

УДК 821.581

А.Г. Сторожук

СЛОВО И ЦИФРА: ЗНАКОВАЯ СТРУКТУРА УСТАВНЫХ СТИХОВ*

Одним из наиболее показательных примеров проявления нумерологической семиотики в культуре Китая является принцип написания так называемых «стихов современной формы» (кит. *цзинь ти ши*, 今體詩). Стихи эти получают широкое распространение в эпоху Тан (唐, 618–07) и в отличие от «стихов древней формы» (кит. *гу ти ши*, 古體詩) имеют предельно четкую и детально регламентированную структуру, касающуюся как количества иероглифов в строке, так и числа строк, и, что самое важное, подбора иероглифов в соответствии со строго определенной последовательностью тонов [4. С. 11]. Последнее обстоятельство становится со временем одной из неперенных составляющих поэтического мастерства, и владение правилами чередования тонов в стихотворной строке, равно как и методами отступления от нормы — так называемой «компенсации» (кит. *аоцзю*, 拗救), ложится в основу не только литературных упражнений в среде любителей изящного слога, но и подготовки к государственным экзаменам: при Тан произведения в жанре *ши* входят в обязательную программу чиновничьих испытаний [1. С. 4. Подробнее о «компенсации» на русском языке см.: 4. С. 14; 1. С. 60; на китайском: 10. С. 69–82].

Существенным представляется также и само время становления этой новой поэтической формы. Исследователи практически единодушно признают, что в эпоху Тан, особенно в самом ее начале, происходит попытка сознательного или несознательного возрождения многих традиционных китайских символов в самых различных сферах духовной жизни. Легенда говорит, что именно раннетанский каллиграф Оуян Сюнь (歐陽詢, 557–641) ввел в обращение так называемую систему *цзю гун гэ* (九宮格) — способ обучения мастерству каллиграфии при помощи схемы «девяти дворцов», т. е. специально разграфленного на 9 равных секторов квадрата [15. Т. 1. С. 742], соотносимого с магическим квадратом *Ло шу*» (洛書) [описание квадрата «Девяти дворцов» и связанной с ней системы чисел см., напр.: «Да Дай ли цзи» (大戴禮記), пянь 67; «Минтан» (明堂), цзюань 8, см.: 11. С. 149–150]. Таким образом, данный метод начинает восприниматься не только как абстрактное геометрическое решение в поиске пропорций в структуре иероглифа, но как возврат к древнему мироустроительному принципу, восходящему к нумерологической основе «Чжоу и».

Также предпринимаются попытки воссоздать принципы древней музыки и вновь осмыслить заложенные в ней символические коды; звучат призывы к возрождению *я чжэн* (雅正) — основ древней конфуцианской идеологии, ассоциируемых с именем дру-

*Работа выполнена при финансовой поддержке проекта «Геокультурные пространства и коды культур Азии и Африки» по аналитической ведомственной целевой программе «Развитие научного потенциала высшей школы (2009–2010 гг.)» на 2009 г.

© А. Г. Сторожук, 2009

гого мыслителя и поэта начала Тан — Чэнь Цзы-аня (陳子昂, 661–702), и в рамках этого процесса особое внимание уделяется связи числовой символики с акустическими характеристиками ступеней звукоряда.

Таким образом, вполне логичным кажется отражение того же самого процесса и в сфере изящной словесности, тем более что связь поэтического слова и музыки в начале Тан мыслилась еще совершенно неразрывной.

Концепция неделимости идеального принципа

Здесь имеет смысл обратиться к упомянутой выше музыкальной символике и отметить одну весьма важную особенность, имеющую принципиальную значимость для исследуемого вопроса: идеальные принципы, заложенные в основу идеально написанного и идеально исполненного произведения, априори подразумеваются присутствующими и там, где вследствие человеческого несовершенства и утери подлинных знаний они никак не могли быть воплощены до конца. Так, наличие мироустроительного начала в музыкальном произведении признается и в случае исполнения последнего не только на древних, «истинных», но и на новых, «современных», инструментах, в условиях, когда секрет правильной настройки фактически утерян, а большинство знаний о древней гармонии исчезли вместе с уничтоженным в эпоху Цинь (秦)¹ каноном музыки «Юэ цзином» (樂經). Идеальный принцип, таким образом, мыслится присутствующим в произведении как некое единое и неделимое целое даже в том случае, если конкретное воплощение его страдает несовершенством и зиждется на отдельно оговариваемых допущениях. Данная особенность окажется первостепенно важной для рассмотрения символики стихотворной формы, и мы пока здесь отметим ее отдельно.

Итак, учитывая вышесказанное относительно уставных стихов, выбор жанра *ши* (詩) в качестве материала для определения основных нумерологических закономерностей представляется оправданным и закономерным. Время расцвета этого жанра, строгая формальная регламентированность и особая ритуальная значимость (включение *ши* в качестве непременной составляющей государственных экзаменов) дают возможность предположить, что общее стремление возродить учение древних о гармонии и лежащую в его основе философско-математическую модель, характерное для танских сторонников возврата к древности, нашло здесь свое отражение.

Числовая символика пятисловных уставных стихов

Рассмотрим структуру «стихов современной формы». Несмотря на то, что зачастую в литературоведческих работах этот жанр называется просто «уставными стихами» (кит. *люй ши*, 律詩), в строгом смысле термин «люй ши» применим только к уставным восьмистишиям, мыслившимся основной, базовой формой данного жанра.

То, что именно восьмистишия являются основой уставного стиха, явствует, хотя бы, из названий различных подвидов «стихов современной формы». Четверостишия носят название *цзюэ цзюй* (絕句) — «оборванных строф», произведения с количеством строк большим, нежели 8, — *пай люй* (排律), «[составленные] в ряд уставные [стихи]», или *чан люй* (長律), «удлиненные уставные [стихи]». В дальнейших рассуждениях данного раздела именно такая форма уставного стиха, как классическое восьмистишие, и будет

рассматриваться в качестве объекта исследования как наиболее показательное воплощение принципа, заложенного в уставные стихи в целом.

Символическая соотнесенность элементов базовой формы уставного стиха и заложенных в «Чжоу и» семиотических основ может быть прослежена на нескольких уровнях и затрагивает практически все структурные принципы, лежащие в основе написания *ши*.

Начать рассмотрение указанной темы можно с наиболее очевидных, лежащих на поверхности характеристик — с нумерологической символики количества иероглифов и организации их в строке.

Как говорилось выше, базовой формой уставного стиха является восьмистишие. При этом основным следует считать именно пятисловное восьмистишие, схема которого в полном виде повторяется и в семисловном, о чем будет сказано несколько позже.

Пятисловное *люйши* организуется следующим образом — восемь пятисловных строк, формально объединяемых в двустишия (кит. *лянь*, 聯), условно делятся на две строфы. Каждая строка логически и ритмически членится на две части, отделяемые друг от друга цезурой после второго иероглифа. Таким образом, общий вид пятисловного уставного стиха может быть представлен следующей схемой, где X обозначает иероглиф в строке, знак | — цезуру, а знак / — конец двустишия:

```
XX|XXX
XX|XXX/
XX|XXX
XX|XXX/
XX|XXX
XX|XXX/
XX|XXX
XX|XXX/
```

Теперь вкратце остановимся на принципах составления графем «Чжоу и», символических схем взаимоотношения первооснов Вселенной.

Понятие «гуа» (卦) и взаимодействия этих категорий

Две первоосновы Вселенной — *инь* (陰) и *ян* (陽) изображаются в виде целых или прерывистых черт (кит. *яо*, 爻). Первооснове *ян* соответствует целая черта (рис. 1,а)



Рис. 1.

(кит. *дань*, 單), первооснове *инь* — прерывистая (рис. 1,б) (кит. *чжэ*, 折).

Сочетаясь между собой, эти черты дают четыре диаграммы, называемые «знаками» — *сян* (象):

Диаграмма, состоящая из одних янских черт, называется «Великой ян» (кит. *Тай ян*, 太陽) (рис. 2,а), а диаграмма, состоящая из одних иньских — «Великой инь» (кит. *Тай*



Рис. 2.

инь, 太陰) (рис. 2,г). Диаграмма с нижней иньской и верхней янской чертами — «Малая (или молодая) ян» (кит. *Шао ян*, 少陽) (рис. 2,б), а с нижней янской и верхней иньской — «Малая (или молодая) инь» (кит. *Шао инь*, 少陰) (рис. 2,в).

Сочетания единичных *яо* (爻) и *сянов* (象) дают восемь фигур, каждая из которых состоит из трех черт — триграмм (кит. *сань яо гуа*, 三爻卦).

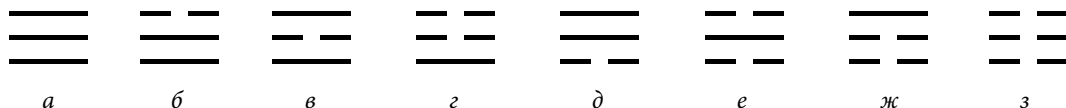


Рис. 3.

Каждая из триграмм имеет свое собственное наименование и символические корреляции со сторонами света, частями тела, цветом, животными и т. п. Триграммы имеют следующие названия: *цянь* (乾) (рис. 3,а), *дуй* (兌) (рис. 3,б), *ли* (離) (рис. 3,в), *чжэнь* (震) (рис. 3,г), *сюнь* (巽) (рис. 3,д), *кань* (坎) (рис. 3,е), *гэнь* (艮) (рис. 3,ж) и *кунь* (坤) (рис. 3,з).

Черты триграмм принято считать снизу вверх; самая нижняя традиционно соотносится с Землей, средняя — с Человеком, верхняя — с Небом, составляя, таким образом, триаду Начал (кит. *сань цай*, 三才 или 三材).

Оппозиция *инь-ян* прослеживается не только на уровне единичных черт (кит. *яо*, 爻), но и в диаграммах (кит. *сян*, 象) и, естественно, триграммах. В триграммах оппозиция эта имеет два способа выражения:

1. Противоположность как взаимодополняемость. Выражается в том, что все черты, стоящие в одних и тех же позициях, взаимно противоположны. Данный вид оппозиции получает в китайской культурной традиции название «антагонистичности» (кит. *дуй*, 對). Этим термином описывается взаимоотношение триграмм *кунь* (坤) и *цянь* (乾) или, например, *дуй* (兌) и *гэнь* (艮).



Рис. 4.

2. Противоположность как взаимное отражение. Выражается в том, что не все черты одной триграммы противоположны другой, но триграммы взаимно симметричны относительно средней черты. Данный вид оппозиции получает в китайской культурной традиции название «перевернутости» (кит. *фань*, 反). Этим термином описывается взаимоотношение триграмм *чжэнь* (震) и *гэнь* (艮) или *дуй* (兌) и *сюнь* (巽).

Двумя «главными», или «коренными», триграммами считаются *кунь* (坤) и *цянь* (乾). В «семье» триграмм они получают статус «отца» (кит. *фу*, 父) *цянь* (乾) и «матери» (кит.



Рис. 5.

му, 母) *кунь* (坤); остальные считаются «детьми», различающимися по полу (нечетное количество входящих отрезков черт — «мужские» триграммы, четное — «женские») и возрасту (старшинство определяется позицией той же черты, что и пол; нижняя позиция — старшая триграмма, средняя позиция — средняя триграмма, верхняя позиция — младшая триграмма). Таким образом, *чжэнь* (震), *кань* (坎) и *гэнь* (艮) имеют статус старшего, среднего и младшего сыновей соответственно (кит. *чжаннань*, *чжуннань*, *шаонань*, 長男, 中男, 少男), а *сюнь* (巽), *ли* (離) и *дуй* (兌) — старшей, средней и младшей дочерей (кит. *чжанньюй*, *чжунньюй*, *шаоньюй*, 長女, 中女, 少女).

Старшинство	Триграммы	
	«мужские»	«женские»
Родители	☰ ☷ <i>цянь</i> (乾)	☷ ☰ <i>кунь</i> (坤)
Старшие дети	☳ ☱ <i>чжэнь</i> (震)	☴ ☲ <i>сюнь</i> (巽)
Средние дети	☵ ☴ <i>кань</i> (坎)	☲ ☱ <i>ли</i> (離)
Младшие дети	☶ ☳ <i>гэнь</i> (艮)	☱ ☲ <i>дуй</i> (兌)

Элементы в горизонтальных рядах данной таблицы «антагонистичны» (кит. *дуй*, 對) друг другу, а «старшие» и «младшие» дети одного пола взаимосоотносятся по принципу «перевернутости» (кит. *фань*, 反).

Принцип «великих» и «малых» *инь* и *ян* также универсален не только для диаграмм, но и для всех вариантов сочетания *яо* (爻), равно как и для них самих. «Отец» (*цянь* (乾)) относится к «великой» («старой», кит. *лао*, 老) *ян*, «мать» (*кунь* (坤)) — к «великой» («старой») *инь*, «сыновья» — к «молодой» *ян*, «дочери» — к «молодой» *инь*. *Ян* имеет тенденцию постоянно накапливать признаки *инь* («стареть»), и наоборот, *инь* постоянно накапливает *янские* черты, поэтому стихии мира могут взаимообращаться, порождая либо подавляя друг друга. Соответственное выражение эта способность находит в *гуа* (卦): триграммы «дети» суть графическое выражение постепенного накопления противоположного признака; это наглядно видно на примере двух пятичленных наборов триграмм, демонстрирующих обращение *цянь* (乾) в *кунь* (坤) (рис. 6) и обратный процесс (рис. 7) [8. С. 19]:

В зависимости от того, относятся ли триграммы по типу к «Великим» («старым») или

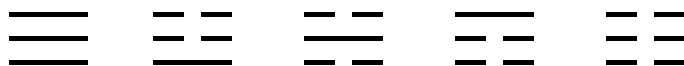


Рис. 6.



Рис. 7.

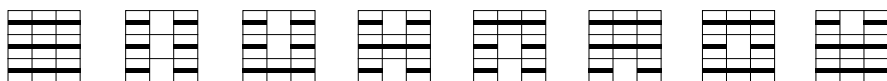


Рис. 8.

«молодым» *ян* или *инь*, они имеют определенный численный код. Выводится он просто: если вписать триграммы в разделенный на девять частей квадрат, количество занятых чертами клеток даст нам искомое число. Для триграммы *цянь* (乾) оно равняется 9, для *кунь* (坤) — шести, для «сыновей» — 7, для «дочерей» — 8. Таким образом, полученные для «старых» и «молодых» *инь* и *ян* числовые коды равняются:

- «старое» *ян* — 9;
- «молодое» *ян* — 7;
- «молодое» *инь* — 8;
- «старое» *инь* — 6.

Данные числовые коды остаются неизменными для всех *яо* (爻), диаграмм и триграмм, соотносимых с названными первоосновами, а также для самих первооснов в отвлеченных нумерологических толкованиях. Пройдя пору расцвета, соотносящуюся с числовым кодом 7 для *ян* и 8 для *инь*, первоосновы «стареют» и приходят к готовности переродиться в свою противоположность (это выражается числовым кодом 6 для *инь* и 9 для *ян*).

Попарное сочетание восьми триграмм друг с другом порождает 64 возможные фигуры из шести черт, называемых гексаграммами. Для обозначения триграмм и гексаграмм в китайском языке существует единое понятие *гуа* (卦), понимаемое как символическое выражение первооснов в различных проявлениях мира, но для разграничения фигур из трех и шести черт применяются специальные термины — *сань яо гуа* (三爻卦, триграмма) и *лю хуа* (六畫, гексаграмма). Каждая черта гексаграммы имеет свое символическое толкование, носит отдельное название и учитывается наравне с общим смыслом гексаграммы в гадательных и других практиках. Существуют различные теории относительно того, являются ли триграммы основой гексаграмм или же, наоборот, они появляются позже и служат неким символическим обобщением, но для темы данного исследования этот вопрос не имеет принципиальной важности.

Порядки расположения гуа

Взаимоотношение черт в триграммах и их символическое значение рождает разные порядки из взаимного расположения. Два традиционно известных и широко цитируемых в китайских источниках порядка приписываются Фу-си (伏羲) и Вэнь-вану (文王).

Порядок Фу-си строится по той же логической схеме, что и двоичная система счисления Г. Лейбница (1646–1716). Если условно обозначить янскую черту единицей, а иньскую нулем, то числовые символы восьми триграмм примут следующий вид: 000, 001, 010, 011, 100, 101, 110, 111. Графическое выражение этих цифр дает приписываемый Фу-си порядок гексаграмм:



Рис. 9.

Пространственное расположение данных триграмм в виде круга традиционно именуется «преднебесным» (кит. *сянь тянь*, 先天) (рис. 10).



Рис. 10. Иллюстрация из цинского трактата «Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и») с пропиской.

Половина триграмм расположена, начиная от *цянь* (乾), по кругу против часовой стрелки. От триграммы *сюнь* (巽) направление меняется, переходя к антагонистической триграмме *чжэнь* (震) и далее следуя до *кунь* (坤) по часовой стрелке.

Данный способ и само название «преднебесного» порядка было впервые зафиксировано в работах даосского философа и ученого начала Сун (宋, 960–1279) Чэнь Туаня (陳搏, ?–989). Другой порядок, называемый «посленебесным» (кит. *хоу тянь*, 後天), приписывался Вэнь-вану (文王), и фиксация его в литературе и культурных артефактах намного старше. В основе данного порядка расположения триграмм лежит описание соотношения *гуа* с частями света в трактате «*Шо гуа чжуань*» (說卦傳, «Объяснения гексаграмм»). На рис. 11 приведена поздняя иллюстрация этого соотношения.



Рис. 11. Иллюстрация из цинского трактата «Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и»).

Неодинаковы и расположения гексаграмм; два наиболее распространенных порядка также приписываются Фу-си и Вэнь-вану. В основе первого лежит тот же принцип двоичности, логика второго пока не получила однозначно признанного объяснения. Имеется еще третий порядок гексаграмм, названный мавандуйским² по названию места, где был при раскопках 1973 г. найден раннеханьский экземпляр «Чжоу и», однако вызывает большие сомнения, был ли он известен в танское время.

Что же до кругового расположения триграмм Вэнь-вана, то оно тесно связано с двумя графическо-числовыми схемами, лежащими в основе китайской нумерологической теории, — так называемыми «Речной картой» (далее «Хэ ту», 河圖) и «Письменами [реки] Ло» (далее — «Ло шу», 洛書).

«Хэ ту», 河圖 и «Ло шу», 洛書

Легенда приписывает открытие «магического креста Хэ ту» Фу-си: однажды из реки Мэнхэ (孟河)³ появился «драконий конь» (кит. Лунма, 龍馬) с пятнами на спине. Пятна эти располагались в строгой последовательности, которая дала возможность Фу-си составить следующую схему (см. рис. 12).

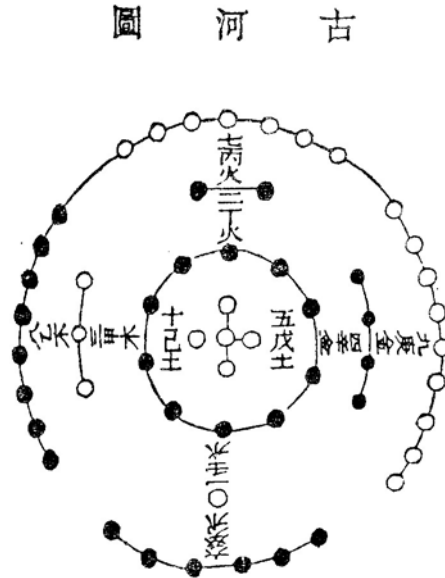


Рис. 12. Иллюстрация из цинского трактата «Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и»).

Темные точки, соединенные вместе, суть выражение иньских чисел, светлые — янских. Если количественные показатели цепей данных точек записать в привычном цифровом виде, мы получим следующие числовые сочетания:

	7, 2	
8, 3	10, 5	4, 9
	6, 1	

Пять занятых на плоскости позиций (верх, низ, право, лево и центр), как считается, выражают пять первоэлементов [«Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения

Чжоу и»), цзюань 1 (1), см.: 12. Т. 1. С. 7]. Каждый первоэлемент соотносится с определенным числом и стороной света: вода — с севером (6, 1), огонь — с югом (7, 2), дерево — с востоком (8, 3), металл — с западом (4, 9), центр — с землей (10, 5). При этом цифры от 1 до 5 считаются «порождающими» (кит. *шэн шу*, 生数), а от 6 до 10 — «преобразующими» (кит. *чэн шу*, 成數). Четыре «крайние» позиции также соотносятся с четырьмя временами года: весна — восток, лето — юг, осень — запад и зима — север. Однако более важным символическим смыслом «Хэ ту» видится представленное в этой схеме соотношение со сторонами света и числовыми кодами первооснов *инь* и *ян*. Известно изречение из «Си цы чжуаня» (繫辭傳, «Комментарий привязанных слов»): «Небесное — один, земное — два, небесное — три, земное — четыре, небесное — пять, земное — шесть, небесное — семь, земное — восемь, небесное — девять, земное — десять. Небесных чисел пять, и земных чисел пять. В пяти позициях [они] друг друга организуют, и каждая (друг друга) дополняет. [Сумма] небесных чисел — двадцать пять, [сумма] земных чисел — тридцать» [«Си цы чжуань» (繫辭傳, «Комментарий привязанных слов»), ч. 1, гл. 9⁴, см.: 16. С. 60]. «Земные» и «небесные» числа, в данном случае — это иньские (четные) и янские (нечетные) числа из схемы «Хэ ту». Таким образом, принимая во внимание упоминавшиеся выше числовые коды первооснов, можно заметить, что по схеме «Хэ ту» стихия *ян* зарождается на севере (ассоциируемом с янским числом 1), крепнет на востоке (ассоциируемом с янским числом 3), расцветает на юге (ассоциируемом с янским числом 7) и терпит ущерб (перерождается) на западе (ассоциируемом с янским числом 9). Стихия *инь*, наоборот, зарождается на юге (ассоциируемом с иньским числом 2), крепнет на западе (ассоциируемом с иньским числом 4), расцветает на востоке (ассоциируемом с иньским числом 8) и терпит ущерб (перерождается) на севере (ассоциируемом с иньским числом 6). Описанная динамика превращений первооснов объясняет известное изречение из трактата «Ле-цзы»: «Перемены, обращаясь, дают единицу; единица, обращаясь, дает семерку. Семерка, обращаясь, дает девятку. На девятке превращения заканчиваются, и [все] снова обращается к единице [«Ле-цзы» (列子), гл. 1, «Тянь жуй» (天瑞, «Знамение Неба»), см.: 13. С. 2].

В схеме «Хэ ту» впервые вводятся основополагающие для дальнейшей истории культуры Китая числовые символы 15 (количество центральных точек креста), 5 (нечетные белые точки центральной позиции) и 10 (четные черные точки центральной позиции). 15 является числом соединения *инь* и *ян*. Действительно, при сложении числовых кодов «молодых» *инь* и *ян* ($8 + 7$) сумма равняется пятнадцати. Так же происходит и при сложении числовых кодов «старых» *инь* и *ян* ($6 + 9 = 15$). Пятнадцать символизирует единение первооснов; в то же время позиция центра креста сама по себе выводит данный код из постоянных взаимодействий, в которые вовлечены остальные числа схемы. Другими словами, 15 (как знак соотносимых с ним философских понятий) пребывает в покое во время нескончаемых взаимных обращений первооснов, выраженных цифрами четырех периферийных секторов (кит. *вэй*, 位). В то же время 10 есть символ «единого» (кит. *и*, 一) как единицы, к которой все обращается (см. приведенную выше цитату из «Ле-цзы»), но об этой особенности будет сказано чуть ниже.

Число 5

Однако наибольший интерес представляет именно центральная пятерка. С одной стороны, пять является числом первоэлемента «земля», и большинство комментаторов придерживаются именно такой трактовки данного символа. Тем не менее имеется и дру-

гое объяснение, которое кажется более достоверным. Цинский исследователь Лю И-мин (劉一明 года) в трактате «Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и») сопоставляет в данном контексте пятерку с Великим пределом (кит. Тай цзи, 太極) [«Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и»), цзюань 1 (1), см.: 12. Т. 1. С. 7]. Действительно, число пять имеет для «Хэ ту» слишком большую значимость, чтобы просто считать его случайным атрибутом одной из пяти стихий. Разность чисел в каждом секторе (кит. вэй, 位) «Хэ ту» равняется пяти (север — $7 - 2 = 5$; юг — $6 - 1 = 5$; восток — $8 - 3 = 5$; запад — $9 - 4 = 5$; центр — $10 - 5 = 5$). Как говорилось выше, сумма всех янских чисел равна 25, т. е. кратна пяти и сумма иньских чисел ($5 \times 6 = 30$). Сумма всех вообще чисел схемы равняется 55. Число центрального сектора — 15 — есть утроенная пятерка, специально разделенная на две составляющих ($5 \times 2 + 5$).

Подобная закономерность вряд ли мыслилась случайной. Интересно, что аналогичные знаковые взаимоотношения наблюдаются и во второй из древнейших графико-числовых схем — в так называемых «Писаниях [реки] Ло» (далее — «Ло шу», 洛書).

Согласно преданию, император Юй (大禹) во время усмирения потопа однажды увидел священную черепаху, появившуюся из вод реки Ло (洛水)⁵. На спине черепахи имелись «узоры» — бороздки панциря (кит. вэнь, 文), расположение и количество которых Юй и зафиксировал в своей схеме (см. рис. 13).



Рис. 13.

Бороздки сгруппированы по девяти секторам условного квадрата, причем в каждом секторе количество их различно. В цифровом выражении данная схема выглядит так:

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Даже беглое знакомство с расположением чисел данной последовательности наводит на мысль о сходстве со схемой «Хэ ту». Существуют алгоритмы перестроения «Хэ ту» в «Ло шу», но в данной работе нет возможности более подробно останавливаться на этом вопросе.

Нетрудно заметить, что пятерка, как и в «Хэ ту», занимает в «Ло шу» центральное положение, и, по мнению Лю И-мина (劉一明), также обозначает «Великий предел» (кит. Тай цзи, 太極) [«Чжоу и чан чжэнь» (周易闡真, «Истинные разъяснения Чжоу и»), цзю-ань 1 (1), см.: 12. Т. 1. С. 11]. Попутно заметим, что отождествление центрального сектора — символической абсолютной середины — с «Великим пределом» само по себе имеет логическое обоснование и в истории китайской словесности: значение иероглифа цзи (極, «Предел») в целом ряде древних текстов, начиная с «Шицзина», трактовалось именно как «центральная точка», «середина». Таково значение этого иероглифа и в гимне «Иньский У[-дин]» (殷武) [«Шицзин» (詩經), Шан сун (商頌, «Гимны Шан»), см.: 18. С. 756], и в текстах Мо-цзы (墨子), и в главах «Ханьской истории» (漢書).

Остальные числа схемы располагаются так, что их сумма в симметричных относительно центра секторах составляет 10 ($8 + 2 = 10$; $4 + 6 = 10$; $3 + 7 = 10$; $9 + 1 = 10$). Данный принцип получает в китайской традиции название «дополнительности до 10» (кит. хэ ши, 合十) и широко применяется в различных построениях и вычислениях, имеющих отношение к принципам «Чжоу и» (周易).

Сумма цифр по любой вертикали, горизонтали или диагонали «Ло шу» составляет 15. Сумма янских (нечетных) чисел также равняется 25; сумма всех чисел — 45. Присутствие числа 5 в логике построения схемы становится еще более наглядным, если применить принцип Д. Ионеску: вычтешь пятерку из каждого члена «Ло шу». Тогда схема примет следующий вид:









-1	4	-3
-2	0	2
3	-4	1

Известно, что отрицательные числа впервые упоминаются в работах времени «Западной Хань», таким образом, нельзя однозначно утверждать, что данная манипуляция с числовыми соотношениями совершенно корректна применительно к данной, предположительно более ранней схеме. Как бы там ни было, в данном случае подобное преобразование важно для нас только как выявление «чисто математических закономерностей» схемы «*Ло шу*» [см.: 7. С. 223]. Однако сумма чисел по любой вертикали, горизонтали или диагонали преобразованного таким образом квадрата «*Ло шу*» будет равняться 0, и символика этой закономерности слишком очевидна, чтобы предположить ее случайный характер.

Сумма четных чисел «*Хэ ту*» и «*Ло шу*», равно как и сумма их нечетных чисел, равняется 50, т. е. 5×10 . Следует чуть подробнее остановиться на самом числе 10 в логике данных построений. Выше уже говорилось, что 10 в «*Хэ ту*», очевидно, понимается как логическое отображение «единого», как единицы на новом витке превращений. Подобное «неарифметическое» осмысление десятки мы наблюдаем и в схеме «*Ло шу*». Здесь можно снова вернуться к уже упоминавшейся «дополнительности до 10», когда противоположные относительно середины сектора при сложении дают десятку (по традиционным представлениям сложение противоположностей дает единицу, т. е., Великий предел), однако в «*Ло шу*» имеется и еще одна любопытная математическая особенность, напрямую связанная с особой знаковой функцией числа 10. Последовательность чисел восьми периферийных секторов обнаруживает логику, подтверждающую данное суждение. Если взять за основу первый элемент множества (в данном случае единицу) и сложить ее с числом в следующем против часовой стрелки секторе (6), то сумма окажется равной 7 — значению третьего в данной последовательности члена матрицы. Сумма 7 и числового значения следующего сектора квадрата (2) равна 9, что дает нам числовое значение стоящего по порядку за двойкой члена матрицы. Дальше логика подобных математических преобразований не нарушится только в том случае, если из полученной суммы будут удаляться показатели десятков. $9 + 4 = 13$. Числовое значение следующего сектора квадрата — 3, т. е. $13 - 10$. Далее: $13 + 8 = 21$. К единице, первому элементу преобразований и следующему по порядку числовому значению сектора квадрата, мы приходим, если из 21 вычитаем показатель десятков: $21 - 20 = 1$. Следовательно, 10 в данной логической схеме не просто число, но некий особый символ, и то, что он отождествляется с «единым», доказывает упоминавшийся выше принцип дополнительности числовых выражений, симметричных относительно пятерки секторов, — противоположности, сливаясь, возвращаются к единому (см. также приведенную выше сентенцию о «возвращении к единому» у «*Ле-цзы*» (列子)). Таким образом, это выражение некоего спирального движения, цикла обращения сущего.

Пять как выражение совокупности пяти взаимообращающихся стихий, центра симметрии первооснов и их проявлений, как некая абсолютная точка равновесия и гармонии объясняет описанные особенности «*Хэ ту*» и «*Ло шу*» лучше, чем предположение о странной значимости, которую многие авторы склонны видеть в подобном использовании числового кода элемента «земля». Очевидно, противоречия здесь нет по одной простой причине: логика первого и второго символизма опираются на различные парадигмы, и механически отождествлять пятерку — символ «Великого предела» (кит. *Тай цзи*, 太極) и пятерку — символ «земли» так же ошибочно, как ставить знак равенства между числом 101 и цифровым обозначением 101 (= 5) из двоичной системы счисления, т. е. утверждать, что $101 - 5 = 0$.

Как отмечалось выше, порядок расположения триграмм Вэнь-вана (文王) основывается на корреляциях *гуа* со сторонами света, описанных в трактате «Шо гуа чжуань» (說卦傳, «Объяснения триграмм») [«Шо гуа чжуань» (說卦傳, «Объяснения триграмм»), чжан 6, см.: 16. С. 197]. Традиция закрепляет за *гуа* данного порядка и за соотносимыми с ними сторонами света соответствующие числовые символы (*кань* (坎) → 1; *кунь* (坤) → 2; *чжэнь* (震) → 3; *сюнь* (巽) → 4; *цянь* (乾) → 6; *дуй* (兌) → 7; *гэнь* (艮) → 8; *ли* (離) → 9) [17, 117], и в таком виде порядок Вэнь-вана полностью повторяет схему «Ло шу»:

<p>4</p>  <p>сюнь (巽), юго-восток</p>	<p>9</p>  <p>ли (離), юг</p>	<p>2</p>  <p>кунь (坤), юго-запад</p>
<p>3</p>  <p>чжэнь (震), восток</p>	<p>5</p>	<p>7</p>  <p>дуй (兌), запад</p>
<p>8</p>  <p>гэнь (艮), северо-восток</p>	<p>1</p>  <p>кань (坎), север</p>	<p>6</p>  <p>цянь (乾), северо-запад</p>

Трудно сказать, мыслились ли эти цифры изначально присущими данной последовательности или явились результатом позднего наложения числовых кодов «Ло шу» на порядок триграмм Вэнь-вана, но в последующей традиции китайской культуры связь данных цифровых выражений и организации *гуа* оказывается неразрывной; даже отдельно взятые числовые коды «Ло шу» зачастую именуются «посленебесным порядком».

Метрическая организация пятисловных *люйши* и ее символика

Итак, если обратиться к сформулированным выше группам числовых символов, представленных в принципе построения *гуа*, графических моделях взаимоотношений *инь* и *ян*, а также относящихся к ним схемах «Хэ ту» и «Ло шу», то первое, что явно бросается в глаза, — это лежащие в основе схемы построения *люйши* числа 5 и 8, определенные как символ Великого предела и выражение обращающихся друг в друга комбинаций *инь* и *ян* соответственно.

Организация четверостишия также обладает собственными символическими особенностями: деление его цезурой на две неравные части соотносит послецезурную и доцезурную части как 12 к 8. Соотношение 12/8, есть числовое выражение древнейшей символической фигуры — круга и вписанного в него квадрата, знака Неба и Земли [8. С. 10–11], а также передает идею пространственно-временных связей: 12 есть числовой атрибут времени, 8 — пространства.

Весьма явственны и созвучны вышесказанному и семиотические коды отдельной стихотворной строки. Пять иероглифов (повторим, что пятерка является числом Великого предела) организуются цезурой в отношении 2 к 3. Доцезурная часть — 2 — пред-

ставляет собой число *инь* (Земли), послецезурная часть — 3 — число ян (Неба). Вместе с тем, соотношение количества иероглифов в строке и количества иероглифов в послецезурной части (5:3) примерно равно соотношению числа строк и количества иероглифов в строке (8:5) и является выражением одного из важнейших традиционных нумерологических принципов китайской культуры — так называемой «тройной пятерки».

Таким образом, уже самый верхний и легко читаемый символический пласт — числовая символика, заложенная в количественных показателях компонентов строки и строфы, — более чем красноречива. Однако ничуть не менее значителен и следующий символический срез — знаковые коды, лежащие в организации метрики уставного стиха.

Существует четыре вида организации восьмистишия *люйши*, базирующиеся на правилах чередования тонов. Все иероглифы по традиции условно разделялись на две группы: имеющие чтение в ровном тоне (кит. *пин*, 平)⁶ и остальные, чтение которых определялось как принадлежащее к модулирующему тону (кит. *цзэ*, 仄). Фактически понятие модулирующего тона охватило следующие тоны по классической китайской классификации⁷: *шан* (кит. *шан шэн*, 上聲)⁸, *цюй* (кит. *цюй шэн*, 去聲)⁹ и *жу* (кит. *жу шэн*, 入聲)¹⁰.

Чередование тонов в строках *люйши* имело строгую регламентацию, порождая следующие четыре основных схемы:

- | | | | |
|-------------------|-------------------|-------------------|----------------|
| 1. <u>ММ</u> PPM | 2. <u>ММ</u> MPP | 3. <u>PP</u> PMM | 4. PP MMP |
| PP MMP | PP MMP | <u>ММ</u> MPP | <u>ММ</u> MPP |
| <u>PP</u> PMM | <u>PP</u> PMM | <u>ММ</u> PPM | <u>ММ</u> PPM |
| <u>ММ</u> MPP | <u>ММ</u> MPP | PP MMP | PP MMP |
| <u>ММ</u> PPM | <u>ММ</u> PPM | <u>PP</u> PMM | <u>PP</u> PMM |
| PP MMP | PP MMP | <u>ММ</u> MPP | <u>ММ</u> MPP |
| <u>PP</u> PMM | <u>PP</u> PMM | <u>ММ</u> PPM | <u>ММ</u> PPM |
| <u>ММ</u> MPP | <u>ММ</u> MPP | PP MMP | PP MMP |

Буквой P в данной схеме обозначается иероглиф в ровном тоне, M — в модулирующем, знаком | — цезура. Подчеркнуты слоги, в которых тон может в некоторых случаях меняться на противоположный; жирным курсивом выделены рифмующиеся слоги [схемы и расшифровка по: 10. С. 31–34].

Как видно из приведенных схем, для уставных стихов рифмоваться всегда должны были только слоги в ровном тоне, в то время как в произведениях «старой формы» (кит. *гу ти ши*, 古體詩) — традиции написания стихов в жанре *ши*, существовавшей до танского времени, — это условие ни в коей мере не являлось неизменным.

Нетрудно заметить, что логика составления схемы чередования тонов сознательно уходит от противопоставления по четырем признакам (соответственно фактическому количеству тонов), которое напрашивается само собой и в полной мере соответствует логике классического китайского языка. Четыре тона не включаются в схему в чистом виде, но komponуются в два искусственных антогонистичных блока, благодаря чему противопоставление сводится к стопроцентной дидактике. Данный принцип уже обсуждался в настоящей работе при описании логики построения *гуа*. Присутствие его в принципе организации *люйши* дает нам право рассмотреть полученные схемы в графическом виде, сходном с тем, что представлен в «Чжоу и». Условно заменим слоги ровного

тона непрерывной чертой, а слоги модулирующего — прерывистой. Тогда полученные нами четыре схемы примут следующий вид:

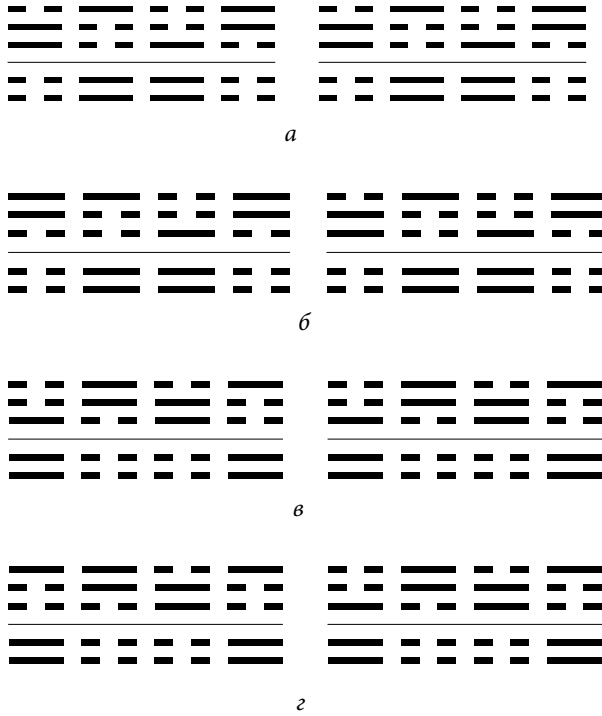


Рис. 14.

Схема 1 соответствует диаграмме, представленной на рис. 14а, схема 2 — диаграмме на рис. 14б, а схемы 3 и 4 — диаграммам на рис. 14в и 14г соответственно. Нижний раздел диаграммы представляет собой доцеzurную часть строки, верхний — послецеzurную, порядок строк считается слева направо.

Таким образом, графическим выражением доцеzurной части строки оказывается *сян* (象), послецеzurной — триграмма (кит. *сань яо гуа*, 三爻卦). Соседние строки каждого двустишия (кит. *лянь*, 聯) находятся в оппозиции друг другу по принципу антагонистичности (кит. *дуй*, 對), т. е. элементы, стоящие в одних и тех же позициях, взаимно противоположны. Это отражается и в специальных терминах, обозначающих строки двустишия: первая строка носит название «открывающей» (кит. *чу цзюй*, 出句), вторая строка — «противоположной», или «антагонистичной» (кит. *дуй цзюй*, 對句) [10. С. 63].

Очевидно, что и сами схемы, и соответствующие им диаграммы легко сводятся к двум основным моделям.

1. Строка начинается модулирующим тоном. Строфа в этом случае строится по образцу:

ММ|РРМ
 РР|ММР
 РР|РММ
ММ|МРР

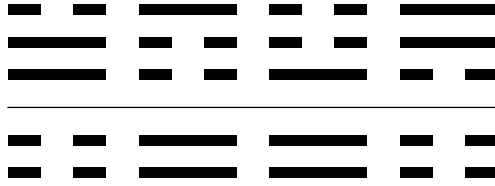


Рис. 15.

Вторая строфа является полным повторением первой. В том случае, если первая строка также содержит рифму, она преобразуется в точное повторение четвертой строки, а вся остальная структура стихотворения остается неизменной. Таким образом, ключевой для данной схемы будет диаграмма, изображенная на рис. 15.

2. Строка начинается ровным тоном. Строфа в этом случае строится по образцу:

РР|РММ

ММ|МРР

ММ|РРМ

РР|ММР

Вторая строфа также является полным повторением первой. Если первая строка содержит рифму, то, как и в описанном выше случае, она преобразуется в точное повторение четвертой строки, и вся остальная структура остается неизменной. Ключевой для данной схемы будет диаграмма, изображенная на рис. 16.

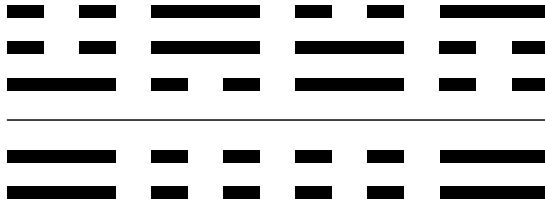


Рис. 16.

Как это совершенно очевидно из схем и графиков, в основе модели лежат две отличные друг от друга структуры, представленные двустушиями. Если двустушие с первым модулирующим тоном обозначить А (рис. 17а), а с первым ровным тоном — В (рис. 17б), то первая модель строится по типу АВ, вторая — по типу ВА.

Поскольку, как было сказано, строки двустуший полностью взаимно антагонистичны, условный выбор принятых выше графических обозначений (янская черта для ровного тона и иньская для модулирующего), в конечном счете, не сказывается не только на логике рассуждений, но и никак в целом не изменяет общего вида полученных нами ранее четырех диаграмм (см. рис. 14а-г) при перемене знаков на противоположные (при обозначении иньской чертой ровного тона и яньской — модулирующего).

Послецезурные части 1-й и 4-й и 2-й и 3-й строк также стоят в оппозиции друг другу, но это другой тип по сравнению с упомянутой выше оппозицией, представляющей взаимное отражение, получившее в китайской традиции обозначение «перевернутос-

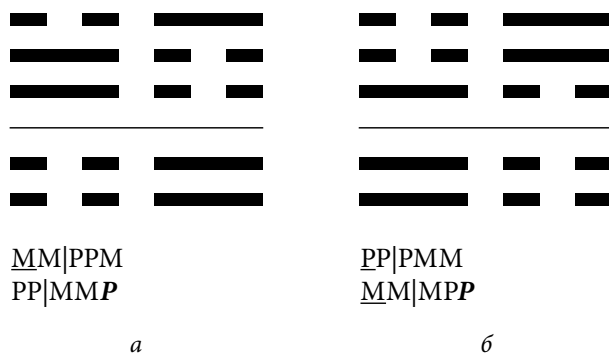


Рис. 17.

ти» (кит. *фань*, 反), когда все элементы оппозиционных структур противоположны друг другу, но сами структуры взаимно симметричны относительно общего элемента (в данном случае это средний слог постцеzurной части, графически представленный второй чертой триграмм на рисунках). Доцеzurные части указанных строк идентичны, поэтому для логики противопоставлений не существенны. Учитывая это, в целом можно сказать, что сами двустушия А и В условно логически оппозиционны друг другу по принципу «перевернутости».

В то же время, помимо формальных оппозиционных отношений между строфами, порядок чередования тонов порождает и их интегрированность в общее целое, соединенность. Выражается это в следующей закономерности: «открывающая строка» (出句) нового двустушия и «антагонистичная строка» предыдущего двустушия (對句) в доцеzurной части имеют один и тот же тон, в то время как в рамках одного двустушия доцеzurные части по тону взаимно противоположны. Подобная связь двустуший носит название «склеенности» (кит. *нянь*, 黏) [10. С. 63]. На рис. 18а и б стрелками показаны строфы, объединенные по этому принципу.

Принцип интегрированности и взаимного порождения прослеживается также в символических связях триграмм и *сянов* (графические выражения принципов организации чередования тонов в строке). В двустушии типа А (с первым модулирующим тоном) доцеzurная часть строк — сяны «Великая ян» (кит. *Тай ян*, 太陽) и «Великая инь» (кит. *Тай инь*, 太陰), а постцеzurная — триграммы *дуй* (兌) и *гэнь* (艮). «Великая ян» есть воплощение «старой», готовой к перерождению в собственную противоположность первоосновы ян и в системе «семьи триграмм» соответствует *цянь* (乾) — «отцу». «Великая инь» воплощает «старую», готовую к перерождению первооснову инь и в системе «семьи триграмм» соответствует *кунь* (坤) — «матери». Триграмма *дуй*, как говорилось в главе «Понятие “гуа” (卦) и взаимодействия этих категорий» настоящего исследования, в «семье триграмм» соответствует «младшей дочери», *гэнь* — «младшему сыну». В двустушии типа В (с первым ровным тоном) доцеzurная часть строк такая же, как в двустушии А, а постцеzurная представлена триграммами *чжэнь* (震) и *сюнь* (巽), в системе «семьи триграмм», соответствующих «старшему сыну» и «старшей дочери». Как уже отмечалось, триграммы «дети» суть графическое выражение постепенного накопления противоположного признака (от младшего к старшему), и в круговороте энергий Вселенной эта порождающая связь мыслится непрерывной. Таким образом, исходя из названного принципа, соседние строки двустушия оказываются целиком отнесенны-

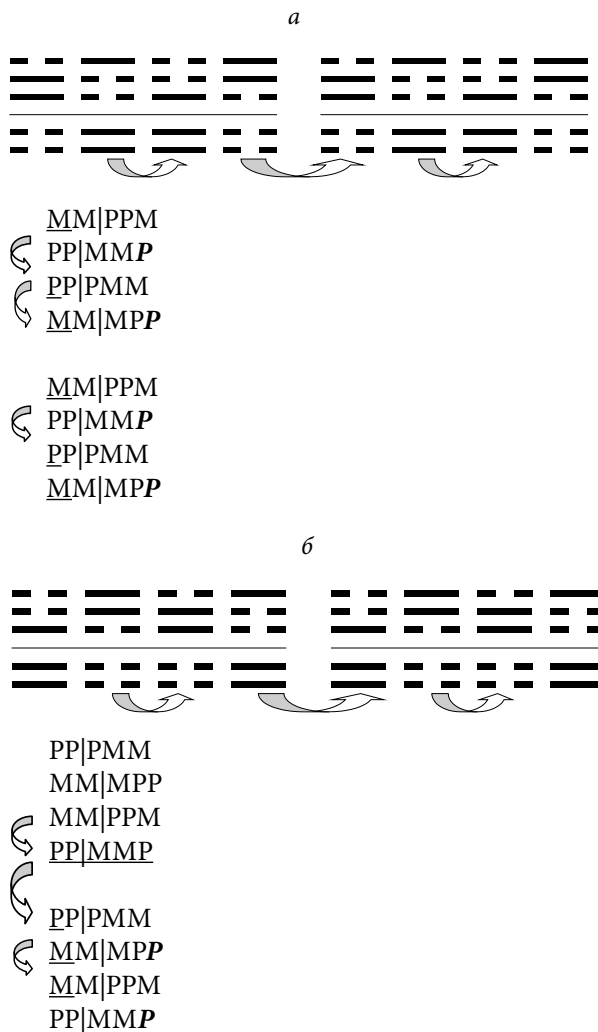


Рис. 18.

ми к одной из первооснов (первая строка А — *кунь* + *дуй* — иньская, вторая строка А — *цянью* + *гэнь* — янская; первая строка В — *цянью* + *чжэнь* — янская, вторая строка В — *цянью* + *сюнь* — иньская), а соседние двустигии оказываются соединенными теми же порождающими связями, которыми в «преднебесном» (кит. *сянь тянь*, 先天) порядке расположения *гуа* связываются триграммы *дуй* (兌) и *гэнь* (艮) с триграммами *чжэнь* (震) и *сюнь* (巽).

Таким образом, можно утверждать, что формообразующей идеей построения схемы уставного стихотворения оказывается четко выверенная система взаимно оппозиционных и взаимно порождающих связей на всех уровнях. С одной стороны, это оппозиция соседних строк двустигий и соседних двустигий, с другой стороны, взаимная связь соседних двустигий по принципу «склеенности» и логике, присутствующей в сунских схемах взаимоотношений *гуа*. Такого рода сбалансированность системы дает

возможность предположить воплощенное в данной поэтической форме стремление к абсолютному равновесию во всех формальных признаках.

Тем не менее возникает очевидное несоответствие — диспропорция доцезурной и послецезурной частей строки. Однако диспропорция эта также оказывается мнимой при обращении к составленным выше графическим схемам чередования тонов и логике числовых символов «*Чжоу и*». Рассмотрим оба типа двустушией. В двустушии А доцезурная часть представлена двумя диаграммами «Великой инь» и «Великой ян», имеющих соответствующие числовые символы 6 и 9, т. е. общая сумма символов доцезурной части двустушия будет равна 15 — числу единения *инь* и *ян*. Постцезурная часть представлена триграммами, относящимися к типам «молодого инь» и «молодого ян» соответственно; следовательно, их числовыми символами будут 8 и 7, и общая сумма символов постцезурной части двустушия также окажется равной 15. Итак, доцезурная и постцезурная части в рамках логики «*Чжоу и*» оказываются полностью равновесными. Абсолютно то же самое можно сказать и о двустушии В: доцезурная часть в нем такая же, как и в А, а триграммы постцезурной части также соответствуют типам «молодого ян» и «молодого инь».

Так, учитывая вышесказанное, вполне можно определить базовую форму *люйши* как воплощение абсолютного символического равновесия частей, полностью подчиненного логике знаковых соответствий «Книги перемен». Тем не менее не все части уставного стихотворения, даже строго соответствующего базовой форме, стопроцентно равнозначны и абсолютно отвечают этому принципу. Подразумевающееся символическое неравенство частей *люйши* отражено в самих названиях этих частей.

Так, первое двустушие называется «головным» (кит. *шоу лян*ь, 首聯), второе — «лобным» (кит. *э лян*ь, 額聯), третье — «шейным» (кит. *цзин лян*ь, 頸聯), четвертое — «хвостовым» (кит. *вэй лян*ь, 尾聯) [10. С. 63]. При кажущемся родстве семантики названий первое и четвертое явно взяты из принципиально другой парадигмы по сравнению со вторым и третьим. Если предположить, что во всех четырех случаях за основу бралась некая условная часть «тела» — текста произведения в целом — то названия 1-го и 2-го двустуший явно вступают в противоречия друг с другом, поскольку лоб есть лишь часть головы, и противопоставление лба и головы как разных частей целого логически невозможно. Поэтому более оправданным кажется трактовка названий 1-го и 4-го двустуший как «начальное» и «конечное» или «открывающее» и «завершающее», в то время как предложенный выше вариант перевода именовании 2-го и 3-го двустуший, очевидно, не требует пересмотра.

Таким образом, восприятие 2-го и 3-го двустуший было в некотором роде особенным, двустушия эти должны были играть некую специальную роль и чем-то отличаться от «открывающих» и «замыкающих» строк. Та же логика прослеживается и в правилах чередования тонов. В то время как организация первой строки стихотворения могла видоизменяться по сравнению с рассмотренными моделями (рис. 18а и б), если обе строчки первого двустушия содержали рифму (схемы 2 и 4), второе двустушие в базовой форме оставалось неизменным, являясь неким центром устойчивости первой строфы. В таком случае для сохранения принципа равновесия, рассмотренного выше, ему в той же роли должно было соответствовать оппозиционное двустушие из второй строфы, т. е., 5-й и 6-й строки *люйши*.

Еще одним свидетельством особой роли и, следовательно, особого восприятия этих двустуший является наличие в них параллелизма. Согласно правилам стихосложения,

во втором и третьем двустишиях обязан был присутствовать параллелизм [33. С. 15]. Китайское понимание параллелизма в двустишии традиционно описывалось в работах по истории литературы как чрезвычайно строгое и затрагивающее все области от композиции до лексики. Действительно, в параллельных стихотворных строках (кит. *дуй лян*, 對聯) мыслилась не только идентичная грамматическая организация, но и антагонистичная лексическая оппозиция соответствующих друг другу элементов, и сходность ситуационных парадигм описываемого [о грамматическом аспекте в стихотворном параллелизме см., напр.: 5. С. 210 и 6. С. 143; о сходности ситуационных парадигм см.: 9. С. 111]. Так, обе строки должны были быть либо отсылками к некоему знаменитому событию или изречению, либо отвлеченными рассуждениями, либо «благопожеланиями» и т. п., но «благопожелательная» строка не могла быть в чистом виде объединена в параллельную конструкцию с пейзажной зарисовкой (варианты иносказательного толкования, скрытых цитат, иероглифических ребусов и пр. в данном случае не рассматриваются). Принцип этот коренится в самой сути антогонистического противопоставления (кит. *дуй*, 對), подробнее рассмотренного выше и лежащего в основе не только параллелизма в китайской поэзии, но и присутствующего в его названии.

Таким образом, наличие параллелизма во 2-м и 3-м двустишиях не только добавляет в них еще один уровень оппозиционности (лексический), но и неразрывно связывает эти строки в единое целое, сообщая им общую грамматическую организацию и относя их к единой ситуационной парадигме.

Итак, относительно структурных принципов *люйши* можно сделать следующие выводы:

1. Организация уставного стихотворения опирается на числовую символику, лежащую в основе «*Чжоу и*».
2. Соотношения организующих *люйши* структур подчиняются логике знаковых взаимосвязей «*Чжоу и*».
3. Формообразующей идеей построения схемы уставного стихотворения оказывается четко выверенная система взаимно оппозиционных и взаимно порождающих связей.
4. Уставное стихотворение мыслится воплощением абсолютного символического равновесия частей.
5. Композиционным и символическим центром *люйши* являются 2-е и 3-е двустишия.

Относительно же символической значимости, как это явствует из сказанного выше, ритуальная мироустроительная функция *вэнь* в случае пятисловных *люйши* оказывается проявленной в весьма продуманной, в высшей степени равновесной форме, опирающейся на принципы взаимной оппозиционности и взаимного порождения, прослеживающиеся на всех уровнях организации (от метрики до лексического параллелизма).

Принципы организации других форм и подвидов уставного стиха

Все те же закономерности сохраняются и в семисловной форме уставного стиха. Отличие ее от пятисловной состоит в прибавлении к доцезурной части еще двух слогов одного тона (ровного либо модулирующего). Если за основу принять пятисловную форму *люйши*, то к строкам, начинающимся ровным тоном, добавляются два слога в модулирующем, а к строкам, начинающимся модулирующим, — два слога в ровном

тоне. В результате получаются следующие четыре схемы и четыре соответствующие им диаграммы 19):

- | | | | |
|--|--|--|--|
| (1) $\underline{P}P\underline{M}M PPM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$
$\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$ | (2) $\underline{P}P\underline{M}M MPP$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$
$\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$ | (3) $\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$
$\underline{P}P\underline{M}M PMM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$ | (4) $\underline{M}M\underline{P}P MMP$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$
$\underline{P}P\underline{M}M PMM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$ |
| $\underline{P}P\underline{M}M PPM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$
$\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$ | $\underline{P}P\underline{M}M PMM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$
$\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$ | $\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$
$\underline{P}P\underline{M}M PMM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$ | $\underline{M}M\underline{P}P PMM$
$\underline{P}P\underline{M}M MPP$
$\underline{P}P\underline{M}M PMM$
$\underline{M}M\underline{P}P MMP$ |

Схема (1) соответствует диаграмме на рис. 19а, схема (2) — рис. 19б, схема (3) — рис. 19в, схема (4) — рис. 19г.

Как видно из приведенных схем и диаграмм, семисловная структура *люйши* вполне может считаться производной от пятисловной в плане организации строфы. Подобная ситуация возникает и в содержательном аспекте: первые два иероглифа доцезурной части семисловной строки, как правило, играют поясняющую, уточняющую роль, но не являются основными для понимания сути описываемого в строке в целом. Поэтому, принимая во внимание сказанное выше относительно концепции неделимости идеального принципа, можно предположить, что заложенные в базовую пятисловную форму числовые символы и знаковые коды мыслились также присутствующими и в производной от нее семисловной форме.

Аналогичным образом, очевидно, обстоит дело и с упоминавшимися выше «оборванными строфами» — *цзюэ цзюй*, а также с *пай люй* — уставными стихами крупной формы. В первом случае, как это совершенно понятно, далеко не все структурные особенности *люйши* могут быть прослежены, особенно если в начальном двустииши обе строки содержат рифму и симметрическое равновесие между двустиишиями в плане метрики становится невозможным. Однако, поскольку восприятие *цзюэ цзюй* было неразрывно связано с базовой, восьмистрочной, формой уставного стиха («оборванные строки» понимались как «половина люйши» [10. С. 65]), данная потеря принципа равновесия ничуть не сказывалась ни на общей символической основе, ни на соблюдении других общих для уставных стихов правил. В случае *пай люй* это становится еще более заметным: здесь сохраняется и принцип смещения акцента к центральной части, характерный для восьмистрочных уставных стихов, — первое и последнее двустиишия оказываются свободными от параллелизмов, в то время как во всех других двустиишиях использование параллельных конструкций мыслилось обязательным [10. С. 15].

Организация *люйши* и принцип построения «Карты Великого предела»

Итак, учитывая вышесказанное, можно утверждать, что в структуре уставных стихов имеется общий, базирующийся на основе знаковых взаимосвязей «*Чжоу и*», принцип, характеризующийся центростремительностью и цельностью, порожденный взаимной оппозиционностью и взаимной интегрированностью частей. Пример восьмистрочных

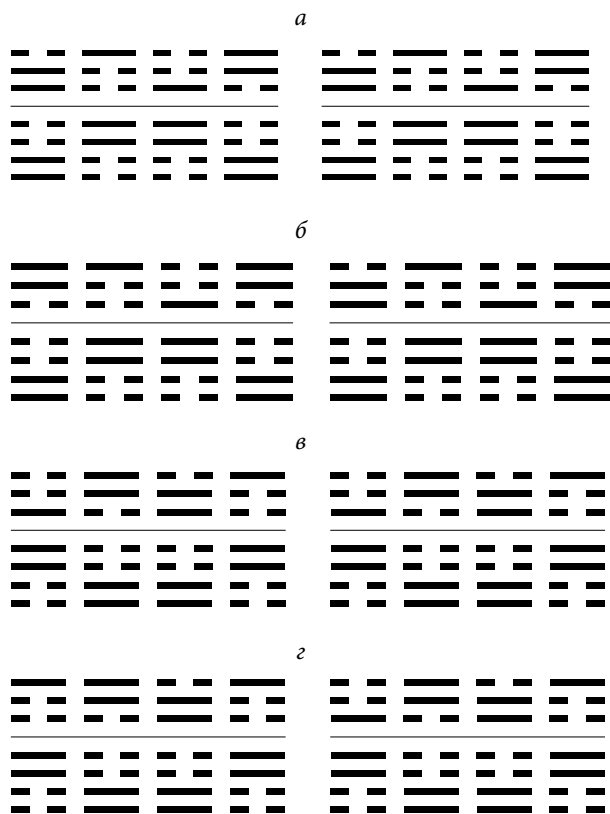


Рис. 19.

люйши позволяет определить, что внешняя связь этих частей опирается на отношения взаимной «перевернутости», а внутренняя — на взаимную антагонистичность.

Весьма знаменательно, что выражающей подобные взаимоотношения графической моделью является так называемая сунская «Карта Великого предела» (кит. *Тай цзи ту*, 太極圖) (рис. 20). Ее авторство и время возникновения в истории не зафиксировано. Появление ее в официальных сводах философских текстов и последующее широкое распространение традиционно ассоциируется с именем одного из основателей неоконфуцианства, крупнейшего философа и литератора династии Сун Чжу Си (朱熹, 1130–1200), к которому, согласно легенде, то ли напрямую, то ли через посредство друзей данный рисунок попал от неких даосских отшельников. И хотя многие положения основанных на «Чжоу и» философских систем зачастую повторяют принципы построения этой схемы, графическое ее выражение становится известным только с XII в.¹¹ В то же время нельзя не признать соотнесенность с данной схемой ряда нумерологических и сим-



Рис. 20.

太極圖

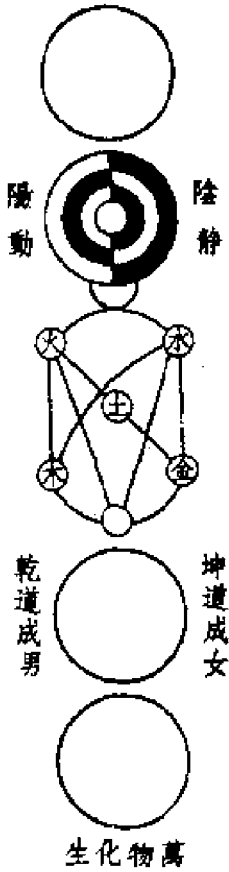


Рис. 21.

же мировоззренческих основах, которые в полной мере проявляются в последующих сунских преобразованиях конфуцианской доктрины.

Примечания

¹ Цинь (221–207 до н. э.) — китайская династия, объединившая страну в III в до н. э.

² Мавандуй (馬王堆) — название местности близ Чанша (長沙), провинция Хунань (湖南).

³ Мэнхэ — название реки на территории нынешней провинции Цзянсу (江蘇).

⁴ В некоторых сводах — глава 10.

⁵ Река Ло — название реки на территории нынешних провинций Шэньси (陝西) и Хэнань (河南).

⁶ Пин шэн — ровный тон, разделившийся в современном стандартном китайском языке пунхуа (普通話) на инь пин (陰平) — ровный тон (1-й тон пунхуа) и ян пин (陽平) — восходящий тон (2-й тон пунхуа).

⁷ Данная классификация не совпадает с современной классификацией тонов в пунхуа (普通話) ввиду отсутствия в последнем аналогов некоторым ее исходным составляющим, напри-

волических моделей, получающих широкую популярность в танское время, в том числе и описанных выше схем организации уставных стихов. Существовала ли такая связь на самом деле, и стало ли появление сунской «Карты Великого предела» неким обобщением предыдущего опыта, или данный рисунок действительно попал в руки Чжу Си случайно, сказать невозможно. Заметим только, что другие, более ранние, схемы «Великого предела», в том числе иллюстрировавшие знаменитые рассуждения на данную тему известного сунского философа Чжоу Дунь-и (周敦頤, 1017–1073), представляли собой сложные композиции из нескольких кругов, размещенных в строгой геометрической последовательности. Логическим центром композиции был круг, составленный из нескольких секторов черного и белого цветов, расположенных в порядке строгой взаимной антагонистичности, однако идея оппозиционной «перевернутости» в этой схеме представлена не была (рис. 21) [подробнее о «Карте Великого Предела» Чжоу Дунь-и см.: 14. С. 103–126].

Следовательно, совершенно очевидно, что принцип оппозиционности частей уставного стихотворения явно тяготеет именно к схеме, приведенной на рис. 20 и, значит, возможность существования некой единой философской основы, проявившейся в модели построения *люйши* и, позднее, в идее композиции данного варианта «Карты», нельзя отвергать.

Таким образом, можно сделать вывод, что коренящаяся в принципах «Чжоу и» идея о мироустроительной роли письменного слова в танское время находит воплощение в новых формах организации стиха, и предположить, что проявленные в этих формах принципы базируются на тех

мер «входящему» тону (кит. *жу шэн*, 入聲), но иногда применяется для описания некоторых китайских диалектов.

⁸ *Шан шэн* — в современной классификации соответствует нисходяще-восходящему тону (3-й тону в *путунхуа*).

⁹ *Цюй шэн* — в современной классификации соответствует «падающему» тону (4-й тону в *путунхуа*).

¹⁰ *Жу шэн* — не имеет аналогов в системе *путунхуа*; «входящий» тон, предполагающий наличие на конце слога импловивной согласной *p*, *t* или *k*. Имеется в ряде южно-китайских диалектов, например в гуандунском. При изучении основ классического стихосложения выходцы с севера Китая в последующие эпохи должны были выучивать наизусть те иероглифы, которые изначально принадлежали к тону *жу шэн*, комбинируя их в 17 специально составленных групп [10. С. 26–31].

¹¹ Сразу оговоримся, что декоративный мотив, сходный с данной схемой «Карты Великого предела», встречается еще на иньских бронзовых изделиях [2. С. 56], но философская его привязка именно к данной философской категории впервые появляется только при Сун.

Литература

1. Бяньвэнь о Вэймоцзе. Бяньвэнь «Десять благих знамений»: Неизвестные рукописи бяньвэнь из Дуньхуанского фонда Института народов Азии / Издание текстов, предисл., пер. и коммент. Л. Н. Меньшикова. Отв. ред. Б.Л. Рифтин. М., 1963.
2. Ван Гуллик Р. Сексуальная жизнь в древнем Китае. СПб., 2000.
3. Серебряков Е. А. Ду Фу: Критико-биографический очерк. М., 1958.
4. Серебряков Е. А. Китайская поэзия X–XI веков. Жанры ши и цы. Л., 1979. С. 248.
5. Ван Ляо-и. Основы китайской грамматики / Пер. с кит. Г. Н. Райской. М., 1954. С. 261.
6. Вахтин Б. Б. Возможен ли научный подход к художественному переводу? // Народы Азии и Африки. 1965. № 3. С. 139–146.
7. Еремеев В. Е. Символы и числа «Книги перемен». М., 2005. С. 600.
8. Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». 2-е изд., испр. и доп. / Под ред. А. И. Кобзева. М., 1993. С. 606.
9. Эйдлин Л. З. Заметки о переводе иероглифической поэзии на русский язык // Народы Азии и Африки. 1967. № 1. С. 109–117.
10. Ван Ли. Ши цы гэлюй гайяо (Основы метрики стихов ши и цы). Пекин, 2002. С. 224.
11. Да Дай ли цзи цзегу Ван Пинь чжэнь чжуань (Толкование «Да Дай ли цзи». Толкование Ван Пинь-чжэня). 大戴禮記解詁. 王聘珍撰. Пекин, 1983. С. 261.
12. Дао шу шиэр чжун (Даосские книги двенадцати категорий). 道書十二種. Бм., бг. С. 705.
13. Ле-цзы. Комментарий Чжан Чжэня. 列子. 張湛注. Шанхай, 1986. С. 101.
14. Лян Шао-хуй. Чжоу Дунь-и пинчжуань (Комментированная биография Чжоу Дунь-и). 梁紹輝. 周敦頤評傳. Нанкин, 1994. С. 451.
15. Хань юй да цыдянь (Большой словарь китайского языка) / Глав. ред. Ло Чжу-фэн. 漢語大詞典. 主編羅竹風. Шанхай, 1986. Т. 1–12.
16. Хань Юн-лань. Чжоу и цзе юань (Разъяснения Книги перемен). 韓永覽. 周易解源. Пекин, 1991. С. 485.
17. Чжан Янь-шэн. И сюэ жу мэнь (Введение в ицзинистику). 張延生. 易學入門. Пекин, 2004. С. 383.
18. Шицзин (Книга песен) / Под ред. Цинь Ина. 詩經. 責任編輯 秦穎. Чанша, 1993.
19. Шуфа чжиши цянь ти (Тысяча вопросов о каллиграфии) / Сост. Чжоу Цзюнь-цзе. 書法知識千題. 周俊傑編著. Чжэнчжоу, 1991. С. 990.