части туловища [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 673].

Аналогичная тенденция наблюдается на заключительном этапе формирования юньганского стиля (конец VI – начало VII вв.). В конструкцию лица статуй сидящих Будд (пещеры № 5, 11) добавляются элементы женской образности: тонкие дугообразные брови; изящные губы, сложенные в улыбке; теплый мягкий взгляд. В иконографии божеств появляются новые атрибуты и декоративные элементы в виде нимба над головой, украшенного лепестками лотоса [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 675]. Таким образом, можно утверждать, что, процесс феминизации облика Будд и бодхисаттв вступил в силу уже во второй половине VI в., вступив в решающую фазу при Суй.

⁷⁰ Буддийский рай («Чистая Земля» будды Амитабхи) описывается в каноническом тексте «Сукхавативьюхасутра».

В танскую эпоху процесс феминизации главных персонажей китайско-буддийского божественного пантеона продолжается. К VIII веку складывается их иконографический канон. Примером канонической сино-буддийской скульптуры является колоссальная статуя сидящего Будды Вайрочаны (Будды света), расположенная в центре скульптурного ансамбля «Храм Фэнсяньсы» (672–675 гг.)⁷¹. На первый взгляд она ничем не отличается от статуй аналогичного масштаба, находящихся в других китайских пещерных монастырях, поскольку обладает всеми необходимыми иконографическими признаками. Однако при более пристальном рассмотрении деталей можно обнаружить главное отличие, которое заключается в характере форм изваяния и особенностях изображения головы. Внешность Будды Вайрочаны напоминает образ придворной дамы Танского Китая. Согласно легенде, основу внешнего облика Будды составил портрет императрицы У-хоу (武后, У Цзэтянь, 武则天, 624–705 гг.), которая позировала ваятелям [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 677]⁷². Предание кажется правдоподобным: фигура полна величия и спокойствия, а аристократичное лицо обладает женской красотой. Округлое лицо с пухлыми щеками, полуприкрытые веки, удлиненный разрез глаз, длинные тонкие изогнутые дугой брови, полные губы, миниатюрный подбородок, — все эти черты лица непременно принадлежат женщине, а кудрявые локоны, покрывающие ушнишу, напоминают прическу придворной дамы. Для придания образу изящности скульпторы уменьшили размер ушей и расположили их ближе к голове, при этом сохранив длинные мочки [Виноградова, 1962, с. 86; Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 677].

На VII век приходится расцвет скульптуры бодхисаттв и формирование их изобразительного канона. В целом, иконография бодхисаттв сино-буддийской традиции совпадает с эталонным буддийским каноном. Но, как и

⁷¹ Названия Гроta поклонения предкам в храме Лунмэнь.

⁷² Супруга императора Гао-цзуна (高宗 прав. 650–683), овдовев, правила в качестве императрицы-регентши при своих сыновьях, а в 690 г. провозгласила себя императором новой династии Чжоу (周, 690–705). Известна также как покровительница буддизма [Зельницкий, 2014, с. 468].

в случае с другими видами буддийского искусства, китайская культура предлагает собственную трактовку их образа. Сохраняются классические признаки, разработанные гандхарской и матхурской школами; позы и жесты, обилие украшений и пышность нарядов и т.д. Однако в китайском варианте облик бодхисаттв, подобно внешнему виду Будды, становится более женственным⁷³. Лицо приобретает характерные женские черты (изящные уши, пухлые щеки, маленький подбородок, небольшие полные губы, высокие дугообразные брови, удлинённый разрез глаз). Плавность и женственность фигуры создается за счет явно выступающего округлого живота, покатых узких плеч и немного впалой груди. Образ дополняет прическа из уложенных вьющихся волос, по форме напоминающих ушнишу. Украшения и наряд также поддаются китайской трактовке. Украшения становятся более массивными (но при этом изысканными), как, например, ожерелье статуи бодхисаттвы из музея провинции Шэнси⁷⁴; а одежды начинают походить на китайский костюм и приобретают усложненный декор.

⁷³ См. изображение статуи Бодхисаттвы с отчетливыми приметами внешней женственности. Пещерный храм Могао. VIII в. [Духовная культура Китая, 2010, с. 187].

⁷⁴ Бодхисаттва. Мрамор. Династия Тан. VII в. н. э. Провинция Хэбэй. Выс. 110 см. Музей провинции Шэнси, Сиань. Иллюстрация из книги И. Ф. Муриан [Муриан, 2005, с. 197].

Выводы к Главе I

Самым ярким примером процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае выступает трансформация образа Авалокитешвары, который начинает приобретать женские черты в X веке. Однако в китайско-буддийском культовом искусстве процесс феминизации прослеживается значительно ранее торжества женской ипостаси Авалокитешвары-Гуаньинь. На начальном этапе китайско-буддийское искусство, начавшее складываться еще в I–II вв. н. э. (при Поздней/Восточной Хань), следовало традиции гандхарской и матхурской школ. Тенденция к феминизации образа божественных персонажей отчетливо прослеживается приблизительно со второй половины VI в., что и позволяет говорить, что данный процесс вступил в силу под влиянием исключительно местного художественного творчества. Поэтому можно сделать вывод, что материал только иконографии не позволяет определить его общекультурные предпосылки.

Глава II. Представления о «женственном» в китайской культуре

2.1. Культы женских божеств в Древнем Китае

Широко распространена точка зрения, что в китайском обществе, начиная с периода утверждения местной государственности, возобладала тенденция к патриархальным устоям, сопровождавшаяся умалением статуса женщины⁷⁵. Эта тенденция усилилась под влиянием конфуцианских матримониальных устоев, приведя к почти полному бесправию женщины, как в социально-политическом, так и в духовном плане⁷⁶. Нелишним, думается, сослаться на трактат «Нюй цзе» (女誡 «Наставления женщинам») Бань Чжао (班昭 ок. 49 – ок. 120) — первой, как принято считать, женщины ученого в истории Китая⁷⁷. Там читаем: «... Женщина не может сделать ничего лучшего, кроме как воспитывать в себе почтительность и через повиновение избегать грубого обращения, поэтому и говорят “Золотым правилом для женщины являются почтительность и повиновение”... Женщина — говорилось в древнем наставлении, — должна быть в доме тенью, эхом. Тень заимствует форму от тела (т. е. ее супруга – С. И.), и эхо повторяет только звук» [Усов, 2006, с. 16–17].

Поэтому вполне адекватными видятся, на первый взгляд, наблюдения, что женские божества наиболее активно почитались в народной среде⁷⁸, что значительно популяризировало женское начало сначала среди непривилегированного населения, и лишь потом среди представителей знати [Griffith, 2012, p. 8]. На самом деле, ряд из таких культов, возникших в

⁷⁵ Хрестоматийна ссылка на древнейшую форму иероглифа «женщина» — пиктограмму из «надписей на гадательных костях» (*цзягувэнь* 甲骨文), древнейших китайских письменных источниках, создававшихся в русле проведения мантических ритуалов в древнем государстве Инь (Шан-Инь 商殷, XIV–XI вв. до н. э.); об этих текстах подробно см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 521–522, 730]. В этой пиктограмме усматривают рисунок коленопреклоненного (т. е. в подчиненной позе) человека; см., например [Усов, 2006, с. 18].

⁷⁶ В конфуцианстве была разработана система строжайших регламентаций и поведенческих нормативов, которые составляют «китайский домострой». Ими предписывалось особое воспитание девочки, полная покорность жены мужу и его родне. Кроме того, по китайскому традиционному законодательству, женщина не имела права на общесемейную собственность и т. д.; см., например, [Кравцова, 2011, с. 306–308].

⁷⁷ Дочь крупного мыслителя Бань Бяо (班彪, 3–54) и сестра великого ученого-историка и поэта-одописца Бань Гу (班固, 32–92).

⁷⁸ Культы женских божеств иногда обозначаются термином «скрытые религии» [Griffith, 2012, p. 8].

глубокой древности, в свое время входили в официальные верования (существование их государственных культов) и (или) занимали важное место в элитарной культуре (культурной традиции, связанной с высшими привилегированными сословиями).

Древнейшим женским культом, историю которого удастся проследить по археологическим материалам, является культ плодородия. Сегодня известно немало артефактов, подтверждающих его существование в неолитической культуре Нюхэлян (Нюхэлян-вэньхуа 牛河梁文化), область распространения которой доходила на севере до южной оконечности Внутренней Монголии и на юге — до окрестностей Пекина. Ее главный центр, представленный одноименным поселением, находился в юго-западной оконечности провинции Ляонин (на стыке уездов Линъюань 凌源 и Цзяньпин 建平). Он датируется промежутком между серединой IV по рубеж III–II тыс. до н. э. [Алкин, 2007, с. 47]. Вблизи от названного поселения в 1983 г. был открыт масштабный погребально-храмовый комплекс⁷⁹. В него входит святилище, находившееся на вершине горы, в котором имелись скульптурные (из глины) изображения (сохранились только фрагменты). Нашли фрагменты скульптуры птицы с большими когтями на лапах и семи антропоморфных фигур, в том числе голова скульптуры (высота 23 см), в которой исследователи единодушно усматривают изображение именно женского персонажа и считают, что святилище было посвящено культу Богини плодородия [Алкин, 2007, с. 46–47]. Более того, некоторые ученые высказывают предположение о возможности возникновения в Южной Маньчжурии прото-государства, обладавшего целостной и религиозно-идеологической системой, основанной, причем, на обожествлении женского существа [Кравцова, 2012, с. 20].

Примечательна дальнейшая история развития культа плодородия, представленного в официальных верованиях государства Инь⁸⁰ «Силой

⁷⁹ В 15 км к востоку от уездного центра уезда Линъюань.

⁸⁰ См. прим. 1 к данной главе.

земли» Ту (土). Пиктограммы (древнейшие формы китайской иероглифики), воспроизводящие Ту и «Алтарь земли» (Шэ 社) явно восходят к рисунку земляной насыпи или каменной глыбы, но специфической, удлинённой по вертикали формы⁸¹, что дало основание для догадки, что в религиозном сознании иньцев культ Земли и плодородия соотносился не с женским, а с мужским началом [Кравцова, 2012, с. 55]. В таком случае тем более показательно, что в следующую историческую эпоху — Чжоу (XI тыс. – III в. до н. э.), он сменился государственным женским культом Хоу-ту (后土 Владычица-Земля), который составил пару с культом Неба, персонифицирующим мужское начало мира. Тогда же (вероятно, еще в первой половине Чжоу) утвердились представления о космических силах Инь (женское начало) и Ян (мужское начало), образовавших одну из базовых концепций китайской натурфилософии [Духовная культура Китая, 2006, с. 271–272]. То есть, произошла замена мужского божества Земли/плодородия. И именно государственный культ Земли, оставшийся в качестве такового до начала XX в. (до падения последней китайской империи Цинь, 1688–1911), привел к возникновению низового (популярного) культа «матушки Хоу-ту» (Хоу-ту няннян 后土娘娘)⁸² [Духовная культура Китая, 2007, с. 659].

То, что в Китае культ Земли и плодородия был связан с женским началом, соответствует универсальным для человечества религиозным представлениям. Вместе с тем в Китае женскими оказываются и те персонажи, которые в религиях народов мира связываются преимущественно с мужскими божествами. Следует сразу же предупредить, что, во-первых, о персонажах, о которых пойдет речь ниже, известно в основном из письменных источников⁸³, которые не всегда позволяют определить характер

⁸¹ Некоторые исследователи прямо говорят о «фаллическом символе *ту*» [Серкина, 1982, с. 57].

⁸² В популярных верованиях термином *няннян* обозначается класс женских божеств, связанных преимущественно с деторождением (Сун-цзы нянян, Бися юаньцзюнь (богиня-чадоподательница), Цуй-шэн, и т.д.) [Духовная культура Китая, 2007, с. 540].

⁸³ Источниками древнекитайской мифологии являются фрагменты древних текстов: «Шу цзин» («Книга истории»/ «Книга документов», 書經, XIV–XI вв. до н.э.), «И цзин» («Книга перемен», 易經, VIII–VII вв. до н.э.), «Чжуан цзы» (莊子, IV–III вв. до н.э.), «Шань хай цзин» (см. ниже), свод «Чу цы» (см. ниже), «Лец зы»

их культов. Но эти же источники однозначно свидетельствуют о популярности их образов в местной духовной культуре. И, во-вторых, мы ограничимся изложением только принятых версий трактовок образов этих персонажей и связанных с ними мифологических сюжетов, не вдаваясь в подробности соответствующих реконструкций и научных дискуссий.

Начнем с культа прародительницы человечества богини Нюй-ва/гуа (女媧, досл. «женщина-пресмыкающееся») ⁸⁴. Наиболее внятно в письменных источниках излагается деяние Нюй-ва по сотворению человека. Основной источник – собрание текстов «Фэнсу тунъи» (風俗通義 «Общий смысл обычаев») Ин Шао (應劭, 140–206) «В народе рассказывают, что когда Небо и Земля уже отделились друг от друга, но еще до того, как появились люди, Нюйгуа творила людей, сбивая в ком желтую (т. е. лессовую – С. И.) глину» [Бодде, 1977, с. 378]; см. также [Юань Кэ, 1965, с. 59; Яншина, 1984, с. 126] Первые упоминания о Нюй-ва содержатся в письменных источниках рубежа IV–III вв. до н. э., а именно в произведении из свода «Чу цы» (楚辭 «Чуские строфы») ⁸⁵, известном как поэма «Тянь вэнь» (天問 «Вопросы к Небу») ⁸⁶. Тем

(列子, IV в. до н.э. – IV в. н.э.), «Хуайнань цзы» (淮南子, II в. до н.э.), «Лунь хэн» (論衡, «Критические рассуждения», I в. н.э.) Ван Чуна (王充, ок. 27–104). [Духовная культура Китая, 2007, с. 16].

⁸⁴ Имя этого божества состоит из двух иероглифов. Приятное значение иероглифа *нюй* – «женщина». Второй же иероглиф имеет настолько древнее происхождение, что его подлинный смысл был утрачен уже в чжоускую эпоху: в текстах того времени он истолковывается как обозначение некоего пресмыкающегося (ящерица, змея), либо членистоногого (земляной, водяной червь), либо панцирного (улитка) существа [Духовная культура Китая, 2007, с. 538; Кравцова, 2011, с. 158].

⁸⁵ Свод «Чуские строфы» был создан на рубеже новой эры. Он представляет поэтическую традицию древнего царства Чу (см. ниже) и производную от него поэзию эпохи Хань. Существовало несколько вариантов поэтического собрания, которые подготавливали разные мыслители и ученые. Первым составителем «Чу цы» считают Лю Сяна (劉向 77–6 до н.э.), но его вариант свода не сохранился. Древнейший дошедший до нас вариант свода, основанный, как прямо считать, на собрании Лю Сяна, был создан ученым Ван И (王逸 89–158) Именно он составил основу классического варианта свода «Чу цы». В классической редакции сохранилось 17 разделов (цзюаней), в которые входят отдельные поэмы, циклы стихотворений и прозаические тексты. К древним (доханьским) произведениям, кроме «Тянь вэнь», отнесены: «Ли сао» (離騷 «Скорбь разлученного», «Скорбь изгнанника», «Скорбь отверженного»), «Юань ю» (遠遊 «Путешествие в даль»), «Чжао хунь» (招魂 «Призывание души»), «Да чжао» (大招 «Великое призывание»), циклы «Цзю гэ» (九歌 «Девять песен», «Девять напевов») и «Цзю чжан» (九章 «Девять элегий», «Девять напевов»), прозопоэтические произведения «Юй фу» (漁父 «Отец-рыбак») и «Бу цзюй» (卜居 «Гадание о жилье»). Все они приписаны в традиции великому поэту древности Цюй Юаню (屈原 IV–III в до н.э.), который считается родоначальником авторской поэзии [Духовная культура Китая, 2008, с. 572 – 573].

не менее, большинство исследователей убеждены в том, что, во-первых, образ Нюй-ва является одним из самых сложных в древнекитайской мифологии. И, во-вторых, что он восходит к глубокой архаике. Так, Б. Л. Рифтин категорически называет ее «архаическим женским божеством» [Духовная культура Китая, 2007, с. 538]. По мнению Э. М. Яншиной, она является не только богиней-прародительницей, но и демиургом, главным действующим персонажем некогда целостного космогонического повествования [Яншина, 1984, с. 122]. С. И. Блюмхен, называющий Нюй-ва «Великой матерью», выдвигает версию, что к эпохе Чжоу «миф о Нюй-ва был глубокой архаикой, причем архаикой идеологически вредной, ибо этот миф никак не вписывался в чжоуский культ Неба и концепцию повсеместного доминирования мужского начала» [Блюмхен, 2010, с. 102]. Поэтому, по его мнению, старая мифологическая традиция оказались оттеснены сторонниками нового культа на периферию культурно-политической жизни, но мифы о Нюй-ва продолжали иметь хождение в народе, и многие его важнейшие моменты помнили даже через тысячу лет после чжоуского завоевания [Там же, с. 103]. Развивая эту версию, правомерно предположить, что культ Нюй-ва был особо авторитетен при Инь⁸⁷, коль скоро именно его отвергли при Чжоу, и пользовался поистине уникальной популярностью и устойчивостью в массовой религиозности.

Другая ипостась Нюй-ва — один из трех архаических правителей, известных как «Три Великих первопредка» (*Сань хуан* 三皇), и куда еще

⁸⁶ Об этой поэме подробно см. [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 191–207], художественный перевод поэмы на русский язык см. в [Цюй Юань, 2000, с. 177–204].

⁸⁷ Доказательств существования культа Нюй-ва при Инь, а тем более его принадлежности к государственному верования, нет. Тем не менее среди божественных персонажей, названных в «надписях на гадательных костях», фигурирует некая «прародительница Гуй», относящаяся к ней пиктограмма представляет собой слитное изображение пиктограммы «женщина» с зооморфным знаком, которые китайские ученые отождествляют с современным иероглифом «лягушка» [Серкина, 1982, с. 53]. В случае правомерности такого истолкования (по поводу этимологии многих пиктограмм имеются различные точки зрения), представления о «прародительнице Гуй» могут коррелировать с культом Нюй-ва, служа тем самым косвенным аргументом в пользу его архаичности.

включены Фи-си (伏羲)⁸⁸ и Шэнь-нун (神農 «Божественный земледелец»)⁸⁹. Причем, в одном варианте состава этой когорты Нюй-ва названа вслед за Фу-си (наследовала ему) [Сыма Цянь, 1972, с. 346]. Тогда как в другом сочтена первым из *Сань хуан* [Кравцова, 2011, с. 158]. В последнем случае она оказывается и «прародительницей» местной государственности.

Особый интерес представляют изображения Нюй-ва в погребальном искусстве эпохи Хань: на каменных, керамических рельефах и, реже, в стенописных композициях, а их география охватывает почти все территорию Китая времен империи Хань, а также прилегающие регионы (Древней Кореи и др.)⁹⁰. Нюй-ва воспроизводится совместно с Фу-си. Их фигуры могут быть расположены по-разному по отношению одна к другой: повернутыми друг к другу либо лицами, либо спиной, а также находящимися в пределах одного композиционного сегмента или разделенными другими изображениями⁹¹. Но при этом они обязательно наделяются однотипной внешностью и образуют общую композицию, строящуюся по принципу зеркальной симметрии. Главной типологической особенностью иконографии Нюй-ва и Фу-си является снабжение их полуантропоморфной-полузооморфной внешностью с сочетанием человеческого облика (как правило, голова и вся верхняя часть туловища) и облика змеевидного, ящеровидного или драконовидного существа (нижняя часть тела с двумя или четырьмя лапами, заканчивающаяся длинным извивающимся хвостом)⁹². Змеиные хвосты тел Нюй-ва и Фу-си нередко переплетены, что, по мнению подавляющего большинства

⁸⁸ Фу-си — очень авторитетный в китайской культуре персонаж, которому приписываются деяния культурного героя (обучение людей искусству охоты и рыбной ловли, установление правил бракосочетания) и, главное, изобретение знаменитых китайских триграмм (*багуа* 八卦, «восемь черт») [Духовная культура Китая, 2007, с. 647–648].

⁸⁹ Шэнь-нун — в древнекитайской мифологии один из центральных культурных героев, с которым связывается начало земледелия [Духовная культура Китая, 2007, с. 756–757].

⁹⁰ Внушительный список таких изображений и их развернутый анализ см. в [Рифтин, 1979, с. 10–79].

⁹¹ Характеристика изображений Нюй-ва и Фу-си и их трактовки даны по [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 430–431].

⁹² Есть весомые основания говорить, что такой облик был изначально присущ именно Нюй-ва: в комментарии к поэме Ван И, не только создателя свода «Чуские строфы», но и первого комментатора входящих в него произведений, сказано, что Нюй-ва — имя древнего божества (без уточнения его пола), которое имело тело змеи и голову человека [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 429].

исследователей, есть знак коитуса и, следовательно, намек на брачные отношения персонажей и их связь с культом плодородия⁹³. В изображения включен набор устойчивых атрибутов: строительные инструменты — циркуль и угольник — и графические эмблемы луны и солнца, находящиеся в руках Нюй-ва и Фу-си соответственно. Строительные инструменты истолковывают в качестве символов созидательного труда и миропорядка и, значит, мироустроительных функций самих божеств. Введение в их иконографию лунарной и солярной символики позволяет видеть в них воплощение Женского (*Инь*) и Мужского (*Ян*) начал⁹⁴, что возвышает их статус до властителей потустороннего или даже всего божественного мира в целом. Верховенство Нюй-ва и Фу-си подтверждается включением в их одеяние специальных головных уборов, отождествляемых с древнекитайскими царскими (женской и мужской) коронами. Следовательно, культ Нюй-ва занимал очень важное место в религиозном пространстве ханьской эпохи: она явно относится к центральным персонажам божественного пантеона, культ которого был широко распространен, повторим, как на территории Китая, так и у соседних народностей.

Суммируя все сказанное выше, приходим к выводу, что образ Нюй-ва, видимо, действительно ассоциировался в религиозном мировосприятии китайцев с Великой праматерью (не только рода человеческого, но и всего сущего) и с постоянно действующей жизнепорождающей божественной силой, проявляющейся в природе (плодородие), человеческом обществе (браки и деторождение), и даже в загробном существовании: верования в «обретение посмертного блаженства». Следует пояснить, что в религиозной культуре

⁹³ Есть свидетельства действующего культа Нюй-ва как богини бракосочетаний [Духовная культура Китая, 2007, с. 538; Усов, 2006, с. 25].

⁹⁴ Учение о Женском (*Инь* 陰) и Мужском (*Ян* 陽) космических силах (началах) является, как хорошо известно, одним из базовых концептов китайской натурфилософии, воплощая представление о процессе космогенеза, об универсальной дуализированности мира и общих закономерностях мировых процессов [Духовная культура Китая, 2006, с. 271–272]. В космогоническом плане поляризация изначальной пневмы-ци (氣) на «иньскую» и «яньскую» как раз и знаменует начальный акт космогенеза. Следующий его акт — взаимодействие Женского и Мужского начал, результатом которого и является порождение всего сущего: Неба, Земли, Человека и всех «десяти тысяч вещей» (*вань* 萬物).

Древнего Китая относительно недавно был опознан комплекс верований, основанных на идее обретения бессмертия и «вечного блаженства» после физической смерти (в английской научной терминологии “immortality after death”), который первоначально носил, видимо, эзотерический характер и трансформировался в реалию широкой религиозности при Восточной Хань (25–220) [Кравцова, 2013, с. 43–49]. То есть тогда же, заметим, когда в погребальном искусстве повсеместное распространение получили композиции с изображениями Нюй-ва и Фу-си. Следовательно, есть основания предполагать (к этому вопросу мы еще вернемся ниже) о связях такого рода танатологических и анимистических (представления о некоем «благое» посмертном существовании) верований с женским божеством.

Одной из универсалий народов мира является, как известно, существование культов солярных и лунарных божеств. Причем, солнце чаще всего (и единственно для индоевропейской мифологии) ассоциируется с мужским божеством. Тогда как в Китае оба светила персонифицированы женскими божествами: богини Си-хэ (羲和) и Чан-э (嫦娥, вариант — Чан-си 嫦羲) соответственно. Не исключено, что их образы тоже имеют очень древнее происхождение. В «надписях на гадательных костях» встречаются имена Дун-му (東母 «Восточная матушка») и Си-му (西母 «Западная матушка»), которые, безусловно (исходя из факта принесения богатых жертвоприношений), входили в государственный божественный пантеон, но какие-либо подробности их культов, включая функции этих персонажей, не известны [Кравцова, 2011, с. 173].

Обе богини выступают матерями светил, о чем сообщается в «Шань хай цзине» (山海經 «Книга/Каталог/Канон гор и морей»)⁹⁵. О Си-хэ сказано: «За юго-восточным морем... живет женщина по имени Си-хэ. Здесь солнца купаются в водоеме Благостном. Си-хэ – жена Предка Выдающегося родила десять солнц» [Каталог, 1977, с. 118]. О Чан-э: «Есть женщина, купает луны.

⁹⁵ Памятник, составленный, предположительно, на рубеже III–II вв. до н.э. [Духовная культура Китая, 2006, с. 614].

Жена Предка выдающегося Чан-си родила двенадцать лун. Она первая начала их купать» [Там же, с. 120]. На основании приведенных фрагментах реконструируют общий сюжет: Си-хэ и Чан-си, супруги очень древнего божества Ди-ку (帝嚳, или Цзюнь 俊), образ которого весьма туманен⁹⁶, некогда породили 10 солнц и 12 лун⁹⁷.

В контексте нашего разговора хотелось бы особое внимание обратить на другой солярный мифологический сюжет, где Си-хэ оказывается возницей Солнечной колесницы⁹⁸, и эта ее ипостась получила наибольшую популярность в культуре последующих исторических эпох, во всяком случае, в художественной литературе. Между тем, в Древнем Китае имелись представления и о Боге Солнца, вознице солярной колесницы. Они зафиксированы в гимне «Дун-цзюнь» (東君 «Владыке Востока», «Песнь о Господине Востока») из цикла «Цзю гэ» (из «Чу цы») ⁹⁹.

Среди специалистов определенную популярность получила гипотеза о том, что культ Дун-цзюня вытеснил более раннюю женскую персонификацию солнца [Яншина, 1984, с. 117]. Однако нигде более, кроме «Чуских стрóf», об этом Боге Солнца не упоминается. Получается, что женский образ, напротив, вытеснил мужской. В данном конкретном случае это может объясняться превосходством одной культурной традиции над другой: культ Дун-цзюня явно принадлежал местным верованиям царства Чу (Чуго 楚國 XI в. – 223 г. до н. э.), располагавшегося в регионах среднего и нижнего течения Янцзы и обладавшего, что общепризнано, самобытными

⁹⁶ Предположительно, мифический предок иньцев, мыслился в виде существа с туловищем обезьяны и птичьей головой [Духовная культура Китая, 2007, с. 444].

⁹⁷ Число солнц совпадает, с одной стороны, с мифологическими представлениями о множественности (10 солнцах), с другой — с календарными реалиями эпохи Инь: деление месяца на три декады из 10 дней каждая. Число лун соответствует 12 месяцам года. Так как слова «день», «солнце» и «луна», месяц» записываются в одними и теми же иероглифами: жи 日 и юэ 月 соответственно, то было высказано предположение, что мы имеем дело с реликтами архаического космогонического мифа, в котором жены Ди-ку порождают не светила, а дни и месяцы [Кравцова, 1994, с. 160–161].

⁹⁸ Оба сюжета (о рождении солнц и колесничный солярный миф) и обычно в объединении с повествованием о Небесном Стрелке, застрелившим девять солнц из десяти, чаще всего рассматривают в качестве эпизодов целостного мифологического повествования [Бодде, 1977, с. 390–394; Юань Кэ, 1965, с. 175–198].

⁹⁹ Художественный и близкий к академическому варианты переводы этого гимна см. в [Цюй Юань, 2000, с. 40–42] и в [Чу цы, 2016, с. 203–211] соответственно.

идейно-религиозными традициями. Однако есть еще два персонажа, которые как бы предшествуют Си-хэ — легендарные чиновники-братья Си и Хэ (их имена записываются теми же иероглифами), которым древние государи поручили «в уважительном согласии с высочайшим Небом, рассчитать и составить план для солнца, луны и созвездий и почтительно представить народу порядок года» [Бодде, 1977, с. 391–392]. Повествования об «астрономах» Си и Хэ явно содержат некоторые элементы, типологически сходные с астральным колесничным сюжетом и позволяющие говорить о существовании двух традиций о Сихэ [Яншина, 1984, с. 117–119]. Точно установить, какой из них возник раньше, а какой позже — затруднительно. В любом случае остается признать, что женская ипостась Сихэ оказалась значительно более популярной, чем мужская (братья-«астрономы»). Даже в том случае, если оба сюжета возникли приблизительно одновременно и развивались синхронно, в культуре Китая утвердился все-таки первый из них. То есть, как и в случае с Хоу-ту, женское божество сменяет мужские персонажи. Следовательно, в китайской культуре и до трансформации образа Авалокитешвары-Гуаньинь имели место прецеденты подобной метаморфозы.

2.2. «Женственное» в даосской традиции

Понятие «женственное» (мифологема «женственного») применительно к даосской традиции предложил Е. А. Торчинов [Торчинов, 1982, С. 99–107]. В дальнейшем он неоднократно обращался к этой теме, развивая различные ее аспекты в своих многочисленных трудах. Суть его рассуждений сводится к следующим основным пунктам.

Само Дао наделялось в древней даосской теоретической мысли представленной знаменитым трактатом «Дао дэ цзин (道德經 «Канон дао и дэ»)), женской сущностью: оно неоднократно именуется «матерью», «матерью Поднебесной», «сокровенной самкой», а для его описания употребляются метафоры, устойчиво связанные с темой «женственного» в мифологии: вода,

ложбина, сосуд. Такое видение Дао отчетливее всего выражено в параграфах 6 и 25 «Дао дэ цзина». Первый гласит (в переводе Е. А. Торчинова): «Ложбинный дух бессмертен. Его называют сокровенной самкой. Врата сокровенной самки – корень Неба и Земли. Он тянется подобно нескончаемой нити: используй его без усилий». Во втором сказано: «Есть вещь, сформированная в хаосе, рожденная прежде Неба и Земли... Одинокое стоит и не меняется, окружает все и не гибнет. Это можно считать матерью Поднебесной» [Торчинов, 1993, с. 99; Торчинов, 1997, с. 149–151].

Мифологема «женственного» проявляется и в даосских идеях космогенеза, понимаемого двояко: он является и смертью хаоса, и рождением мира. Последнее предопределило особую важность и устойчивость даосской мифологемы «возвращения в утробу матери», выступающую в качестве метафоры в контекстах «сотериологического» характера: призывы уподобиться неродившемуся младенцу, обрести свою мать [Торчинов, 1993, с. 97].

Мотив пребывания младенца в утробе матери настойчиво повторяется и в легендах о зарождении самого Лао-цзы (легендарного основоположника даосизма): он пребывал в утробе своей матери 81 год, до старости, поэтому его прозвание может быть понято не только как Престарелый (т. е. мудрый) учитель, но и Престарелый ребенок (Младенец-Мудрец) [Торчинов, 1997, с. 97].

Осмысление Дао как женственного, материнского начала предопределило сущность психотехнической направленности даосизма [Там же, с. 149]. Речь идет о теоретико-практическом комплексе, известном как «внутренняя алхимия» (*нэйдань* 內丹 «внутренняя киноварь») и представляющем собой своеобразную форму психофизического тренинга, нацеленного на радикальную трансформацию биолого-физиологических параметров личности и включающего в себя различные психотехники (медитации, гимнастику, дыхательные упражнения) и сексуальные

практики¹⁰⁰. Относительно «внутренней алхимии» проявились две стороны учения о женственном: «тождественность тела адепта женскому телу и Дао-матери как онтологическому прообразу и учению о транссубстанциональности адепта-матери и его плода» [Там же, с. 159]. Центральное место в этой практике занимает «пестование бессмертного зародыша», предполагающее доведение адептом в своем организме иньскую и янскую пневму до такого состояния, чтобы произошло их соитие и зачатие «бессмертного зародыша». После девятимесячного «пестования бессмертного зародыша», сопровождаемого специальными психоматическими процедурами («зародышевое дыхание») и «родов» (подъем «зародыша» по каналу позвоночника к макушке головы), тело «новорожденного» и тело даосского адепта сливались и становились одним бессмертным и нерушимым телом [Путь золота..., 2007, с. 144–146]. В результате даосский культ женственного со временем трансформируется в культ женоподобного, в основу которого заложен принцип уподобления Дао как женственному первопринципу [Торчинов, 1982, с. 99–107].

Мифологема «женственного» привела также, во-первых, к широкому представительству в собственно даосском божественном пантеоне и в производных от даосизма верованиях женских персонажей¹⁰¹. Во-вторых, к почитанию женщин-наставниц. Одним из древнейших примеров служит эпизод из «Чжуан-цзы» (глава 6)¹⁰², где источником мудрости оказывается женщина [Путь золота..., 2007, с. 34–37].

¹⁰⁰ Существовал еще один теоретико-практический комплекс — (*вайдань* 外丹 «внешняя киноварь»), предполагавший обретение бессмертия путем внешнего воздействия на человеческий организм различных снадобий (порошков, эликсиров, пилюль), приготовленных в лабораторных условиях и в ходе моделирования искусственно сжатых во времени природных процессов. Развернутые характеристики обоих теоретико-практических комплексов даны в [Путь золота..., 2007, с. 107–120].

¹⁰¹ Среди них: Нефритовая дева (Юй-нюй), вдохновительница и покровительница эзотерических мистерий оргиастического характера, культ которой возник, видимо, при Хань и пользовался огромным авторитетом в кругах социальной элиты Шести династий (воспевается, в том числе, в поэтических произведениях) [Кравцова, 1994, с. 210].

¹⁰² «Чжуан-цзы» (莊子 [Сочинение] учителя Чжуана) — главный, после «Дао дэ цина», теоретический памятник древнего даосизма, приписываемый мыслителю Чжуан Чжоу (莊周, IV–III вв. до н. э.).

Еще в начале 1970-х гг. европейские исследователи высказали предположение, что даосской мифологеме «женственного» предшествовало почитание некоей богини-матери, с культом которой был генетически связан даосизм [Торчинов, 1997, с. 150]. Примечательно соображение С. И. Блюмхена, что в даосизме нашли свое продолжение, пусть в переосмысленном виде, архаические представления о Нюй-ва как о богине-матери [Блюмхен, 2010, с. 116–117]. Иную реконструкцию прото-даосских чуских верований предложила М. Е. Кравцова¹⁰³, сделав ее на материале второй части поэмы «Ли сао» (из «Чу цы»)¹⁰⁴. Поясним, что эта поэма, состоящая из 376 строк (или 188 двухстрочных строф) и эпилога (5 строк), отчетливо распадается по содержанию на две главные части [Духовная культура Китая, 2008, с. 328–329]. Первая (1–90 строфы) носит автобиографический характер: в ней повествуется о жизни автора (лирического героя) — его рождении, детстве, последующих жизненных коллизиях. А вот во второй части воспроизведена картина фантастического путешествия лирического героя. На колеснице, запряженной драконами и фениксами, он совершает странствие-полет через небесное пространство, поднимается к самым звездам, посещает таинственные, недоступные простому смертному места, встречается с божествами и духами¹⁰⁵. Этот сюжет бурно дискутируется в науке. Есть и гипотезы о его религиозном происхождении¹⁰⁶. По мнению М. Е. Кравцовой, мы имеем дело с литературной версией мистического странствования (*ю*) – странствования, исходно совершаемого душой усопшего и воспроизводящее движение солнца и акт его возрождения (трансмутации). Цель странствования – обретение

¹⁰³ Эта гипотеза тоже излагается в нескольких публикациях, в наиболее развернутом виде в [Kravtsova, 2004, с. 123–132].

¹⁰⁴ Существует несколько вариантов художественного перевода этой поэмы на русский язык [Цюй Юань, 2000, с. 225–323].

¹⁰⁵ См. также перевод этой части поэмы в [Кравцова, Хрестоматия, 2004, с. 67–71].

¹⁰⁶ Он полагается либо поэтическим переложением практики магического полета шамана (*itineraria*) — точка зрения, возникшая в европейской науке в середине прошлого века и в результате общей квалификации чуских верований как специфической китайской разновидности шаманизма («уизм»). Либо воспроизведением сакрального странствования (*spiritual journey*), также порожденного религиозными практиками Чу, но несколько иного, чем полет шамана, характера [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 217].

вечного существования в «благом месте» потустороннего мира, который помещался на Западе. В этот комплекс входили и представления о женском божестве — владычице Запада как сакральной части света и подательнице бессмертия, которая открывает душе усопшего путь к «благой обители». Данный комплекс верований как раз и послужил истоком названной выше идеи «бессмертия после смерти».

В эпоху Хань функции владычицы Запада и подательницы бессмертия стала исполнять богиня Сиванму, о некоторых эпизодах эволюции культа которой необходимо остановится подробнее.

2.3. Культ Сиванму и возникновение сино-буддийской мифологемы Рая

Сиванму (西王母 Хозяйка/ Владычица/ Бабка Запада)¹⁰⁷ занимает очень важное место в собственно даосской мифологии и массовой религиозности китайцев. В даосский божественный пантеон Сиванму вошла благодаря космологическим и религиозным представлениям Школы Шанцин¹⁰⁸. В них она мыслилась матушкой-правительницей Запада, обитающей в небесном дворце Си-хуа (西華 Дворец Западного цветка). Именно там хранились реестры небожителей-сяней, а «девы из дворца Си-хуа» — ученицы и прислужницы Сиванму — отождествлялись с небесными посланницами, наставлявшими адептов в методах духовного совершенствования [Филонов, 2011, с. 63]. В дальнейшем день рождения богини (в третий день третьего лунного месяца) включили в календарь даосских праздников [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 489], что подчеркивает ее авторитет в даосских верованиях.

¹⁰⁷ Ее имя составлено из иероглифа «запад» (*си*) и термина родства (*ванму*), употреблявшегося для обозначения женского предка по мужской линии в поколении прабабки [Каталог, 1977, с. 151]. То есть это имя означает всего лишь «Прабабка, живущая на западе», и в нем не содержатся никакие намеки на облик или функции божества, что, забегая вперед отметим, существенно затрудняет вопрос об истоках образа и культа этой богини.

¹⁰⁸ Школа Шанцин (Школа высшей чистоты, Шанцинпай 上清派) признана первой южно-китайской даосской школой. Она возникла в IV в., хотя ей предшествовал длительный период так называемого Шанцинского движения. Об истории и учении этой школы подробно см. [Филонов, 2011].

В эпоху Тан Сиванму стали универсально почитать главою всех бессмертных женщин-сяней, наделив ее и новыми почетными титулами, подчеркивающими расширение ее полномочий: Матушка Металла (Цзиньму); Госпожа Ванму (Ванму-няннань), а также стали воспринимать в качестве воплощения Женского начала и божеством, власть которого распространяется на Небо и Землю [Cahill, 1993, p. 32–36]. Верили, что именно она является во сне к женщинам и направляет их по пути к обретению бессмертия. В более позднее время (XVIII–XIX вв.) складывается традиция «женской алхимии», которая включает различные сочинения, содержащие предписания женщинам, практикующим «внутреннее алхимическое искусство». Неудивительно, что женским алхимическим практикам покровительствовала та же Сиванму, которой предписывалось создание методик женского совершенствования, описанных, например, в даосском сочинении «Десять правил правильного пути женского совершенствования, [по традиции] Матушки-владычицы Запада» [Белая, 2011, с. 359–364]. В народной среде Сиванму стала покровительницей всех женщин, которые существовали вне традиционной китайской семейной роли «послушной дочери, послушной жены и самоотверженной матери» [Cahill, 1986, p. 155].

Кроме того, ее образ был овеян красочными легендами. В них она обитала в волшебных горах Куньлунь¹⁰⁹, а в ее резиденции росли чудесные персиковые деревья, плодоносящие раз в 10 тысяч лет. Когда персики бессмертия созревают, Сиванму собирает на пир всех бессмертных. Причем, резиденцию богини нередко называют «райскими садами» [Духовная

¹⁰⁹ Куньлунь 崑崙 — мифический горный массив (хотя велика вероятность происхождения этого образа от реальных гор), в дальнейшем занявший исключительное место в даосской космографии и космологии: он мыслился маркером Запада как сакральной части света и ассоциировался с источником бессмертия [Духовная культура Китая, 2007, с. 488–489]. Однако, истоки представлений о Куньлунь, как и о Сиванму, не опознаны. Впервые о нем сказано в произведениях «Чу цы» и «Чжуан-цзы». И именно в «Ли сао» дана наиболее развернутая его космография, предшествующая «классическому» варианту образа Куньлуна, запечатленному в ханьских текстах, в первую очередь, в «Шань хай цзин» [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 216]. Следовательно, велика степень вероятности происхождения и этого культа от чужих религиозно-космологических представлений.

культура Китая, 2007, с. 568–569]¹¹⁰. Есть и легенды о встречах с ней государей: такой эпизод приведен в сочинении «Хань У гу ши» (漢武故事 «Старые истории о ханьском У [ди]») [Алимов, 2014, с. 57–58], которое уверенно датируют ханьским временем, чуть ли ни концом Ранней (Западной) Хань [Там же, с. 54].

Однако происхождение образа и культа Сиванму вызывает немало споров (подробно см. [Кравцова, 1994, с. 210–213]). Дело в том, что в доханьских сочинениях это имя встречается крайне редко и без каких-либо пояснений облика и функций персонажа. Есть даже высказывание, что «Сиванму — название государства». Сиванму посвящены несколько фрагментов из «Шань хай цзина», где она однозначно рисуется «гневливым божеством», насылающим болезни: «Бабка Запада похожа на человека, но с хвостом барса, клыками как у тигра, любит свистеть. Она управляет небесными эпидемиями и пятью наказаниями» [Каталог, 1977, с. 44].

Трансформацию облика Сиванму из «гневливой богини» в прекрасную собой Царицу Запада, подательницу бессмертия и хозяйку «райских садов» обычно объясняют так: вначале она являлась божеством, популярным в низовых верованиях, где и мыслилась ведающей стихийными бедствиями. В дальнейшем даосы превратили ее в богиню собственного пантеона, наделив функциями хранительницы и подательницы бессмертия [Васильев, 2001, с. 239–240].

Судя по археологическим материалам, культ Сиванму в связи с бессмертием, точнее анимистическими представлениями и погребальной обрядностью, впервые приобрел широкую популярность при Поздней Хань. Изображения Сиванму присутствуют, в основном, в погребальном искусстве Шаньдуна и Сычуани (подробно см. [Cahill, 1993, p. 24–31]), т. е. в регионах, где возникли первые центры распространения буддизма в Китае. В сычуаньских артефактах она обычно показана в женском облике сидящей на

¹¹⁰ Начиная с эпохи Тан плоды персика превратились в опознавательный атрибут иконографии Сиванму, вытеснив все ее предшествующие базовые иконографические детали [Cahill, 1993, p. 177].

троне, образованном драконом и тигром: так, видимо, передалась идея владычества Сиванму над всем миром. Шаньдунское погребальное искусство предлагает собственную трактовку образа Сиванму, несколько отличающуюся от ее сычуаньской иконографии. Основное различие между ними заключается в подаче трона — в виде не дракона и тигра, а горы, словно окутанной облаками. Кроме того, здесь уже отчетливо видны крылья за спиной богини, делающие ее похожей на *сяней*. Наиболее устойчивой приметой образа Сиванму является специфическая прическа или головной убор (*шэн* 勝).

После обнаружения и тщательного анализа ханьских изображений (в Сычуани) Будды, исследователи заметили определенное сходство иконографии Будды и Сиванму: сидящая поза, прическа-*шэн*, что натолкнуло их на мысль о возможности влияния первого на второе [Rawson, 2001, p. 294–295].

Однако связь между буддизмом и культом Сиванму, видимо, не ограничивается лишь морфологическими заимствованиями. Сошлемся на наблюдение, что восточно-ханьский вариант культа Сиванму был сопряжен с ростом верований, в которых физическая смерть связывалась с возможностью достижения загробной «благой» обители, помещаемой на Западе, т. е. находилась в русле все той же идеи «бессмертия после смерти» [Pirazzoli-t'Serstevens, 2009, p. 978].

Вырисовываются типологические параллели между культом Сиванму и буддийской мифологемой Рая (Чистая земля, Цзинту 淨土), которая явно была воспринята китайской религиозностью одной из первых. Об этом свидетельствуют специальные погребальные сосуды (*хуньпин* 魂瓶, досл. «ваза [для] души-хунь»), служившие, видимо, контейнерами для зерна, которые выпускались приблизительно со второй половины Восточной Хань и до середины IV в., в основном в юго-восточных гончарных центрах [Духовная культура Китая, 2010, с. 257]. Сосуды отличаются исключительно богатым декором: их верхняя половина (при общей высоте изделий в 40-50

см) оформлена в виде многофигурных пластических композиций, образованных барельефными, горельефными и трехмерными изображениями божественных персонажей, фантастических существ, людей, животных, птиц, деревьев и построек, которые могут быть расположены в несколько ярусов, каждый образует самостоятельные фризовые сцены. Найдены и *хунпинь*, декорированные пластическими композициями на буддийские темы [Кравцова, 2011, с. 8]. В их художественном оформлении сочетаются изображения строений и персонажей буддийского пантеона, и такое сочетание полагают типичным для иконографии буддийского Рая, где строения есть символ «райских дворцов», служивших обителью богам и праведникам. Правомерно предположить, что эти сосуды входили в погребальный инвентарь буддистов, бывших последователями учения о Чистой земле, с общиной которых связано зарождение амидаизма (Цзинту-цзун 淨土宗, Учение о чистой земле)¹¹¹, основанного на особом почитании Будды-Амитабхи (кит. Амито 阿彌陀), властителя Западной части мирового пространства, а также творца и владыки Чистой земли [Духовная культура Китая, 2007, с. 354–355]. Целью адепта является возрождение после смерти в Райских землях, где ему уготована вечная счастливая жизнь, что является типологическим аналогом идеи «бессмертия после смерти».

Итак, в I–II вв. н. э. в китайской религиозной культуре проявились два комплекса, связанные с идеей «райского блаженства» после смерти и сопряженные с верой в особую сакральность Запада и существовании именно там «райских садов». Вполне допустимо, что они как-то влияли один на другой: культ Сиванму мог способствовать внедрению в китайскую культуру мифологемы буддийского Рая, а та, в свою очередь, сыграть катализирующую роль в формировании представлений о Царице Запада. В данном случае важнее другое: в сознании китайцев «райское блаженство» ассоциировалось с женским божеством, и отмеченные схождения между разобранными комплексами не могли не создать предпосылки для последующего роста

¹¹¹ Это направление сино-буддийской традиции окончательно оформилось в Китае в IV–VI вв.

популярности женской ипостаси Авалокитешвары, который мыслился духовным сыном Будды Амитабхи и властвующим вместе с ним над Чистой землей.

Выводы к Главе II

Представления о «женственном» в китайской культуре начинают складываться уже в Древнем Китае и с тех пор являются неотъемлемой частью духовной жизни общества. В китайской религиозности исходно важное место занимали женские божества, выступавшие источниками жизнепорождающей силы. Причем, уже в древнекитайской мифологии наблюдаются прецеденты замены мужских персонажей на женские.

В структуре древнекитайских народных верований присутствует большое количество женские культов, богини которых покровительствовали браку, защищали семьи и даровали здоровых детей. Наиболее крупные них претендовали на главенствующую роль в системе религиозных представлений древних китайцев.

Сакрализация «женственного» была воспринята и концептуализирована в древней даосской теоретической мысли, где возобладало осмысление Дао как «великой матери». Учение о женственном предопределило не только особенности даосских психотехник, связанных с «внутренней алхимией», но и отношение к женщине как наставнице в «истинной мудрости», что сказалось и на популярности женских божеств в даосской мифологии.

Одним из истоков даосской мифологемы «женственного» мог послужить идейно-ритуальный комплекс, основанный на идее обретения усопшим (через мистическое странствование) «вечного блаженства» в обители потустороннего мира, располагавшейся на Западе. Особая роль в этом комплексе отводилась богине-подательнице бессмертия, которая помогала душе усопшего достигнуть «благую обитель».

Идея «бессмертия после смерти», восходящая к указанным верованиям и исходно носящая, видимо, эзотерический характер, получила широкую популярность в эпоху Восточной Хань, трансформировавшись в культ богини Сиванму как Владычицы (Царицы) Запада, подательницы бессмертия и хозяйки «райских садов», которые по-прежнему мыслились находящимися на Западе (в волшебных горах Куньлунь).

Синхронно этому процессу шло внедрение в китайскую культуру буддизма и буддийской мифологемы Рая, сопряженной с образами Будды-Амитабхи и Авалокитешвары, а также с Западом.

Таким образом, в рамках единого религиозно-культурного пространства оказались два типологически сходных комплекса верований, и как бы ни происходило взаимодействие между ними, культ Сиванму не мог не создать предпосылки для последующего торжества женской ипостаси Авалокитешвары-Гуаньинь.

Глава III. Образ «красавицы» в культуре Китая

3.1. Формирование и типологические особенности образа «красавицы» (на материале поэтических произведений)

Формирование женских образов¹¹² в целом и образа «красавицы» в частности напрямую связано с развитием любовно-лирической поэзии (в современной китайской терминологии «поэзия чувств/ любви», *цинши* 情詩)¹¹³, появление которой стало поворотным пунктом для китайской литературной традиции. Лирика «чувств» возникла в период господства дидактико-прагматического подхода¹¹⁴ к художественной литературе, обусловленного влиянием конфуцианской идеологии [Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 188]. Конфуцианская традиция ставила чувство долга превыше любовных чувств и переживаний [Васильев, 1976, с. 73]. Литература выполняла сугубо утилитарную функцию, должна была решать общественные задачи. Нельзя сказать, что поэзия совсем не отражала внутренний мир человека, она это делала, однако весьма однобоко, с целью поднятия духа патриотизма, воспевания семейных устоев и брачных отношений. Чувственная любовь оставалась за пределами литературной жизни [Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 188]. Вполне закономерно, что под давлением культа предков и института семьи возникает интерес к внутренним (преимущественно любовным) переживаниям человека, который нашел выражение в жанре любовно-лирической поэзии.

¹¹² О женских образах в китайской лирике см. [Кравцова, 1983].

¹¹³ В этом поэтическом жанре выделяют несколько тематических групп: 1) поэзия разлуки; 2) поэзия с анакреонтическими мотивами («куртуазная поэзия», Гун ти ши 宮體詩 «Поэзия придворного стиля»); 3) поэзия на тему божественной любви; 4) «развратная поэзия». Поэзия разлуки рассказывает о переживаниях героини, страдающей от одиночества из-за безответной любви, измены, отъезда или смерти супруга. В произведениях, относящихся к «куртуазной» поэзии, «воспеваются женская красота, радость взаимного чувства и любовная эмоция как таковая» [Кравцова, 2011, с. 331]. В основе поэзии на тему божественной любви лежит сюжет о любви смертного лирического героя к небесной деве. Этот тип любовно-лирической поэзии основывается на чуских мифологических сюжетах, которые нашли отражение в творчестве чуских поэтов (в большей степени Сун Юя). «Развратная поэзия» описывает мужские переживания, вызванные чувством влюбленности в женщину, которая не является его супругой [Там же].

¹¹⁴ Дидактико-прагматический подход в литературе был характерен для раннего этапа формирования поэтической традиции. Подробнее о начальном этапе формирования китайской поэзии см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 28-35; Федоренко, 1978]. О развитии китайской литературы см. [Алексеев, 2002, с. 125-138].

В древнейшем каноническом памятнике китайской литературы «Ши цзин»¹¹⁵ (詩經 «Канон стихов/ поэзии», «Книга песен», VI–V вв. до н.э.) значительный объем занимают произведения на любовные темы [Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 189], в которых описываются взаимоотношения между людьми. Однако важно отметить, что в китайской комментаторской традиции считается, что повествование о лирических переживаниях ведется от лица мужчины в адрес своего государя или же характеризует брачные отношения с точки зрения социальных норм и правил («правильные» или «неправильные» семейные отношения) [Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 189]. Тем не менее, именно в лирических песнях «Ши цзина» *С супругом вместе встретишь старость ты*¹¹⁶ и *Ты величава собой*¹¹⁷ впервые появляется портрет женщины, образ которой впоследствии получит название «красавица».

В этих двух произведениях перед читателем предстает красавица-аристократка: высокая, стройная, статная молодая женщина. Спокойная плавная походка, тонкие длинные пальцы, утонченная шея и величественный вид подчеркивают знатное происхождение молодой особы. Ее образ дополняют богатые нарядные одежды, украшенные узорами. Яркое пышное одеяние не затмевает природную красоту девушки, наоборот, вместе с копной натуральных черных волос выгодно подчеркивает естественную белизну кожи. Лирический герой восхищается красавицей, подробно описывая черты ее лица: сияющая кожа напоминает затвердевший жир, высокий лоб и округлые виски создают гармонию лица; брови — подарок бабочки, ясный взгляд красавицы в то же время нежен, ровные белые зубы сравнимы с

¹¹⁵ Антология «Ши цзин» — древнейший памятник китайской поэзии, состоящий из 305 произведений, созданных в период с XI по VII в. до н.э. Составление книги традиционно приписывается Конфуцию (551–479 до н.э.). Свод включает четыре раздела: «Го фэн» («Нравы царств»), «Да я» («Большие оды»), «Сяо я» («Малые оды») и «Сун» («Гимны»). «Ши цзин» входит в первоочередный набор канонических книг («Пятиканоние») [Духовная культура Китая, 2007, с. 43].

¹¹⁶ I. «Гофын» («Нравы царств») раздел IV. «Песни царства Юн» [Шицзин, 1987, с. 52–53]. Текст стихотворения см. Приложение.

¹¹⁷ I. «Гофын» («Нравы царств») раздел V. «Песни царства Вэй» [Шицзин, 1987, с. 59–60]. Текст стихотворения см. Приложение.

рядами тыквенных семян. Важно отметить, насколько подробно описана не только внешность красавицы, но и ее наряд. Лирический герой акцентирует внимание на украшениях, среди которых встречаются яшмовые¹¹⁸ серьги и подвески к шпилькам, накладка, резной гребень из слоновой кости; подчеркивает красоту прически. Дается описание деталей костюма: читатель может представить девушку, облаченную в роскошное платье из полотна, расшитое узорами с изображениями фазанов, под которым надета тонкая конопляная сорочка. Благодаря детализированному описанию мы можем представить себе героиню во всей красе. В стихотворении «С супругом вместе встретишь старость ты» лирический герой намекает на божественное происхождение красавицы (*И кажется: с небес явилась ты*). Впоследствии эта тема получит развитие в одах древнекитайского поэта Сун Юя (宋玉, 298–222 до н.э.)¹¹⁹, где появляется образ красавицы-небожительницы.

Центральным сюжетом од Сун Юя является встреча лирического героя с небожительницей и возникновение любовных чувств либо между ними, либо в одностороннем порядке (героя к небесной деве) [Там же, с. 190]. Образ красавицы-небожительницы [Там же, с. 191], который станет центральным женским образом для даосской художественной традиции, появляется в поэмах *Ода о горах Гаотан* («Гаотан фу» 高唐賦, «Горы высокие Тан») [Шедевры..., 2006, с. 43–49] и *Ода о божественной деве* («Шэнь нью фу» 神女賦, принятый перевод – «Святая фея») [Шедевры..., 2006, с. 49–53]¹²⁰ чуского поэта Сун Юя. Лирический герой поэм встречается с небесной девой невероятной красоты (*Я как бы видел женщину с наружностью причудливой, совсем даже невероятной*). Интересно, что красота юной особы сравнивается с драгоценными камнями (*То — красота редчайшего смарагда, то — вид какого-то алмаза дорогого*), которые особо

¹¹⁸ В отечественной китаеведческой литературе под «яшмой» понимается камень-юй (玉 нефрит или любой соответствующий эстетическим критериям минерал (например, яшма или змеевик) [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 764].

¹¹⁹ Поэт царства Чу, считающийся литературным наследником или даже родственником Цюй Юаня. О нем и его творчестве см. [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 218–223].

¹²⁰ Фрагменты обеих поэм представлены в Приложении.

ценятся в культуре Китая¹²¹. Отличительной особенностью небесной девы является ослепительное сияние, которое излучает ее фигура. Внешний вид девушки во многом похож на портрет красавицы-аристократки: ее отличает стройность и статность (поэт сравнивает девушку с «растущей прямо сосной»), изящность форм; от нее веет недоступностью и одновременно теплотой (напомним, что красавица-аристократка обладала мягким взглядом). Также обнаруживается сходство черт лица: белизна кожи, лучистый взгляд и вздымающиеся бабочкой брови. Добавляется описание губ, которые приобретают красный цвет и яркий блеск (*...а красные губы так ярки, что выглядят киноварью*).

Отличительной чертой небесной девы является легкость походки, которая создается благодаря неторопливому шагу и изяществу героини. Значительное место в оде занимает описание наряда красавицы: как и в предыдущем случае, девушка облачена в роскошные ткани, атласы, шелка с вышивками в лучших узорах. При этом ее наряд не выглядит вычурно (*Роскоши было немало, но тонок был вкус, и она не бросилась в глаза*), а образ дополняет аромат, которым благоухает небожительница, «омытая настоем орхидей и пахнущая чудными духами». Бросается в глаза длинный рукав платья красавицы, который она «поднимает <...> от солнца в заслон».

В другой поэме Сун Юя *Дэнту-сладогострастник* («Дэнту-цзы хаосэ фу» 登徒子好色賦, «Ода о распутном Дэнту») [Шедевры..., 2006, с. 53–56] встречается тип красавицы-селянки (или же «земной красавицы» [Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 191]). Образ деревенской девушки сочетает черты красавицы-аристократки и красавицы-небожительницы. Фигура красавицы сияет естественной красотой, в меру высокий рост и узкая талия придают ей

¹²¹ В китайской культуре важную роль играют драгоценные камни, среди которых центральное место занимает нефрит (камень-юй). Этот минерал семантически связан с институтом верховной власти. Более того, он считается «национальным камнем», из которого изготавливают многие предметы декоративно-прикладного искусства (в частности спортивные призы, предметы религиозно-церемониального характера, ювелирные украшения и т.д.). Среди наиболее распространенных характеристик красавиц встречаются сочетания «нефритовый лик», «нефритовые пальчики», «нефритовые ножки». Подробнее см. [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 764].

грациозности и изящества. Несмотря на низкое происхождение, селянке присуща статность. Черты лица девушки имеют схожие (с двумя уже описанными красавицами) признаки: сияющую белизной кожу, легкий румянец на щеках, дугообразные брови «что крылья у зимородка», ровные белые зубы.

Еще одно примечательное описание красавиц присутствует в поэме «Да чжао» (大招 «Великое призывание») ¹²² из «Чуских строф»: там говорится о красавицах-танцовщицах. Этот тип красавицы имеет большее количество отличительных признаков по сравнению с вышеперечисленными, однако в его основе лежат во многом схожие черты. Автор поэмы так описывает танцующих дев: их движения плавные и соблазнительные, а манеры искусные. Красавицы очаровывают публику не только танцевальными движениями, но и внешним обликом. Их тела отличаются одновременно и упругостью, и хрупкостью. Утонченность фигур подчеркивается неоднократно (*Беспредельно холеные-уточенные, // Восхитительны в своей красе, тонкий стан*), что роднит образ красавицы-танцовщицы с образом красавицы-небожительницы. Поэт подробно описывает лица танцующих девушек, черты которых мы уже встречали в других поэтических произведениях: тонкие очерченные дуги бровей черного цвета (аналогичного цвета прическа красавицы-аристократки) (*Изгиб бровей как циркулем вычерчен; Под иссиня-черными ровными бровями, // Прекрасные очи с лукавинкой*), белоснежные зубки, обворожительная улыбка. Очарования девушкам придают пухлые щечки с ямочками и маленькие ушки. К привычному нам уже образу красавицы добавляются закономерные для танцовщиц признаки: томная наружность, которую создают «страстные очи» «с лукавинкой». Естественная красота сменяется искусственной (*Пудрой тщательно набелились, брови тушью начернили, // Щедро умастились*

¹²²Авторство поэмы приписывается либо Цюй Юаню, либо Цзин Ча (景差, III в. до н. э.) — тоже поэт-южанину, служившему при чуском дворе и считающемся в традиции литературным наследником Цюй Юаня, наряду с Сун Юем [Духовная культура Китая, 2008, с. 293]. Ее полный перевод на русский язык см. в [Чу цы, 2016, с. 203–221]. Анализируемый фрагмент поэмы представлен в Приложении [Чу цы, 2016, с. 211–215].

благовонными маслами), при этом сохраняется типичный для красавиц признак — приятный аромат (*Облик благоуханно-совершенный, // Пылки их сердца за томной наружностью*). В поэме не описывается наряд танцовщиц, однако встречается еще один типологический признак — длинные рукава платья (*Длинными рукавами прикрывая лицо, // Доставят желанное удовольствие гостю*)¹²³.

Итак, в древней любовной поэзии складывается определенный набор женских образов, которые можно разделить на две тематические группы: «небожительницы» и «земные красавицы». Тем не менее, можно утверждать, что в основных поэтических произведениях китайской литературной традиции (древнейшая антология «Ши цзин», поэмы сборника «Чу цы», оды Сун Юя), несмотря на их внешние содержательные различия и значительную хронологическую разницу, воссоздается архетипический образ «красавицы», который будет использоваться в лирических произведениях более поздней китайской поэтической традиции. Архетипический образ «красавицы» характеризуется следующими внешними типологическими признаками: 1) величественностью и статностью облика, 2) легкостью походки, 3) достаточно высоким ростом, 4) хрупким телосложением (утонченностью и холеностью, в том числе тонкой длинной шеей и изящными длинными пальцами, благоухание чарующими ароматами), 5) стройным телом с тонкой талией, 6) естественной красотой (натуральными густыми черными волосами, белой сияющей кожей). Типичными чертами лица являются: 7) округлое сияющее теплотой лицо, 8) высокий лоб, 9) черные ровные

¹²³ Образ «земной красавицы» продолжает развиваться в творчестве ханьского поэта Сыма Сян-жу (179–118 до н. э.), в некоторых одах которого воспевается плотская любовь (например, «Мэй жэнь фу» 美人賦, «Ода о красавице») [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 245; Кравцова, Поэзия вечного..., 2001, с. 191]. Образ «красавицы» в жанре эротической поэзии достигает апогея в произведениях поэтов государства Цзинь (晉, 265–420). Сложившейся образ «красавицы» описывается в поэме Тао Юань-мина (陶淵明, Тао Цянь 陶潛, 365?–427?) «Запрет на любовь» («Сянь цин фу» 閑情賦, «Ода о сдерживании любовных чувств»). О нем см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 444–445; Алимов, 2014-1, т. 1, с. 569–591]. Полный перевод «Сянь цин фу» (В. М. Алексеев, под названием «Запрет на любовь») см. в [Китайская классическая проза, 1959, с. 180–185; Шедевры..., 2006, т. 1, с. 236–237, 239–243]; частичный перевод оды в поэтическом переложении М. Е. Кравцовой см. [Кравцова, 1994, с. 400–408].

изогнутые полукругом брови, 10) ясный взгляд блестящих глаз (или же страстные очи с лукавинкой), 11) яркие красные тонкие губы, 12) ровные белые зубы, 13) пухлые щечки с ямочками [Изрина, 2016, с. 120–121]. Также можно выделить характерные признаки наряда красавицы: одежды обязательно роскошные и пышные, сделанные из дорогих тканей и расшитые разнообразными узорами; обязательно наличие различных украшений из драгоценных камней или других дорогих материалов.

Устойчивость архетипа образа «красавицы», возникшего в глубокой древности, наблюдается на следующих этапах развития китайской литературной традиции. В качестве аргументов приведем несколько поэтических произведений, в которых архетип проявляется наиболее отчетливо.

В этом отношении интересно произведение ханьского литератора Сыма Сян-жу (司馬相如, 179–118 до н. э.) «Поэма/ ода [о] Цзы-суйе» («Цзы-суй фу» 子虛賦)¹²⁴, в которой встречается сразу два типа «красавиц»: «небесная» и «земная». В первом представленном фрагменте [Антология, 1957, с. 211–212] перед нами появляется типичный образ красавицы-небожительницы. Хрупкая дева перемещается неторопливо и беззвучно, она облачена в наряд из легкого струящегося шелка с длинным шлейфом, а прическа дополнена ювелирными украшениями. У читателя не возникает сомнений относительно принадлежности девушки к небесному миру, что подтверждает сам лирический герой в конце представленного фрагмента.

Все твари образы меняют — видит ван!..

Что за *красавица*? Самой Дэнь Мань равна!

В тончайший дунский *шелк*

Облачена, *бела*!

Вся в складках *кисея*,

¹²⁴ О Сыма Сян-жу и его творчестве см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 419–421; Алимов, 2014-1, т. 1, с. 241–246]. Полный перевод поэмы (А. Адалис) см. [Антология, 1957, с. 206–231].

Прозрачна, как туман...
Юбка стянута по ногам,
Взлет распахнутых пол широк...
Изгибаясь, медля идет, —
Вполоборота лицо —
Вся как в горах ручеек,
Вся как *тонкое дерево!*
Длинный шлейф, как туман в лесах,
Строго подняты рукава,
Драгоценности в волосах...
За поручни повозки взялась, —
Шелк шуршит, и не видно глаз,
И молчит, до земли склоняясь,
Яшму поручней в пальцах сжав!..
Косы падают вниз, струясь,
Зонт из *перьев* дрожит, на ветру завертятся,
Но султан зимородковых перышек прям.
Вся лазурь и воздух она!
И *прозрачностью* духам сродни, а не нам!

Во втором отрывке [Антология, 1957, с. 228] описываются уже вполне земные женщины — придворные красавицы, образ которых восходит к чуским танцовщицам. Их естественность сохраняется на уровне движений и особенностей конституции, тогда как черты лица намеренно создаются с помощью косметических средств (пудра помогает добиться необходимой белизны лица, а сурьма придет бровям насыщенный черный цвет). В образе придворных дам сливаются признаки обликов небесной девы и соблазнительной танцовщицы со значительным преобладанием последних, что дает нам право предположить, что истоки живописного образа «красавиц», разработанного танскими художниками, лежат в творчестве Сыма Сян-жу.

Но только Цин Цинь, только Ми Фэй могли так терзать сердца:

О, несравненная красота изысканных дев дворца!..

В них *обаяние, сладость* в них!

Пудра нравится и *сурьма* — *черных бровей черта*...

Строен, и статен, и тонок стан, —

Так милостивы черты лица, *грация* так проста!

В платье коротком летом она, — тонкого шелка тканьь,

Тело чуть светится сквозь шелка, а сквозь него — луна...

Танец взвивает края одежд, — *благоуханный ток,*

Зубы в улыбке ее сверкнули, поступь легка!

Полуоткрыла она уста и взор устремила вдаль...

Душу захочешь отдать ей в дар — если душа чиста!

К следующим показательным примерам можно отнести оду Цао Чжи¹²⁵ (曹植, официальный титул Чэньсы-ван 陳思王, 192–232) «Ло шэнь фу» (洛神賦, «Фея реки Ло», «Ода о божестве [реки] Ло»)¹²⁶. В ней образ лирической героини восходит к образу красавицы-небожительницы, разработанному Сун Юем. Небесная фея легка, гибка и невесома. Ее красота не бросается в глаза, она неуловима, словно дымка, оттого и запоминается. В ней все гармонично: и фигура, и лицо. Подобно красавице-танцовщице, ее тело представляется плотным (материальным), и при этом изящным (*Гармония — вот истинный закон// Той красоты, что в небе родилась:// Связь тонкости и плотности частей,// Высокого с коротким, круглым связь...*). Тонкий стан, узкая талия, утонченные плечи, хрупкий затылок, стройная шея, прозрачная кожа, длинные изогнутые брови, естественность — все эти черты принадлежат исходному образу «красавицы». Сохраняются и такие особенности наряда как роскошность и пышность, однако некоторые детали изменяются:

¹²⁵ Один из величайших литераторов Китая, ведущий представитель поэтического направления *Цзянь-ань фэнгу* (建安風骨, «Цзяньаньская поэзия», «Ветер и остов эры Цзянь-ань») [Духовная культура Китая, 2008, с. 489–495; Алимов, 2014-1, т. 1, с. 373–374].

¹²⁶ Об оде см. [Алимов, 2014-1, т. 1, с. 440]. Существует несколько вариантов перевода (художественного переложения), выполненные т. ч. В. М. Алексеевым [Шедевры..., 2006, т. 1, с. с. 215—219] и Л. Е. Черкасским [Цао Чжи 2000, с. 232-240]. В данном случае использован перевод А. Адалис [Антология, 1957, т. 1, с. 303–311; Цао Чжи, 2000, с. 217–228]. Фрагмент оды представлен в Приложении [Цао Чжи, 2000, с. 218–220].

Накинув газовый наряд,
 Она сверкает в нем светло:
 Камням драгоценным счета нет,
 Убор из перьев над ее челом,
 А жемчуга, подобно светлякам,
 Не устают хозяйку озарять, —
 То мирно светят перед ней, то вслед...
 Обута в туфельки узорные она.
 А шлейф, как призрачная дымка, как туман
 Таится, орхидеей в дебрях трав. —
 На край горы она ступила...

Цао Чжи рисует наряд, сообразный с женской модой его эпохи. Появляются новые ткани (одежда из полотна сменяется газовым нарядом), платье дополняется шлейфом, акцентируется внимание на обуви, подробно описывается прическа: высоко взбитые волосы украшает убор из перьев (перья являются атрибутом «красавицы»). Группа уже известных драгоценных камней пополняется жемчугом. В стихотворении Цао Чжи «Красавица»¹²⁷ [Цао Чжи, 2000, с. 80–82] к уже знакомым женским украшениям добавляется браслет, шпильки и пояс из изумрудов.

Ткань соскользнула,	С полою легкой
Руку обнажая,	Ветер так небрежен.
Браслетом тонким	Вздохнет —
Схвачена рука.	О, запах орхидеи свежей!
В прическе шпилька —	Взгляд подарит —
Птица золотая,	О, солнечный восход! <...>
А пояс —	Ее лицо
Изумрудная река.	Как солнце утром ранним, —
Переливаясь,	Оно и восхищает
Блещут жемчуга,	И манит.

¹²⁷ Перевод стихотворения (Л. Е. Черкасский) см. в [Цао Чжи, 2000, с. 80–83].

Мунань голубоватый

Чист и нежен.

Шелка ее одежд —

Как облака,

И вновь и вновь

С упорством и старанием

Несут ей свахи

Ткани и нефрит.

Образ придворных красавиц встречается в стихотворении Лу Юня (陸雲, 262–303)¹²⁸ из цикла «Послания господина Гуаньяня своей супруге и ее письма к нему» [Кравцова, 1994, с. 445]. В целом он повторяет образ придворных красавиц, разработанный Сыма Сян-жу в «Поэме о Цзы-суйе». Перед нами предстают вполне земные женщины, с красотой которых боится соперничать лирическая героиня.

Второе стихотворение цикла

Как ужасно и горько, что супруг мой покинул наш дом,

В безутешной тоске одинокие тянутся дни.

Как преграду пройти из потоков и гор!

Между нами — дороги-пути пролегли.

Есть в столице немало, я знаю, пленительных дев,

А столичные девы божественно как хороши.

Грациозна походка, и гибок их чувственный стан,

И в лукавой улыбке жемчужинки-зубки влажны.

Равнодушным не будешь при виде подобных красот,

Что вам та, кто стареет в далекой глуши?!

Но неожиданное чудо: от вас получила письмо —

Драгоценный подарок для верность хранящей души!

Предельной физиологичности достигает образ красавицы в поэме Тао Юань-мина «Запрет на любовь» («Сянь цин фу» 閑情賦)¹²⁹. В образе героини этого произведения уже нет божественных черт небесной девы, она абсолютно осязаема. Поэт в мельчайших подробностях описывает тело девушки (хрупкую плоть, ступни, густые пряди волос и т.д.), элементы ее туалета (косметические средства, которыми она пользуется, детали наряда,

¹²⁸ О нем см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 444–445].

¹²⁹ О нем см. выше. Отрывок из поэмы в переводе М. Е. Кравцовой см. [Кравцова, 1994, с. 406–408].

аксессуары). Литературный портрет героини, нарисованный Тао Юань-мином, впоследствии станет образцом для танских живописцев. Литературные портреты «красавицы» создавали и многие другие поэты последующих исторических эпох¹³⁰. Однако мы позволим себе ограничиться приведенными выше примерами, так как поэтический образ «красавицы» не претерпевает далее каких-либо существенных изменений.

Итак, анализ литературных (поэтических) портретов «красавицы» позволяет сделать следующие выводы. Этот образ, возникнув в древней китайской литературе, активно использовался поэтами последующих эпох. Причем в основании различных типов «красавиц» (аристократки, небожительницы, селянки, придворной дамы и т.д.) прослеживается архетипический образ, обладающий определенным набором признаков, которые отличают «красавиц» от других литературных персонажей.

Возникший и утвердившийся в поэтическом творчестве (насколько это позволяют судить имеющиеся письменные источники и другие материалы), образ «красавицы» получил визуальное воплощение в китайском изобразительном искусстве уже на начальном этапе формирования станковой живописи (в эпоху Шести династий). Одни из ранних (если ни самые древние) живописных портретов «красавицы» присутствуют в картинах Гу Кайчжи¹³¹ (顧愷之, 346?–407?), наследие которого дошло до нас в более поздних копиях. Сохранились копии двух его работ под названиями «Божество (фея) реки Ло»¹³² (洛神圖 «Ло шэнь ту») и «Наставления придворным дамам»¹³³ (女史箴 «Нюй ши чжэнь», «Картины к [трактату]

¹³⁰ Например, портрет «красавицы» неоднократно воспроизведен в лирической поэзии Шэнь Юэ (沈約, 441–513), одного из ведущих создателей лирики на любовные темы второй половины V-начала VI в. Как отмечают исследователи, женщина в его лирике становится объектом восхищения, преклонения перед ее красотой [Духовная культура Китая, 2008, с. 604–605]. Один из наиболее показательных примеров: стихотворение «Воспеваю юную невесту» («Шао нянь синь хун вэй чжи юн» 少年新婚為之詠), его художественный перевод см. в [Кравцова, Хрестоматия, 2004, с. 209–210]; о нем см. также в [Вахтин, 1974, с. 185]

¹³¹ О нем и его творчестве см. [Духовная культура Китая, 2010, с. 561–565; Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 566–572; Виноградова, 1962, с. 51–54].

¹³² Копии находятся в Музее Гугун (КНР), Ляонинском музее (КНР) и в Галерее Фрира (США).

¹³³ Горизонтальный свиток (высот. 25 см.) находится в Британском музее.

“Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории”»). Первая картина представляет собой свиток, иллюстрирующий разобранную выше поэму Цао Чжи. Примечательно, что внешний облик красавицы-небожительницы выполнен в соответствии с ее литературным портретом [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 567–568]. Молодая женщина хрупкого телосложения изображена в роскошных одеждах, развевающихся на ветру. Второй свиток также является иллюстрацией, но уже назидательного трактата «Наставления придворным дамам» («Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории») Чжан Хуа (張華, 232–300)¹³⁴. На нем изображены придворные дамы и императорские наложницы-фаворитки, живописные трактовки образов которых в целом совпадают с литературными портретами красавиц-аристократок.

Традиция изображения красавиц складывается в эпоху Тан благодаря придворным художникам Чжан Сюаню (張萱, VIII в.)¹³⁵ и его ученику Чжоу Фану (周昉, раб. 766–804)¹³⁶. Их творчество относится к придворно-бытоописательному жанру, а центральным объектом выступают придворные красавицы, объединившие черты предыдущих типов. Образ красавиц становится земным, вписанным в окружающее пространство дворцовых чертогов (хотя оно лишь намечено); от образа «божества реки Ло» Гу Кайчжи остаются лишь некоторые черты. Героини Чжан Сюаня и Чжоу Фана видятся вполне земными женщинами, в ряде случаев («Знатные дамы с цветами в прическе») манящими своею плотской красотой. Следовательно, правомерно

¹³⁴ Один из ведущих государственных деятелей и деятелей культуры (ученый, литератор, поэт) второй половины III в., о нем и его творческом наследии см. [Духовная культура Китая, 2008, с. 545–548].

¹³⁵ Его кисти принадлежат картины «Приготовление шелка» (搗練圖 «Дао лян ту», 37x147 см, шелк, краски, Музей изящных искусств, Бостон) и «Прогулка весной знатных особ из владения Го» (虢國夫人遊春圖 «Го го фу жэнь ю чунь ту», 52x148 см, шелк, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян). О нем и его творчестве см. [Духовная культура Китая, 2010, с. 814–815; Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 575–576].

¹³⁶ Этот художник знаменит портретами придворных красавиц, наиболее близкими к подлинникам картины (все – более поздние копии) считаются «Красавицы, обмахивающиеся веерами» (揮扇仕女圖 «Хуй шань ши-ньюй ту», вар. «Знатные дамы с веерами», 33,7x204,8 см, шелк, краски, Музей Гугун, Пекин), «Красавицы со шпильками и цветами» (簪花仕女圖 «Цзань хуа ши-ньюй ту», вар. «Знатные дамы с цветами в прическе», 46x180 см, шелк, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян). О нем и его творчестве см. [Духовная культура Китая, 2010, с. 828–829; Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 575–578; Виноградова, 1962, с. 60].

говорить, что процесс эволюции визуальных (живописных) портретов «красавицы» в некоторой степени повторяет развитие соответствующей литературной образности.

3.2. Китайский образ «красавицы» и буддийские иконические признаки

Принципы буддийской иконографии являются общими для всех персонажей буддийского божественного пантеона. Наиболее разработанной, безусловно, является иконография Будды, которая легла в основу буддийского изобразительного канона в целом. Внешний облик основателя Учения был выработан с учетом уже известных к тому времени примет «великой личности» (санскр. маха-пуруша, кит. да жэнь 大人), описанных в канонической «Сутре о признаках» (пали «Лакхана-суттана», санскр. «Лакшана-суттра»)¹³⁷. На китайский язык эта сутра была переведена в IV в. под названием «Сань ши эр сян цзин» 三十二相經 («Сутра о тридцати двух [иконических] признаках») [Духовная культура Китая, 2010, с. 193]. Как отмечает М. Е. Кравцова: «Из ее текста и последующих комментариев явствует, что изначально данные признаки прилагались к облику «великой личности» (санскр. маха-пуруша, кит. да жэнь 大人, «великий человек»). Так в индо-буддийской терминологии обозначались существа высшей степени духовности: не только Будда (будды), но и правитель особого ранга — Чакравартин (санскр. чакравартин-раджа, досл. «Царь, вращающий чакру», кит. чжуань-лунь ван 轉輪王, лунь ван 輪王), способный управлять всем миром» [Там же].

В сутре представлены тридцать два иконических признака, которые составили основу внешнего облика Будды. Формулировки признаков (как в оригинальной версии, так и в переводах) содержат большое количество

¹³⁷ Сутра входит в высший подраздел (Диргха-агамы) первого раздела (Сутра-питака) буддийского канона Трипитака (Сань цзан 三藏 «Три сокровищницы») [Духовная культура Китая, 2010, с. 193]. Анализ иконических признаков «великой личности», представленных в тексте сочинения «Украшение из постижений» индо-тибетского буддизма (по учению о пути махаяны), см. [Украшение..., 2015, с. 47–166].

зооморфизмов. Так, характерными чертами облика Учителя называются перепонки между пальцев рук и ног; длинный и широкий язык, способный покрыть все лицо; клыки и т.д. Часто встречаются зооморфные сравнения (*Кроме того, на руках и ногах великой личности имеется сетчатый шелк, подобно [тому, что есть] у Царя-Гуся; Кроме того, у великой личности голень и бедро такие же, как у Царя-Оленя; Кроме того, мужское сокровище великой личности подобно супружескому [органу] Царя-Коня*). М. Е. Кравцова утверждает, что «эти характеристики восходят к значительно более древним, чем буддизм, религиозным представлениям и, видимо, связаны, с архаическим образом правителя» [Там же].

В связи с антропоморфизацией облика Будды в художественной традиции, признаки «великой личности», изложенные в тексте сутры, приобрели метафорический характер и получили дополнительные символические трактовки¹³⁸. Если исключить из текста зооморфные характеристики, выкристаллизовывается вполне человекоподобный образ, который по ряду признаков коррелирует с художественным портретом «красавицы». Для подтверждения данного тезиса обратимся к тексту сутры¹³⁹ и проанализируем те фрагменты, в которых прослеживается параллель с элементами образа китайских «красавиц».

Первым признаком «великой личности» называется устойчивость ступ, что с позиции внешнего вида может обозначать отсутствие неровностей и выпуклостей на стопе (по большому счету — эстетическую привлекательность).

Ступни великой личности незыблемо стоят. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Отголоски этого признака можно обнаружить в описании «красавицы» в поэме «Запрет на любовь» Тао Юань-мина [Кравцова, 1994, с. 407]:

Ах, если б нитями мне шелковыми стать

И в туфельки сплестись,

¹³⁸ Об иконографических признаках в буддийском искусстве см. Глава I данного исследования.

¹³⁹ В работе используется текст сутры в переводе М. Е. Кравцовой (см. [Кравцова, Буддизм как соц... URL: <http://www.synologia.ru/monograph-954-13> (дата обращения: 18.02.2017)]).

Чтоб облекать *прелестные ступни*,

К ним прижимаясь нежно!

Наиболее показательным является признак, описывающий гибкость конечностей «великой личности»:

Кроме того, руки и ноги великой личности предельно-прекрасны. Гибко-нежные и мягко-эластичные, словно цветы [деревя] Доуло. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Вспомним, что плавность и мягкость движений присуща как скользящим по небесному пространству феям, так и искусным танцовщицам, улаждающим взор мужчин. Гибкий стан красавиц неоднократно подчеркивается китайскими поэтами (например, в рассмотренном стихотворении Лу Юня).

Также признаком Будды является гладкая нежная кожа, которая выступает обязательной характеристикой утонченно-холеных красавиц с белой полупрозрачной кожей.

Кроме того, мышцы и кожа великой личности [настолько] гибки и нежны, что на них не [оседают] ни пыль, ни водяные брызги. И это надо считать проявленными признаками великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Среди обязательных черт «великой личности» называется «неискривленное» тело, в котором верхняя часть туловища является округлой и превалирует над нижней. Туловище сравнивается со стволом баньянового дерева¹⁴⁰, который отличается значительно высотой и прямоотой.

Кроме того, торс великой личности совершенно-округл, подобно [стволу] баньянового дерева, которое и в нижней, и в верхней [своих частях] одинаково круглое. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Кроме того, туловище великой личности не искривлено. «Не искривлено» означает, что, [когда он] стоит ровно, его вытянутые руки простираются до колен. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Как мы помним, китайские «красавицы» отличались достаточно высоким ростом и прямой осанкой, которая подчеркивала природную статью женщины.

¹⁴⁰ Специфически индийское растение (санскр. ньягродха, кит. ни-цзюйто 尼拘陀), отличающееся высоким стволом (до 10 м) и имеющее равную окружность по всей его высоте и завершающимся пышной кроной из веток-листьев, подобных листьям пальмы [Кравцова, Буддизм как соц... URL: <http://www.synologia.ru/monograph-954-13> (дата обращения: 18.02.2017)].

Что касается первого признака (выделения в фигуре верхней части), то, конечно, подобные пропорции для женского образа не характерны, однако можно предположить, что данный признак нашел отражение в изображении узких покатых плеч девушек¹⁴¹. Более того, утонченность фигур (в том числе и конечностей) красавиц соотносится с описанием значительно удлиненных рук, ног и пальцев Будды, которые придают его образу изящные черты.

Кроме того, пальцы ног великой личности тонкие и длинные. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Также необходимо выделить указание на золотистый цвет тела «великой личности». В некоторых вариантах списка иконических признаков эта цветовая характеристика дополняется сообщениями о сиянии, исходящем от тела Будды [Кравцова, Буддизм как соц... URL: <http://www.synologia.ru/monograph-954-13> (дата обращения: 18.02.2017)].

Кроме того, туловище великой личности желто-золотистого цвета, подобно [цвету] чистого (червонного) золота. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Излучение сияния является одной из главных характеристик в списке признаков китайских красавиц (см. Сун Юй «Ода о божественной деве», «Дэнтю-сладолюбивик» и др.).

В «Сутре о признаках» дается подробное описание зубов «великой личности», которое (за исключением зооморфных характеристик) практически полностью повторяет описание зубов «красавиц».

Кроме того, у великой личности сорок зубов, зубы образуют ровный ряд, без промежутков, зубы белые, обладают способностью особо острого восприятия вкусовых ощущений. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

В тексте обозначается 1) многочисленность зубов, 2) их белизна, 3) ровный ряд без промежутков. В китайской поэтической традиции для введения подобных характеристик используются устойчивые сравнения: белые зубки

¹⁴¹ Например, в поэме Цао Чжи «Фея реки Ло».

красавиц уподобляются жемчугу, а их ровность и многочисленность напоминает ряд тыквенных семян.

К наиболее известным иконографическим признакам Будды относятся ушниша и урна (см. Главу I). В письменной традиции они описываются следующим образом:

Кроме того, на макушке головы великой личности имеется мясистая шишка-узел. Полностью круглая, словно узел волос, и в виде раковины моллюска, завивающейся вправо. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность⁴².

Кроме того, между бровей великой личности растет волос чисто-белого цвета, завивающийся вправо. И это надо считать проявленным признаком великой личности, [тем, что отличает] великую личность.

Ушниша, несомненно, является исконно буддийским иконографическим элементом. Однако, как уже было отмечено (в Главе I), в буддийской художественной традиции она приобретает вид собранных в пучок и поднятых кверху волос. Описание подобной прически встречается в поэме Цао Чжи «Фея реки Ло».

Прическа взбита очень высоко,
Длина ее изогнутых бровей
И тонкость — изумительны! Глаза
Блестят великолепно — звезд живеи!

Более того, на территории Поднебесной с древнейших времен активно развивалась мода на собранные в пучок волосы, которые в различные исторические периоды крепились на разных участках головы (в том числе и на темени) [Кравцова, История искусства Китая, 2004, с. 784]. Пользовались популярностью и головные украшения, среди которых для нас представляют наибольший интерес диадемы или «короны» (*гуань* 冠). Головные украшения в виде диадем появляются в танскую эпоху, будучи заимствованы из индо-

буддийской иконографии [Там же, с. 789]¹⁴². Напомним, что уже в эталонном буддийском искусстве бодхасаттвы изображались как представители касты кшатриев, что подразумевало подчеркивание их социального статуса: они облачались в роскошные одежды из шелка и муслина, а также носили большое количество ювелирных украшений. Как правило, в комплект драгоценностей бодхисаттв входили: несколько ожерелий, украшенных драгоценными камнями; браслеты на ногах и руках; массивные фигурные серьги, оттягивающие мочки ушей; различные диадемы, «короны» и тюрбаны, расшитые драгоценностями. Можно заметить, что подчеркнуто нарядное одеяние бодхисаттв в совокупности с обилием ювелирных украшений вполне соотносится с образом китайской красавицы, комплект украшений которой составляют те же ожерелья и браслеты с драгоценными камнями, а также короны и другие головные украшения.

В эпоху Шести династий на территории Поднебесной появляется мода на роспись лица в виде цветных точек посередине бровей [Там же, с. 975]. Подобный элемент макияжа также восходит непосредственно к индо-буддийской иконографии (иконографическому признаку «великой личности» — урне).

Среди дополнительных иконографических примет Будды, разработанных буддийской художественной традицией, называют рот с ярко-красными губами, слегка полуоткрытый в знак неустанности его наставлений живым существам, и брови в форме лунного серпа [Духовная культура Китая, 2010, с. 194]. Оба признака входят в число типологических особенностей образа «красавицы». В китайской поэзии цвет губ красавицы традиционно сравнивается с киноварью, а дугообразные брови называются бровями-бабочками.

¹⁴² «Короны бодхисаттв» утвердились в буддийской иконографии уже в рамках матхурской школы, восходя к местному костюму и ювелирному делу [Духовная культура Китая, 2010, с. 194].

В заключение стоит отметить сходство одеяний Будды гандхарской школы, выполненных в эллинистическом стиле, и наряда «красавиц». Напомним, что одежды статуй Будды раннебуддийского искусства обычно представляют собой полупрозрачную мантию (или тогу), мягко спадающую с плеч фигуры. Ее складки лишь слегка прикрывают тело и имеют явное сходство с драпировкой античных мантий. Похожие характеристики можно дать для наряда красавицы, как правило, выполненного из легких тканей (шелка, газа, кисеи). Пример такого одеяния встречается в «Поэме о Цзы-сюйе» Сыма Сян-жу:

Что за *красавица*? Самой Дэнь Мань равна!

В *тончайший* дунский шелк

Облачена, бела!

Вся в *складках* кисея,

Прозрачна, как туман...

В параграфе был проведен сопоставительный анализ иконических признаков Будды («великой личности») и типологических особенностей образа «красавицы» в китайской традиции. Можно сделать вывод о том, что архетип образа «красавицы» контаминировался с буддийскими иконическими признаками «великой личности». Очевидная эстетизация облика Будды и бодхисаттв в индо-буддийском искусстве создала, на наш взгляд, предпосылки для сближения в Китае их образов с образом «красавицы».

Выводы к Главе III

Формирование образа красавицы происходит в русле китайской поэтической традиции и, начиная с эпохи Шести династий, получает художественное воплощение в творчестве китайских живописцев. В древней китайской литературе (антологии «Ши цзин», своде «Чу цы» и одах Сун Юя) складывается архетипический образ «красавицы», который будет активно использоваться сначала поэтами, а потом и художниками последующих эпох. Можно утверждать, что в основу различных типов «красавиц» (аристократки, небожительницы, селянки, придворной дамы и т.д.) заложен архетипический женский образ, обладающий конкретными признаками, набор которых отличает «красавиц» от других женских лирических персонажей.

В результате сопоставления иконических признаков Будды («великой личности») и типологических особенностей образа «красавицы» в китайской традиции можно сделать вывод о том, что архетип образа «красавицы» контаминировался с буддийскими иконическими признаками «великой личности». Очевидная эстетизация облика Будды и бодхисаттв в индо-буддийском искусстве создала предпосылки для сближения в Китае их образов с образом «красавицы».

Таким образом, велика вероятность, что устойчивость архетипа образа «красавицы», возникшего в глубокой древности (в первую очередь, в поэтической традиции) и контаминировавшего с буддийскими иконическими признаками «великой личности», вполне могла выступить одним из факторов, способствующих феминизации персонажей эталонного буддийского пантеона в Китае.

Заключение

Предпосылки для возникновения процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае заложены непосредственно в китайской религиозной традиции и духовной культуре и обусловлены воззрениями китайцев на «женственное». Среди культурных и художественных факторов описанного явления можно выделить, с одной стороны, популярность женских божеств в китайских верованиях, включая верования и практики, связанные с бессмертием; с другой стороны, устойчивость архетипа образа «красавицы», возникшего в глубокой древности (в первую очередь, в поэтической традиции) и контаминировавшего с буддийскими иконическими признаками «великой личности».

Самым ярким примером процесса феминизации персонажей буддийского божественного пантеона в Китае выступает трансформация образа Авалокитешвары, который начинает приобретать женские черты в X веке. Однако в китайско-буддийском культовом искусстве процесс феминизации прослеживается значительно ранее торжества женской ипостаси Авалокитешвары-Гуаньинь. На начальном этапе китайско-буддийское искусство, начавшее складываться еще в I–II вв. н. э. (при Поздней/Восточной Хань), следовало традиции гандхарской и матхурской школ. Тенденция к феминизации образа божественных персонажей отчетливо прослеживается приблизительно со второй половины VI в., что и позволяет говорить, что данный процесс вступил в силу под влиянием исключительно местного художественного творчества.

Однако материал только иконографии не позволяет определить общекультурные предпосылки процесса феминизации. Если обратиться к воззрениям китайцев на «женственное», можно заметить, что, во-первых, в китайской религиозности исходно важное место занимали женские божества, культы которых активно почитались как в народной среде, так и на

государственном уровне. Причем, уже в древнекитайской мифологии наблюдаются прецеденты замены мужских персонажей на женские.

Во-вторых, китайской духовной традиции свойственна сакрализация «женственного», концептуализированная в древней даосской теоретической мысли. Вполне вероятно, что даосская мифологема «женственного» восходит к идейно-ритуальному комплексу, основанному на идее обретения усопшим «вечного блаженства» в обители потустороннего мира, располагавшейся на Западе. Особая роль в этом комплексе отводилась богине-подательнице бессмертия, которая помогала душе усопшего достигнуть «благую обитель». В эпоху Восточной Хань идея «бессмертия после смерти» реализовалась в форме культа богини Сиванму как Владычицы (Царицы) Запада, подательницы бессмертия и хозяйки «райских садов», которые по-прежнему мыслились находящимися на Западе (в волшебных горах Куньлунь).

Синхронно этому процессу шло внедрение в китайскую культуру буддизма и буддийской мифологемы Рая, сопряженной с образами Будды-Амитабхи и Авалокитешвары, а также с Западом. Таким образом, в рамках единого религиозно-культурного пространства оказались два типологически сходных комплекса верований, и как бы ни происходило взаимодействие между ними, культ Сиванму не мог не создать предпосылки для последующего торжества женской ипостаси Авалокитешвары-Гуаньинь.

Еще одним фактором, способствующим феминизации персонажей эталонного буддийского пантеона в Китае, может выступать устойчивость архетипа образа «красавицы», возникшего в древней китайской поэтической традиции, и его популярность, что подтверждается активным использованием женских образов *красавиц* в литературных и художественных произведениях. Более того, было доказано сходство типологических примет образа «красавицы» и буддийских иконических признаков, что еще раз подтверждает влияние именно китайской традиции на рассматриваемую особенность персонажей сино-буддийского божественного пантеона.

Список литературы

1. Алексеев, 2002 — Алексеев В. М. Труды по китайской литературе. В 2 кн. Кн. 1 / В. М. Алексеев; [Сост. М. В. Баньковская; Отв. ред. Б.Л. Рифтин]. — М.: Вост. лит., 2002. — 574 с.
2. Алимов, 2014 — Алимов И. А. Сад удивительного. Краткая история китайской прозы сяошо I-VI в. СПб: Петербургское востоковедение, 2014. — 589 с.
3. Алимов, 2014-1 — Алимов И. А., Кравцова М. Е. История китайской классической литературы с древности и до XIII века: поэзия, проза». В 2 т. СПб.: Петербургское востоковедение, 2014. — 1407 с.
4. Алкин, 2007 — Алкин С. В. Древние культуры Северо-Восточного Китая: Неолит Южной Маньчжурии. Серия «История и культура Востока Азии». Новосибирск: Издательство Института археологии и этнографии СО РАН, 2007. — 165 с.
5. Антология, 1957 — Антология китайской поэзии: в 4 кн.: Пер. с кит. / Под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. М.: Гослитиздат, 1957–1958. Т. 1, 1957. — 424с.
6. Антонова, 1973 — Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии (краткий очерк). М.: Издательство «Мысль», 1973. — 558 с.
7. Ашвагхоша, 1990 — Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса Драмы / Пер. К. Бальмонта. Введение, вступ. статья, очерки, науч. ред. Г.М. Бонгард-Левина. М.: Художественная литература, 1990. — 573 с.
8. Бадмажапов, 1990 — Бадмажапов Ц.-Б. О соотношении «психологического» и «эстетического» в буддийской иконографической традиции// Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. — 216 с. С. 138–148.
9. Белая, 2011 — Белая И. В. О развитии традиции «женской алхимии» (ной дань) в горах Цзиньгайшань// Общество и государство в Китае:

- XLI научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. - М.: Вост. лит., 2011. – 440 с. – (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 3 / редкол. А.А. Бокщанин (пред.) и др.). С. 359–364.
10. Блюмхен, 2010 — Блюмхен С. И. Три сюжета о Нью-ва: новая гипотеза // Китай и окрестности. Мифология, фольклор, литература. К 75-летию академика Б. Л. Рифтина. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2010. — 635 с. С. 101–120.
11. Бодде, 1977 — Бодде Д. Мифология Древнего Китая // Мифология древнего мира. М.: Наука, 1977. — 456 с. С. 366–404.
12. Ван Янь, 1993 — Ван Янь. Вести из потустороннего мира. Буддийские короткие рассказы V в. Перевод, примеч. и послесловие М. Е. Ермакова. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — 175 с.
13. Васильев, 1976 — Васильев Л. С. Некоторые особенности системы мышления, поведения и психологии в традиционном Китае // Китай: традиция и современность: Сб. статей. М., 1976. — 335 с. С. 52–82.
14. Васильев, 2001 — Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. 2-е изд. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1970. — 488 с.
15. Вахтин, 1974 — Вахтин Б. Б. Заметки о лирике Шэнь Юэ // Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти академика Н. И. Конрада. М.: Наука, 1974. — 456 с. С. 182–189.
16. Введение в буддизм, 1999 — Введение в буддизм. Серия «Мир культуры, истории и философии» / Под ред. В. И. Рудого. СПб.: Издательство «Лань», 1999. — 384 с.
17. Вёрман, 2000 — Вёрман К. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия: в 3 т. М., СПб.: ООО «Издательство Полигон», АСТ, Астрель, 2000 – 2001. Т. 1.: История искусства всех времен и народов. СПб., 2000. — 944 с.

- 18.Виноградова, 1962 — Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая/ Н. А. Виноградова. М.: Академия художеств СССР, 1962. — 100 с.
- 19.Всеобщая история искусств, 1956 — Всеобщая история искусств: в 6 т. / Под ред. А. Д. Чегодаева и др. М.: Государственное издательство «Искусство», 1956–1966. Т. 1. Искусство Древнего мира/ Под ред. А. Д. Чегодаева и др. М.: Государственное издательство «Искусство», 1956. — 865 с.
- 20.Гандхара// Большая Советская Энциклопедия, 1969–1978 — Большая советская энциклопедия [Электронная версия]. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.// Академик [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru> (Дата обращения: 22.03.2017).
- 21.Герасимова, 1990 — Герасимова К. М. Буддизм и онтология традиционных верований// Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. — 216 с. С. 43–63.
- 22.Духовная культура Китая, 2006 — Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006–. Т. 1.: Философия / ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2006. — 727 с.
- 23.Духовная культура Китая, 2007 — Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006–. Т. 2.: Мифология. Религия / ред. М.Л. Титаренко и др. М., 2007. — 869 с.
- 24.Духовная культура Китая, 2008 — Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Вост. лит., 2006. Т. 3.: Литература. Язык и письменность/ ред. М. Л. Титаренко и др. М., 2008. — 855 с.
- 25.Духовная культура Китая, 2010 — Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока.

- М.: Вост. лит., 2006. Т. 6 (дополнительный): Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др., 2010. — 1031 с.
26. Елихина, 2010 — Елихина Ю. И. Культы основных бодхисаттв и их земных воплощений в истории и искусстве буддизма/ Ю. И. Елихина. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2010. — 292 с.
27. Елихина, 2015 — Елихина Ю. И. Ранняя буддийская скульптура из Гандхары и Хадды в собрании Государственного Эрмитажа. N. 2 (139) /2015. Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального университета (УрФУ), 2015. С. 8–15.
28. Ермаков, 1994 — Ермаков М. Е. Мир китайского буддизма. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. — 240 с.
29. Ермакова, Островская, 2004 — Ермакова Т. В., Островская Е. П. Классический буддизм. СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2004.— 256 с.
30. Зельницкий, 2014 — Зельницкий А. Д. Три учения в государственной политике эпохи Суй и Тан // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан: 220-907 гг./ Под ред. И. Ф. Поповой, М. Е. Кравцовой. М.: Восточная литература, 2014. С. 460–513.
31. Изрина, 2016 — Изрина С. О. Особенности образа «красавицы» в древней китайской поэзии// Современные технологии в науке и образовании: проблемы, достижения, перспективы: сборник научных трудов по материалам I международной научно-практической конференции. Стерлитамак: Издательство «Вектор науки», 2016. — 149 с. С. 116–122.
32. Индийская философия, 2009 — Индийская философия: Энциклопедия / отв. Ред. М. Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Вост. лит.; Академический Проект; Гаудеамус, 2009. — 950 с.

- 33.Каталог, 1977 — Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Предисловие, перевод и комментарий Э. М. Яншиной. М.: «Наука», 1977. — 234 с.
- 34.Кий, 2014 — Кий Е. А. Буддизм в III-VI вв. // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. История Китая с древнейших времен до начала XXI века. Том 3. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан: 220-907 гг./ Под ред. И. Ф. Поповой, М. Е. Кравцовой. М.: Восточная литература, 2014. С. 434–459.
- 35.Китайская классическая проза, 1959 — Китайская классическая проза: В переводах ак. В. М. Алексеева. М.: АН СССР, 1959. — 383 с.
- 36.Концевич, 2010 — Концевич Л. Р. Хронология стран Восточной и Центральной Азии. М.: Восточная литература, 2010. — 806 с.
- 37.Кравцова, 1983 — Кравцова М. Е. «Красавица» – женский образ в китайской лирике (поэзия древности и раннего средневековья)// Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С.153–162.
- 38.Кравцова, 1983-1 — Кравцова М. Е. Поэтическое творчество Шэнь Юэ (441–513): Автореф. дис. ... канд. филол. Наук. Л., 1983.
- 39.Кравцова, 1994 — Кравцова М. Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. — 542 с.
- 40.Кравцова, 1994-1 — Кравцова М. Е. Буддизм в мировоззрении аристократии раннесредневекового Китая // Буддийский взгляд на мир. СПб: Андреев и сыновья, 1994. — 461 с.) С. 321–372.
- 41.Кравцова, 2001 — Кравцова М. Е. Храмовое строительство в древнем и раннесредневековом Китае: легенды и факты (к социально-политической истории китайского буддизма)// Восток: Философия. Религия. Культура: Труды теор. семинара/ Под ред. Е. А. Торчинова. СПб.: Издательство. С.-Петербургского университета, 2001. — 260с. С. 145–174.

- 42.Кравцова, 2011 — Кравцова М. Е. История культуры Китая. 4-е изд., испр. и доп. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. — 416 с.
- 43.Кравцова, 2011-1 — Кравцова М. Е. О начальном этапе распространения буддизма в Китае//Вестник СПб ГУ. Серия 6. Философия, политология, культурология, право. 2011. Вып. 3. С. 3–11.
- 44.Кравцова, 2012 — Кравцова М. Е. Истоки и основные этапы формирования института верховной власти и официальной идеологии Китая // Процесс формирования официальной идеологии имперского Китая. Коллективная монография / Сост. М. Е. Кравцова. СПб: Наука, 2012. — 591. С. 9–155.
- 45.Кравцова, 2013 — Кравцова М. Е. Идея «бессмертия после смерти» в духовной жизни древнего и ранне-имперского Китая // XVII всероссийская конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация» (Москва, 23-24 мая 2011 г.). М.: Институт Дальнего Востока РАН, 2013.
- 46.Кравцова, 2014 — Кравцова М. Е. Южнокитайские государства эпохи Южных и Северных династий (420–589) // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан: 220-907 гг./ Под ред. И. Ф. Поповой, М. Е. Кравцовой. М.: Восточная литература, 2014. — 995 с. С. 143–171.
- 47.Кравцова, 2014-1 — Кравцова М. Е. Буддийское и даосское культовое изобразительное искусство // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах / Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан: 220–907 гг./ Под ред. И. Ф. Поповой, М. Е. Кравцовой. М.: Восточная литература, 2014. — 995 с. С. 732–757.
- 48.Кравцова, Буддизм как соц... — Кравцова М. Е. Буддизм как социальный и культурный феномен китайского общества [электронная

- версия]// Синология.Ру: история и культура Китая. URL: <http://www.synologia.ru/monograph-954> (дата обращения: 18.02.2017).
- 49.Кравцова, История искусства Китая, 2004 — Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань», «ТРИАДА», 2004. — 960 с.
- 50.Кравцова, Поэзия вечного..., 2001 — Кравцова М. Е. Поэзия вечного просветления: Китайская лирика второй половины V – начала VI века. СПб.: Наука, 2001. — 407 с.
- 51.Кравцова, Хрестоматия, 2004 — Кравцова М. Е. Хрестоматия по литературе Китая. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 768 с.
- 52.Муриан, 2005 — Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV – VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М.: КомКнига, 2005. — 200 с.
- 53.Ожегов, Шведова, 1999 — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений/ Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. М.: Азбуковник, 1999. — 944 с.
- 54.Ольденбург, 1903 — Ольденбург С. Ф. Сборник изображений 300 бурханов (по альбому Азиатского музея). Ч. 1. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1903. — 116с. (Bibliotheca Buddhica, 5).
- 55.Попова, 2014 — Попова И. Ф., Кравцова М. Е. Введение // История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В десяти томах/ Под ред. акад. Л. С. Тихвинского. Том III. Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан: 220–907 гг./ Под ред. И. Ф. Поповой, М. Е. Кравцовой. М.: Восточная литература, 2014. С. 8–15.
- 56.Пугаченкова, 1982 — Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М.: «ИСКУССТВО», 1982. — 195 с.

- 57.Путь золота..., 2007 — Путь золота и киновари: Даосские практики в исследованиях и переводах Е. А. Торчинова. СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. — 480 с.
- 58.Рифтин, 1979 — Рифтин Б. Л. От мифа к роману. Эволюция изображений персонажа в китайской литературе. М.: Наука, 1979. — 358 с.
- 59.Серкина, 1982 — Серкина А. А. Символы рабства в Древнем Китае. М.: Наука, 1982. — 206 с.
- 60.Солонин, 2012 — Солонин К. Ю. Буддизм в северо-китайских государствах IV-VI вв.: по материалам официального историографического сочинения «Вэй шу» // Процесс формирования официальной идеологии имперского Китая / Сост. М. Е. Кравцова. СПб: Наука, 2012. — 591 с. С.356–444.
- 61.Сыма Цянь, 1972 — Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Т. 1 / Пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина. М.: Наука, 1972. — 438 с.
- 62.Торчинов, 1982 — Торчинов Е. А. Даосское учение о «женственном»// Народы Азии и Африки. 1982. № 6. С. 99–107.
- 63.Торчинов, 1993 — Торчинов Е. А. Даосизм. Опыт историко-религиоведческого описания. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — 310 с.
- 64.Торчинов, 1997 — Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психики. СПб: Петербургское востоковедение, 1997. — 382 с.
- 65.Торчинов, 2000 — Торчинов Е. А. Введение в буддологию. Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — 304 с.
- 66.Торчинов, 2002 — Торчинов Е. А. Буддизм: Карманный словарь / Прилож. П. В. Берснева. СПб.: Амфора, 2002. — 187 с.

67. Торчинов, 2008 — Торчинов Е. Краткая история буддизма: происхождение и развитие, философия и литература. СПб: Амфора, ТИД Амфора, 2008. — 430 с.
68. Тюляев, 1968 — Тюляев С. И. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. М.: Издательство «Наука», 1968. — 186 с.
69. Украшение..., 2015 — Украшение из постижений (VIII глава): Изучение пути махаяны в Гоман-дацане тибетского монастыря Дрэпун/ Перевод с тибетского Р. Н. Крапивина. СПб.: Издательский дом «Бранко», 2015. — 240 с.
70. Усов, 2006 — Усов В. Н. Жены и наложницы Поднебесной. М.: Наталис, Рипол классик, 2006. — 479 с.
71. Федоренко, 1978 — Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М.: «Наука», 1978. — 320 с.
72. Филонов, 2011 — Филонов С. В. Золотые книги и нефритовые письма: даосские письменные памятники III–VI вв. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2011. — 654 с.
73. Философия буддизма, 2011 — Философия буддизма: Энциклопедия/ отв. ред. М.Т. Степанянц; Ин-т философии РАН. М.: Вост. лит., 2011. — 1045 с.
74. Хуэй-цзяо, 1991 — Жизнеописания достойных монахов (Гао сэн чжуань). Пер. М. Е. Ермакова. Т. I /Памятники письменности Востока. XCIX, I. Bibliotheca Buddhica. XXXVII. М.: Наука, 1991. — 251 с.
75. Цао Чжи, 2000 — Цао Чжи. Фея реки Ло. СПб.: «Издательский Дом “Кристалл”», 2000. — 256 с.
76. Цюй Юань, 2000 — Цюй Юань. Лисао. СПб: Кристалл, 2000. — 335 с.
77. Чу цы, 2016 — Чу цы. Китайская классика/ Пер. М. Е. Кравцова. Пекин: «Пекинский педагогический университет», 2016. — 247 с.

- 78.Шедевры..., 2006 — Шедевры китайской классической прозы в переводах академика В. М. Алексеева: в 2 кн. М.: Вост. лит., 2006. Т. 1. — 2006. — 470 с.
- 79.Шицзин, 1987 — Шицзин: Книга песен и гимнов/ Пер. с кит. А. Штукина; Подгот. текста и вступ. Ст. Н. Федоренко; Коммент. А. Штукина. М.: Худож. Лит., 1987. — 351 с.
- 80.Юань Кэ, 1965 — Юань Кэ. Мифы Древнего Китая / Пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого и В. Ф. Сорокина. М.: Наука, 1965. — 494 с.
- 81.Яншина, 1984 — Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Наука, 1984.— 247 с.
- 82.Cahill, 1986 — Cahill S. Performers and Female Taoist Adepts: Hsi Wang Mu as the Patron Deity of Women in Medieval China. *Journal of the American Oriental Society* 106, 1986, p. 155–168.
- 83.Cahill, 1993 — Cahill S. Transcendence and Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China, Stanford, 1993.
- 84.Chiin-fang, 2001 — Chiin-fang Yi. Kuan-yin. The Chinese transformation of Avalokitesvara. New York, 2001.
- 85.Chutiwongs, 1984 — Chutiwongs N. The Iconography of Avalokitesvara in mainland South East Asia, Bangkok, 1984.
- 86.Clark, 1965 — Clark W. E. Two lamaistic Pantheons. New York, 1965.
- 87.Gordon, 1967 — Gordon A. K. The Iconography of Tibetan Lamaism. New York, 1967.
- 88.Griffith, 2012 — Griffith B. A Galaxy of Immortal Women. The Yin Side of Chinese Civilization. Minneapolis, 2012.
- 89.In Praise of Tara, 1986 — In Praise of Tara: Songs to the Saviouress/ Martin Willson. Wisdom Publications, 1986.
- 90.Kravtsova, 2004 — Kravtsova M. Ancient Animistic Beliefs of the Southern China (according to the Chu ci). // Религиозно-философское наследие Востока в герменевтической перспективе. По материалам

- Международной научной конференции 2001 г. СПб.: Издательский дом «Санкт-Петербургский государственный университет», 2004. — 298 с. С. 123–132.
91. Mallmann, 1975 — Mallmann M.-T. Introduction a l'Etude d'Avalokitesvara // *Annals du Musee Guimet*. Paris, 1948.
92. Pirazzoli-t'Serstevens, 2009 — Pirazzoli-t'Serstevens M. *Death and Dead: Practices and Images in the Qin and Han//Early Chinese Religion. Part One: Shang through Han (1250 B.C. – 220 A.D.)*. Ed. By John Logerwey, Marc Kalinowski. Vol.2. Leiden-Boston: Brill, 2009. P. 949–1026.
93. Rawson, 2001 — Rawson J. *Tombs and Tomb Furnishing of the Eastern Han Period (A.D. 25-220)//Ancient Sichuan. Treasures from a Lost Civilization*. Ed. by R. Bagley. Washington: Princeton University Press, 2001. P. 253–307.
94. Rhie, 2007 — Rhie M. M. *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Volume 1. Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-shan in Central Asia*. Leiden. Boston. Brill, 2007.
95. Zürcher, 1959 — Zürcher E. *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early-Medieval China. Vol.1*. Leiden: Brill, 1959.

С СУПРУГОМ ВМЕСТЕ ВСТРЕТИШЬ СТАРОСТЬ ТЫ

Перевод А. Штукина

С супругом вместе встретишь старость ты...

В подвесках к шпилькам яшмы белизна,

В наkolке ты — спокойна и стройна,

Как горный пик ты, как река плавна.

В наряд узорный ты облачена.

Но если в сердце нет добра — зачем

В наряды облачается жена?

Он ярко блещет — пышный твой наряд,

Фазанами расшитый, расписной!

И словно туча чернь твоих волос —

В прическе нет ни пряди накладной,

И яшмовые серьги у тебя,

Слоновой кости гребень твой резной,

Твое чело сияет белизной.

И кажется: с небес явилась ты,

И кажется: вот дух передо мной!

И ярко-ярко, точно яшмы блеск,

Твои одежды пышные горят,

Сорочку тонкую из конопли

Обтягивает плотно твой наряд.

И вижу я, как твой прекрасен лоб,

Округлены виски и ясен взгляд.

О, эта женщина! Подобной ей

Красы в стране нет больше, говорят.

ТЫ ВЕЛИЧАВА СОБОЙ

Перевод А. Штукина

I

**Ты величава собой, высока и стройна,
Виден узорный наряд под одеждою из полотна,
О новобрачная, циского князя ты дочь,
Нашему вэйскому князю теперь ты жена.
Брат твой отныне в покоях восточных дворца,
Ты повелителю Сина в супруги дана.
Таньский правитель — твой шурин теперь,
о княжна!**

II

**Пальцы — как стебли травы, что бела и нежна...
Кожа — как жир затвердевший, белеет она!
Шея — как тело червя древоточца, длинна,
Зубы твои — это в тыкве рядом семена.
Лоб — от цикады, от бабочки — брови... Княжна!
О, как улыбки твои хороши и тонки,
Светят-сверкают в глазах твоих нежных зрачки.**

III

**Ты высока, величавой полна красоты!
Стала на отдых меж нив за предместьями ты,
Кони в четверках сильны, удила их свиты
В пышно-красивые красного шелка жгуты,
В перьях фазаньих стоят над повозкой щиты,
Близок твой поезд. Вельможи! Спешите домой —
Пусть не томится наш князь ожиданьем пустым.**

IV

В княжестве Ци сколь водой изобильна Река,

Резво струится она и на север течет...

С плеском там сети забросят, бывало, — и вот

Стая в сетях осетровая рвется и бьет...

Пышен тростник у зеленого берега вод.

Сестры готовы к походу. Богат их наряд.

Грозен у воинов, вас провожающих, взгляд.

ГОРЫ ВЫСОКИЕ ТАН (фрагмент поэмы)

Перевод В. М. Алексеева

Когда-то в старину Чуский князь Сян с поэтом Сун Юем прогуливались у террасы Юньмэнской. Смотрели они на красивые здания Высокой горы, называемой «Тан». Над ними явилось какое-то облако, пар. Прямо горою вздымалось оно. Миг лишь один — изменило свой вид, мгновение еще не прошло, а его измененьям не было конца.

И князь тогда спросил Сун Юя: «Что это за пар?». Юй отвечал: «То самое, что мы зовем “Утренней Тучкой”». Князь спрашивает: «Что значит “Утренняя Тучка”?» А Юй ему: «Однажды наш покойный князь прогуливался здесь в Высоких Танах. Он утомился и днем уснул. Во сне он увидел какую-то женщину. “Я, — говорила она, — служанка величества вашего, князь; я — дева Ушаньской горы и здесь, в Гао Танах, гощу. Я слышала, что государь изволит здесь гулять в Высоких Танах, и я желала бы ему здесь предложить себя в его подушку и постель”. И князь осчастливил ее... <...>».

Князь спросил: «Когда вот эта Утренняя Тучка лишь появляться начинает, как выглядит она?» Юй отвечал: «**Когда она только что выйдет, то пышною кажется, словно растущая прямо сосна. Когда она понемногу на нас надвигаться начнет, то белым-бела, как красавица-женщина, что поднимает рукав свой от солнца в заслон и вдаль устремляется взором туда, где предмет ее думы. И вдруг, смотри, меняет лик: выскакивает резко, словно кони в четверке упряжкой бегут, и перья в бунчуках торчат. И холодом веет, как будто бы ветер подул, и стужею веет, как будто б шел дождь. Но ветер перестал, и нет дождя, и течи нет нигде**».

Князь спросил: «А вот сейчас, например, мое скромное величество, не может ли оно так “погулять”?» Юй ответил: «Да, может». <...>

«... Если теперь, государь, вам угодно идти и смотреть на нее, эту фею, вам надо непременно начинать с поста и воздержанья тела. И надо вам временем распорядиться и путь свой избрать; свои колесницы наметить,

парадное платье надеть. В знамена свои взять те, где тучи сидят и в зарницах полотна; чтобы верх экипажа был зимородками разукрашен. Как ветер вздымайтесь, как дождь останавливайтесь: на тысячи *ли* бегите вовсю.

Тогда, конечно, и она откроет вам глаза на заблужденья, придет, чтоб сочетаться с вами. Она подумает о всех подвластных вам землях, она научит горевать о бедах вашего удела. Она откроет путь достойным людям, совершенным. Она поможет вам во всем, чего так не хватает вам. Все девять отверстий у вас проникнуться новой свободой от тяжких их пут, и дух, средоточие духа, она вам сумеет свободным от грязи греховной налипшей соделать.

Продлит ваши годы, продлит долголетье на тысячи, тысячи лет».

СВЯТАЯ ФЕЯ (фрагмент поэмы)

Перевод В. М. Алексеева

Чуский князь Сян с поэтом Сун Юем гулял по берегу Юньмэна и Юю повелел воспеть в стихах то. Что случилось там, в Высокой горе Тан. В ту же ночь Юй лег спать и во сне имел встречу с той **девой святой**. **Вид у нее был очень красив**, и Юй подивился немало. Наутро он об этом князю доложил, и князь спросил: «Что ж это был за сон?» Юй отвечал: «Вечером, после обеда и ужина, моя душа пришла в смятенье, неясное какое-то волнение, как будто бы мне предстояла какая-то радость... Я сам был не свой, весь в тревоге, в томлени каком-то и не понимал, что твориться со мной. В глазах у меня зарябили какие-то смутные, что-то рисующие очертанья и вдруг мне как будто дающие что-то такое припомнить. Я как бы видел **женщину с наружностью причудливой, совсем даже невероятной** <...>».

Князь спросил: «Скажи, какую же она тебе представляла?»

Юй сказал: «О, **роскошная! О, прекрасная! В ней все красивое — сполна**. О, великолепная! О, красавица! Мне трудно до конца вам все о ней сказать. Не говорю уже о том, что в дальней древности таких никто не знал, но и средь нас, живых, таких не видывал опять-таки никто. То — **красота редчайшего смарагда**, то — **вид какого-то алмаза дорогого**. Не мне, не мне воспеть ее...

С ее появлением **сиянье, сиянье**, да, такое явилось, как будто то белое солнце всходило, светя на стропила домов. Затем, когда понемногу она ко мне начала подходить, вдруг стало **ослепительно светло**, как будто полна луна свои в меня направила лучи. Одна мгновенье, миг один — и **красота ее лица вдруг зажила своею, новой жизнью**. И стала так мила, да, мила, как **цветок**. От нее изошла теплота, да, да, **теплота — как от светлого, редкого камня**. Все краски, что есть, примчались и в ней воплотились... Нельзя, невозможно ее описать мне!

Когда смотрелся я б в нее, то отняла б она собою свет очей моих... И надет на ней был **превосходный наряд: роскошные ткани, атласы, шелка**

и вышивки в лучших узорах. Нет лучше одежды! Пленительны краски, сияют они на весь мир наш. Оправила красивый свой наряд, закуталась в накидку, пелерину. **Роскоши было немало, но тонок был вкус, и она не бросилась в глаза.** Ее шаги были изящны и милы-милы. Сияла собою на все помещенья дворца. Мгновенье, да, миг лишь — и вдруг изменилась, и стала **изящна, как ловкий дракон,** летящий высоко по тучам.

Сняла пелерину свою, сняла и накидку из газа... **Омытая настоем орхидей и пахнувшая чудными духами,** она была приветлива, мила и хороша в прислуживаньи рядом, покорна скромным положеньям и душу умиляла мне». <...>

«... Ах, как прекрасна и мила, мила святая фея! В ней — вся **краса, которой полон мир** с его двойной стихией сил. Она одета в наряд **изящный,** изящный, да, им можно только любоваться. Напоминает колибри-птичку, когда расправит она крыло. Наружность ее себе равной не знает, ее красоте нет предела совсем. Мао Цян заслонялась своим рукавом, но она не могла б ей служить образцом; Си Ши закрывала лицо, но в сравнении с ней — красоты бы лишилась своей. **Она очаровательна вблизи, а издали внушительна она.** Сложенья она примечательного, совсем **государевой стати.** <...>

Но **наружность ее, как высокие горы, была недоступной** какой-то. Ну, как я могу говорить до конца?

Лицо, красотой насыщенное и полное, полное ею, но **строгую женской красотой.** А яшмовый облик ее в себе заключал теплоту и **живительно сочное нечто.** Зрачки ее глаз **лучились** каким-то духовным, **духовным великим свеченьем.** И взгляд заблестал красотой — лишь ею бы мне любоваться! **Брови красиво срослись и вздымаются бабочкой,** бабочкой моли; а **красные губы так ярки, что выглядят киноварью.** Так все **естественно в ней густой, как вино, как вино красотой;** воля ж стремиться к **спокойному тону, который проникнут весь сдержанностью.** <...> **Порхая, она свободно ступает, не зная стеснений, с открытой душой.**

В движеньях своих, как дымка, как дымка **легка**, и **шаг ее нетороплив** и, касаясь крыльца, дорогими камнями позванивает.

<...>

Я поднял свой полог, ее приглашал, приглашал для объятий, желая всю душу свою отдать на любовную страсть. Но в ней целомудрие было и чисто, да, чисто и строго, и кончилось тем, что ко мне обращен запретительный жест. Ряд милых слов, да, милых слов в ответ; и **изошло тогда благоуханье от уст ее, что орхидеев цвет.**

ДЭНТУ-СЛАДОСТРАСТНИК (фрагмент поэмы)

Перевод В. М. Алексеева

<...>

Юй сказал: «Красавиц нашей Поднебесной нет лучше, чем у нас здесь, в Чу. Но среди очаровательниц из Чу нет равных, государь, живущим у меня в селе; а из красавиц на селе нет равных, государь, дитяти моего соседа. А дочь соседа моего вот какова: **прибавить один только дюйм ей, так будет она уже слишком длинна; убавить ей дюймик один лишь, так будет она чересчур коротка. Белил на лицо положить ей, так будет излишне бела; румян ей придать, так будет излишне красна. Брови у ней — что крылья у зимородка; кожа у ней снег белый мне напоминает. Талия — вроде рулона чистейшего шелка; зубы у ней — слово держит во рту она раковинки.** И стоит ей ласково так улыбнуться — с ума сведет весь город (как Янчэн), в неистовство введет другой (как, например, Сяцай).

<...>

Однажды — было то весной, весна была уж на исходе, и подходило дело к лету, и даже к полному разгару. Пели чудесно дрозды... И девушки толпой пошли по тутовым делам. **А красавицы этой деревни в цветущей, чудесной своей красоте сияньем каким-то полны, прекрасные статью своей и фигурой, лицом прямо очаровательны были; и их лицу не нужно было ни румян, ни украшений.** Я, государь, взглянул на самую красивую из них, привет «Канон стихотворений и так сказал: «Иду по большой, да, по большой дороге, тебя за рукав потяну». И я ей поднес роскошный цветок, в словах выражаясь весьма прихотливых».

ВЕЛИКОЕ ПРИЗЫВАНИЕ (фрагмент)

Перевод М. Е. Кравцовой

О, душа, вернись-возвратись
Проникнись звуками цитры «Кунсан».

В две шеренги по восемь в каждой,
Девы танцем сопровождают стихи и гимны.
Под слаженное звучание колоколов и каменных цинов,

Танцовщиц искусны движения.

От этих четырех действий захватывает дух,
Одно, завершаясь, переходит в другое.
О, душа, вернись-возвратись!
Вдоволь песням внимай.

**Алыми ланитами, белоснежными зубками,
Прелестницы очаровывают.
Добродетельные, талантливые и скромные,
Искушенные в манерах.**

**Упругих тел изысканная хрупкость,
Соблазнительно чарует.**
О, душа, вернись-возвратись!
Один их вид приносит успокоение.

**Страстные очи, обворожительные улыбки,
Пленительны дуги бровей.
Облик благоуханно-совершенный,
Прекрасны юные лица.**
О, душа, вернись-возвратись!
Приди с ними в умиротворение.

**Беспредельно холеные-уточенные,
Восхитительны в своей красе.
Пухлые щечки, маленькие ушки,
Изгиб бровей как циркулем вычерчен.
Пылки их сердца за томной наружностью,
Умеют претворить свои прелести.
Тонкий стан, надушенная шейка,
Словно пряжка на поясе сянббийского конника.
О, душа, вернись-возвратись!
Отбрось раздумья и печали.**

С легкостью сердце от них освобождают,
Каждым своим движением.
**Пудрой тщательно набелились, брови тушью начернили,
Щедро умастились благовонными маслами.
Длинными рукавами прикрывая лицо,
Доставят желанное удовольствие гостю.
О, душа, вернись-возвратись!
В наслаждениях ночь проведи.**

**Под иссиня-черными ровными бровями,
Прекрасные очи с лукавинкой.
Ямочки заиграют, зубки покажутся,
Как обворожительно улыбнется.
Упругого тела изысканная хрупкость,
Еще соблазнительнее чарует.
О, душа, вернись-возвратись!
Еще и еще насладись.**

ФЕЯ РЕКИ ЛО (фрагмент)

Перевод А. Адалиса

Спокойно мне возница отвечал:

— У Ло-реки есть фея, говорят,

И многие ее видали встарь...

Зовется госпожою Ми — слышал...

Уж не она ли это, государь?

Скажите, какова оно собой?

Вы правду расскажите мне скорей! —

И я ему сказал, не утаив:

— Прекрасный этот облик вот какой:

Легко, как лебедь вспугнутый, парит,

А гибкостью — летающий дракон!

Осенней хризантемы в ней покой,

Весенняя сосна не так пышна!

Видна же неотчетливо, как сон...

Как месяц, но за облачком, она...

Мелькнет, вспорхнет, — и вот не удержать:

Снежинкой в ветре закружилась!..

«Но, какова же издали?» — спроси!..

— Она, как солнце ясное, светла,

Что в тонкой дымке утренней встает!

А ежели разглядывать вблизи, —

Свежо сверкает пламя красоты,

Как лотос и зеленой тени вод,

Где вся прохлада притаилась!

Гармония — вот истинный закон

Той красоты, что в небе родилась:

Связь тонкости и плотности частей,
Высокого с коротким, круглым связь...
Как выточены плечи красоты!
Как тонко талия округлена!
Стан — сверток шелка белого точь-в-точь...

Затылок хрупок, шея так стройна!
Прозрачна кожа, призрачны черты!
Зачем помада? Пудра не нужна, —
Краса нам без прикрас явилась!

Прическа взбита очень высоко,
Длина ее изогнутых бровей
И тонкость — изумительны! Глаза
Блещат великолепно — звезд живей!
Покой царит на яшмовом лице,
И жесты благодарны. Простота,
Непринужденность, ласковость манер
Пленяют, очаровывают мир:
В них — снисхождение и милость!

Накинув газовый наряд,
Она сверкает в нем светло:
Каменьям драгоценным счета нет,
Убор из перьев над ее челом,
А жемчуга, подобно светлякам,
Не устают хозяйку озарять, —
То мирно светят перед ней, то вслед...
Обута в туфельки узорные она.
А шлейф, как призрачная дымка, как туман

Таится, орхидеей в дебрях трав. —
На край горы она ступила...