

- 52 Впрочем, “Ши-дзин” — это стихотворный комментарий к прозаической гадательной книге “И-дзин” (пример подсказан А.И. Шмаиной-Великановой). Древняя гадательная книга обладает такой степенью неочевидности ее содержания, что обычное соотношение стиха и прозы нарушается. Возможны и другие случаи такого рода.
- 53 Пиотровский Адр., Гвоздев А. История европейского театра. М.; Л., 1931. С. 283.
- 54 Там же. С. 284. Надо, тем не менее, отдать должное Адриану Пиотровскому за то, что он увидел сходство римских пантомимов и восточных театральных систем, хотя отнес это на счет цеховой дифференциации ремесленников-виртуозов.
- 55 Ср. Luc. De salt. 62: “миму свойственно показывать то, что поют, движениями”; Athen. 1, 21 f: “Глестий или Телест, обучавший пляскам, создал много жестов, искусно изображая то, что читали (т. е. декламировали)”.
- 56 Царек с Понта просил у Нерона в подарок пантомима, чтобы тот служил ему толмачом (Luc. De salt. 64).
- 57 См. тезисное изложение своего рода “теории” архаического театра в моей заметке “Демонстрация изображений — архаический тип представления. К постановке проблемы // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: Сб. статей / Гос. Эрмитаж; под. ред. А.В. Камчатовой. СПб., 2006. С. 3–10.
- 58 У повествования есть происхождение, способ его порождения и конструирования. О не “естественном”, а культурном характере нарратива говорит хотя бы большой, но не безграничный, тезаурус сюжетных схем, разнообразно аранжируемых в древних литературах.
- 59 См. выше примеч. 38.
- 60 См. мою статью: “Иосиф и Асенет”: “мидраш” до мидраша и “роман” до романа / Н.В. Брагинская // Вестник древней истории. 2005. № 3. С. 73–96; 2007. № 1. С. 32–75.
- 61 Шичалин Ю.А. Возникновение европейской комментаторской традиции. С. 68–77; Он же. Комментарий к классическому произведению как вид учебного текста. С. 72–91.
- 62 Sorabji R. The Philosophy of the Commentators 200–600. P. 43.

В.Б. Виноградская

САМОСОЗНАНИЕ ТРАДИЦИИ

Комментарии в традиции канонов киновари от Вэй Бо-Яна до Лю И-Мина (II–XIX вв.)

ДАОССКАЯ АЛХИМИЯ СТРЕМИТСЯ к обретению телесного бессмертия при помощи эликсира из киновари (*дань*), поэтому она называется “Дао киновари” (*дань Дао*), а соответствующая текстовая традиция — “канаонами киновари” (*дань цзин*) или “книгами киновари” (*дань шу*). Символизм киновари состоит в том, что при ее нагревании выделяются ртуть и сера, которые в дальнейшем должны вновь соединиться. Красное (сера) и белое (ртуть) сливаются в бессмертный зародыш, как эмбрион образуется из спермы отца и менструальной крови матери. В Китае алхимия входит в число психофизических практик “пестования жизни” (*ян шэн*), к которым также относятся различные виды работы с энергией *ци* и сексуальные практики. Вместе они образуют одно из ведущих направлений развитого даосизма. Описание алхимической традиции, исследований, ей посвященных, а также подробный разбор мировоззренческой базы представлен в очерке Е.А. Торчинова “Религиозная доктрина даосизма: учение о бессмертии и путях его обретения” (Чжан Бо-Дуань. “Главы о прозрении истины”. СПб., 1994). Поэтому далее затрагиваются только аспекты, непосредственно касающиеся более узкой “текстовой” темы. Кроме того, дается самый общий очерк традиции без обращения ко многим важным произведениям, как, например, *Бао Пу-цзы* или трудам легендарного Лю Дун-Биня.

Даосская алхимия никогда не являлась магистральным направлением для китайской культуры, в которой на протяжении двух тысячелетий нашей эры главенствовало конфуцианство. Даже внутри даосизма, за исключением отдельных периодов, она не выходит на первый план. Тем не менее главные тексты традиции

оставались всегда высоко востребованными. Мимо них нельзя пройти ни при описании общих культурных тенденций, ни при изучении конфуцианской традиции. Сам по себе даосизм, и в частности Дао киновари, не может представлять китайскую культуру, но служит великолепным примером стратегии, используемой культурой для организации пространства текстов вне зависимости от их содержательного наполнения. Поэтому традиция канонов киновари, сохраняя своеобразие, несет все признаки, характерные для текстов в развитой культуре традиционного типа, ориентированной на канон. Комментарии здесь занимаются тем же, что и всегда в Китае — протягивают нити между дискурсами прошлого и настоящего, обнажая для наблюдателя неизбежное смещение ценностей при неизменности канонического состава традиции.

Традиция канонов киновари возводится к трактату *Цаньтун ци* или в полном виде — *Чжоу и цаньтун ци*, который почетливо величают “Правителем киноварных канонов”. В этом произведении принципы Дао киновари излагаются при помощи триграмм и гексаграмм “Книги Перемен” (*И цзин*), также известной как “Чжоуские Перемены” (*Чжоу И*). *Цаньтун ци* можно перевести на русский язык как “Объединение триады”, “Единение триады”, “Тройственное Единство” или “Роды единения тройки” и т. д., а в полном виде, например, «Тройственное Единство по “Чжоуским Переменам”». В дальнейшем используется китайская транскрипция *Цаньтун ци*.

Переоценить это произведение трудно. Кроме того, что этот трактат одинаково признавался многочисленными направлениями в практиках киновари (*дань гун*), объединенных лишь общей целью и языком, но с очень различными конкретными рекомендациями, он оказал значительное влияние не только на даосизм в целом, но и на методологию ряда форм традиционной науки. На сегодняшний день известно порядка сорока традиционных комментариев, среди которых также представлены конфуцианские, в том числе и столпа китайского комментария — неоконфуцианца Чжу Си.

С высоты императорского “Краткого полного каталога книг по четырем разделам” (*Си ку цюаньшу цзяньмин мулу*, конец

XVIII в.) место трактата *Цаньтун ци* в традиционной китайской культуре выглядит следующим образом. Произведение помещается в раздел “Мудрецы” (*цзы*), третий по значению после “Канонов”, в 14-м подразделе “Даосские школы” (*даоцзя*), где приводится сразу с комментарием в популярном жанре “истинные значения” (*чжэн и*):

«Написано ханьским Вэй Бо-Яном (II в.), а “Всеобъемлющие истинные значения” (*тун чжэн и*) — это комментарий Пэн Сяо из позднего Шу (X в.)... Бо-Ян написал всего 3 тома: *Цаньтун ци*, “Пять Движений” (*У син*) и “Роды образов” (*Сян лэй*). По теории подобно “Чжоуским Переменам”, но в действительности образы уровней заимствуются для обсуждения значения из создания киновари. Ученые *жу* (т. е. конфуцианцы) не знали о деле божественной киновари и по большей части писали к нему комментарии по *инь-ян*, совершенно утрачивая его суть.

В канолах киновари этот считается самым древним. Книга Сяо написана в конце династии Тан, и из комментирующих *Цаньтун ци* считается самой древней...»

В целом же приговор ортодоксии строг: из “Наводящих смуту среди канонов совершенномудрых — это книга и начало, и конец всему”. В частности из-за использования методологии Перемен, поскольку “Книга Перемен” является конфуцианским каноном. В результате ранние библиографии обычно помещали *Цаньтун ци* в подраздел ицзинистики, буквально “учения о Переменах” (*И сюэ*) или даже в подраздел натурфилософии “Пять Движений” (*У син*, династия Тан). Лишь Гэ Хун (III—IV вв.) правильно понимал суть этой книги, отмечает каталог. Так на то он и Гэ Хун — почитаемый мастер одной из линий алхимии и не последний историограф (а это конфуцианское поле деятельности) своего времени в одном лице, который на века сформулировал: “Даосизм — это корень конфуцианства, а конфуцианство — это вершина даосизма”.

“Сейчас относим к школе Дао. Пусть киноварные каноны исходят из киноварных канонов, а числа Перемен — из чисел Перемен. Не следует учением магов *фаниши* наводить смуту в великих заветах Фу Си, Вэнь-вана, Чжоу-гуна и Конфуция”.

Трактат из более чем шести тысяч иероглифов делится на три части — верхняя, средняя и нижняя главы (*пянь*) и 85 разделов (*чжан*), написан 4–5-сложными рифмованными фразами с прозаическими вставками, а также с отдельными вставными стихами в стиле “чуские строфы”. Деление на три части является значимым, так как книга призвана объединить 1) знаки *гуа*, взятые из “Канона Перемен”, с 2) питанием природы по Хуан-ди и Лао-цзы и с 3) выплавлением киновари в духе магов *фаниши*. Дун Дэ-Нин (династия Цин) писал об этих трех Путиях как о “больших переменных” (*да и*), “внутреннем питании” (*нэй ян*) и “огне печи” (*лу хо*). По его наблюдениям, в *Цаньтун ци* “в первой главе о переменных говорится много, меньше о внутреннем питании и еще меньше — об огне печи. В средней главе больше внимания уделяется внутреннему питанию, меньше — переменам и еще меньше — печи, но в третьей главе, наоборот, огонь печи выходит на первое место, питание сдвигается на второе, а перемены — на третье”. И лишь вместе эти три Пути позволяют, “изменив тело, стать бессмертным” (*бянь син эр сянь*). Остальные современные практики, такие как поклонение духам, моления о благополучии или сексуальные практики, подвергаются критике как “боковые” приделы. Возможно, именно принципиальная разноплановость произведения позволила книге удачно вписаться во все последующие выражения традиции и, “наводя смуту среди канонов”, неизменно оставаться в центре внимания. Ведь оно так и не пополнило длинные списки утраченных книг, а это значит, что *Цаньтун ци* переписывали в достаточных количествах, хотя этот труд вряд ли оплачивался государством.

Традиционно (но, как всегда, не единогласно) авторство *Цаньтун ци* приписывается Вэй Бо-Яну (ок. 100–170). В “Повествованиях о божествах и бессмертных” (*Шэньсянь чжуань*) Гэ Хун сообщает: «Вэй Бо-Ян — человек из У, высокого происхождения, по природе любил искусства Дао, не хотел служить чиновником, жил отшельником и питал природу, из современников никто не знал, откуда он такой... Его учение, похоже, будто толкует и разъясняет “Чжоуские Перемены”, но на самом деле просто заимствует образы уровней (*яо сян*) для обсуждения и создания значений киновари». Пэн Сяо же вслед за “Жиз-

неописанием божеств и бессмертных” пишет, что Вэй Бо-Ян «неизвестно от какого учителя обрел “Канон Дракона и Тигра в древних письменах” (*Гувэнь лунху цзин*, легендарное произведение, не дошедшее до наших дней) и полностью постиг волшебную суть, затем связал с “Чжоускими Переменами” и сочинил три главы, составляющие *Цаньтун ци*». Линий последующей передачи называется несколько разными авторами, но в целом большинство сходится к версии авторства Вэй Бо-Яна.

Трактат написан в стиле, близком к так называемым апокрифам *вэй*, специфической разновидности комментаторских текстов. *Вэй* буквально переводится как “нить-уток”, а каноны *цзин* — как “нить-основа” тканного полотна. Произведения, составившие в Китае конфуцианский канон “Пятиканоние”, отличаются чрезвычайным разнообразием (народная и придворная поэзия, речи правителей, гадательный трактат “Перемены”, описания ритуалов, летопись). Апокрифы же занимались разработкой содержательного материала канонов в гадательном ключе. На рубеже нашей эры при династии Хань они пользовались широкой популярностью в конфуцианской традиции и играли очень важную роль, в том числе в политике — в календарных вычислениях и при выборе наследников для трона. Весь канон в то время был продублирован несколькими апокрифами на каждое произведение. Потом гадательные практики либо видоизменились, либо функционально отошли на второй план. Апокрифы перестали активно воспроизводиться и в результате дошли до нас в лучшем случае в виде поздних компиляций, за исключением нескольких, посвященных “канону Перемен”. По форме и содержанию апокрифы *вэй* — это один из типов относительно самостоятельного комментария. Он “позволяет” отойти от основного текста очень далеко в содержательном плане, но в рамках традиции крепко сцеплен с ним, “заимствуя” у него, таким образом, авторитетность.

Хотя *Цаньтун ци* открыто к *вэй* не причисляется, но множество косвенных признаков указывают по крайней мере на общее с апокрифами смысловое поле. На поверхности лежит трехиероглифическое название с труднопереводимым слогом *ци* на конце, что может означать как один из видов договора (в данном слу-

чае между Небом и Землей), так и предмет, дарующий особые полномочия или способности (в данном случае взаимодействие с Небом). Далее, в самом тексте, попадают словесные штампы, характерные именно для апокрифов *вэй*. В 11-м чжане упомянут Конфуций и содержится аллюзия на начало “Канона Перемен”, что также соответствует скорее текстам группы *вэй*, чем алхимическим трактатам. Логика изложения в *Цаньтун ци* переключается со знаменитым апокрифом к “Книге Перемен” “Меры постижения Цянь” (*Цянь цзо ду*), хотя эксплицитной связи не прослеживается. Кроме того, в финальном чжане используется игра слов — иероглифы можно переставить, что дает — “сочинено Вэй Бо-Яном”. Подобные криптограммы были популярны просто как времяпровождение в образованной среде, но также и как практика гадания, задокументированная в *вэй*. В случае если *Цаньтун ци* действительно создавалось как *вэй*, он может рассматриваться как интересный случай перехода комментария в самостоятельное каноническое произведение с полной утратой статуса комментария.

Отсылки к знаковой системе “Перемен” и последовательно метафорический способ изложения превратили изначально непростой процесс техники выплавления киновари и искусство внутреннего питания в интригующую тайну. Чжу Си о *Цаньтун ци* писал: “Все слова и рифмы древние — сокровенно изысканы и трудны для постижения”. А уж Чжу Си образным рядом “Канона Перемен” владел в совершенстве и не боялся вообще никаких текстов. Насколько методология ицзинистики могла осложнить изложение предмета, можно судить по комментарию Пэн Сяо (X в.), после которого популярность почти незаметно до V–IX вв. текста начала расти беспрецедентно:

Вэй Бо-Ян “говорил, что описывает вместе совершенствование киновари и процессы созидания-преобразования Неба и Земли, посему опирается на образы Перемен для рассуждения об этом, нигде не обходясь без заимствования принципа господин-слуга для выявления внутреннего и внешнего (1); описывает их знаки Ли и Кань, напрямую указывая на свинец и ртуть (2); расставляет в ряд посредством знаков Цянь Кунь, устанавливая треножник и сосуды (3); проясняет их как отца-мать, связывая

так начало и конец (4); соединяет как мужа и жену, схватывая их соединения-связи (5); уподобляет мужчине и женщине, проявляя так порождение (6); анализирует посредством инь-ян, руководя их возвращением (7)”.

Этот образный ряд всего охватывает 11 позиций и переходит в следующий ряд-слой символических связей. Образы “Перемен” в свою очередь используются в нескольких смысловых рядах. Чжу Си в своем комментарии выделяет четыре: 1) основные симметричные *гуа* Цянь, Кунь, Ли и Кань как основной символический ряд; 2) остальные 60 знаков *гуа* используются для описания последовательности и стадий практики в применении ко дню; 3) ряд *на цзя* из шести *гуа* используется в применении к месяцу; 3) ряд *пи гуа* из 12 членов применялся в сочетании с рядом *на цзя* для более развернутого описания месяца и проекции на год. Т. е. каждый раз читатель должен произвести решение, в каком качестве используется данная триграмма или гексаграмма. И однако подобный символизм, в котором один и тот же знак может указывать на явления разного порядка в зависимости от ряда, к которому он относится в описании на данный момент по замыслу автора, является лишь одним из факторов, вносящим свой вклад в создание ауры эзотеричности, радикально отличающей каноны киновари от конфуцианских “Пяти канонов”. Многомерный символизм типичен для ицзинистики в целом, а вот принципиальная герметичность уникальна для канонов киновари. Мудрость совершенномудрых может быть недоступна исключительно по причине ее глубины и всеохватности, она недоступна, потому что мы еще не доросли до нее. Но она не скрывается намеренно, а наоборот, всячески доносится до неопита и в тексте, и в комментариях. В канонах киновари настрой прямо противоположен — на отсеив неподготовленных. И хотя здесь текстовая традиция формируется гораздо позже и поэтому практически не должно возникать лексических проблем и комментарий требуется в гораздо меньшей степени, зато постоянно используется криптоязык и характерное для герметичных текстов стихотворное изложение.

Самый известный ранний из сохранившихся комментариев в традиции киноварных канонов принадлежит уже упоминавшему-

ся Пэн Сяо (?—955). Хотя существуют и более ранние комментарии, например “О киновари правильного *ян*” неизвестного автора конца VII в. Однако имеющим значение и вошедшим в анналы оказывается именно комментарий Пэн Сяо. Здесь всплывает еще одна очень важная функция комментария, до некоторой степени специфичная именно для китайской традиции. Комментарий часто в ней выступает в роли кодификатора основного текста (поскольку обычно существует несколько версий текста, с внутренней структурой (чжаны), с которой комментаторы традиционно обращаются довольно свободно). То есть при всем пиетете перед основным текстом к нему до полной и окончательной кодификации всегда относятся как к версии. В целом Пэн Сяо произвел значительные перекомпоновки в тексте, что видно по сравнению с двумя другими дошедшими до нас версиями периода династии Тан: 1) разделение на чжаны; 2) некоторые перестановки иероглифов и отдельных фраз; 3) замена отдельных иероглифов (в большом количестве). Масштабы истинного вмешательства в текст трудно (и, скорее всего, невозможно) оценить, но это довольно типичная картина для всех ранних канонов в китайской культуре. Задним числом наведению порядка способствовала высокая филологическая культура и серьезная комментаторская традиция. Любые версии текстов, в том числе уже кодифицированные, оставались открытыми критике при условии весомой аргументации. Так, в 1208 г. астроном Бао Хуан-Чжи в целом высоко оценивает версию Пэн Сяо, но замечает, что она не свободна от ошибок, и предлагает собственную, на основе еще нескольких не дошедших до нас версий. Он свел различные варианты в собственном комментарии “Деление на чжаны и всеобъемлющие правильные значения” (*Фэньчжан тун чжэнъи*). Именно эта версия текста *Цаньтун ци*, в конце концов, возобладала в истории.

Установление кодифицированной версии текста через комментарий можно условно считать первым этапом становления традиции. Теперь можно с полным основанием рассуждать о всем понятийном комплексе составляющих: 1. *Традиция*; 2. *Каноны*; 3. *Самостоятельные тексты неканонического статуса*; 4. *Комментарии*. Все до этого разрозненные школы, секты

и направления с разбросом собственных произведений обретают посредством традиции общий фокус в прошлом, даже если их линии передачи никогда не восходили к Вэй Бо-Яну, а также общую иерархию ценностей и метасюжет, который в Дао киновари разворачивается по линии переключения внимания с “внешнего” на “внутреннее”, с “химической” алхимии веществ на процессы в теле адепта без участия каких-либо веществ.

О самом Вэй Бо-Яне, который принял “великое Дао золотой киновари” у Инь Чан-Шэна, рассказывают, что он удалился в горы с тремя учениками для создания эликсира. Понимая, что не все ученики были искренни в своем стремлении к Дао, он сначала дал выпить снадобье своему белому псу. И когда тот упал замертво, принял эликсир сам с тем же результатом. Один из учеников, по имени Юй, сказал: “Мой учитель — не обычный человек и поступил так намеренно”. Поэтому он принял снадобье и также умер. А остальные ученики не решились принять смерть. Когда они ушли, Вэй Бо-Ян сразу же поднялся и влил свой эликсир и в ученика, и в собаку, которые воскресли и стали бессмертными. Позже он с местными поселянами, собиравшими хворост, передал послание покинувшему его ученикам.

Легенда звучит абсолютно в духе внешней киновари. Но самого термина “внешняя киноварь” — *вай дань* в те времена еще не было, а различие внутреннего и внешнего в аспекте алхимии не обсуждалось, так как обсуждать, казалось, нечего. Но ближе к VII в. алхимия начинает осознавать себя как внешняя, работающая именно (хотя и не только) с веществами, и становится очевидно, что Дао киновари развивается именно как “внешняя” практика, по контрасту с медитативными практиками набирающего силу буддизма и самого даосизма. Тогда и появляются первые редкие упоминания “внутренней киновари”. Первая волна комментариев на *Цаньтун ци* династии Тан уже ясно обозначает себя как внешняя. Кульминация внешней алхимии приходится на VIII в. Не исключено, что и западное слово “алхимия” восходит к тем дальним временам и нравам. По крайней мере первая половина династии Тан характеризовалась чрезвычайной открытостью китайского государства и максимальными контактами с арабским миром. Поэтому средневеко-

вое слово *alchymia* может возводиться к термину *цзинь е* или “золотая жидкость”, с добавлением арабского префикса *al-*.

Торжество внешней алхимии было полным. Давались подробнейшие объяснения получения эликсира через очищение киновари. Один из самых популярных сборников рецептов принадлежит Сунь Сы-Мо, даосу и знаменитому медику, многие лекарственные препараты которого широко используются до наших дней. Члены императорской фамилии, считавшие своим предком Лао-цзы, проводили широкомасштабные эксперименты со снадобьями, в том числе со случаями отравления. Но вряд ли последние могли сами по себе заставить отказаться от приема эликсира. Так же как и набирающий силу буддизм или развитие медитативных практик в самом даосизме по отдельности бы не вызвали крутого поворота и быстрого перехода от внешней алхимии к внутренней. К XIII в. серьезных внешних алхимиков не осталось, а ранние сочинения по внешней алхимии научились интерпретировать в духе внутренней. Кроме того, в число канонических киновари стали включать произведения, ранее никак с ними не ассоциировавшиеся. Комментарий Ся Юань-Дина (династия Сун) уверенно переводит древний знаменитый трактат *Иньфу цзин* в область киноварных канонических. Та же судьба постигает популярное пособие по медитации “Канон Желтого двора” (*Хуантин цзин*), которое сначала стало регулярно цитироваться в чисто алхимических текстах, а затем и называться адептами среди канонических киновари. В это же время оформляется система школ киновари по странам света, которые различались главным образом: 1) трактовкой понятий “природы” *син* и “судьбы-жизненности” *мин*, важных не только для внутренней киновари, но для китайского мировоззрения в целом, 2) конкретными практиками и 3) харизматическими фигурами основателей.

Но с точки зрения оформления традиции самым сильным маркером перехода от внешней алхимии к внутренней следует считать появление “Глав о прозрении истины” (*Учжэнь пянь*) Чжан Бо-Дуаня. Только про этот текст пишут: «В книгах-канонах киновари предком считается *Цаньтун ци*, и лишь “Главы о прозрении истины” дополняют господина Вэя» (“Сборник стечения в сердце” *Хуйсинь цзи*). Т. е. только это произведение

сравнимо по статусу с *Цаньтун ци*, и все направления внутри Дао киновари так или иначе опираются на эти два трактата. Чжан Бо-Дуань (987–1082) или Чжан Цзы-Ян считается основателем южной школы киноварных практик и, кроме этого произведения, известен также трактатом “Четыреста иероглифов золотой киновари”. Чжан Бо-Дуань формально продолжает традицию Вэй Бо-Яна. Он также пользуется образами и терминами “Канона Перемен” и оперирует длинными смысловыми рядами, организуя метафорическое изложение. Но если в начале нашей эры Вэй Бо-Ян естественным образом мыслит категориями натурфилософии и вещной реальности мира, Чжан Бо-Дуань также естественно для своего времени при полной неизменности терминологии оперирует космологическими понятиями и внутренними психическими процессами.

Комментариев на этом этапе появляется все больше и к первому, и ко второму автору, но теперь в них преобладает либо подход с позиций внутренней киновари, либо космологический, либо их сочетание в любых причудливых вариациях. Космологичность тогдашнего мировоззрения нашла наиболее яркое выражение в комментариях неоконфуцианца Чжу Си (1130–1200) “Исследование расхождений *Чжоу и цаньтун ци*”. Чжу Си, кроме того, привнес традиционную дотошность конфуцианцев в отношении “буквы”. Плачевное состояние текста с точки зрения комментатора побудило его прибегнуть к методу, который позже станет доминирующим в каноническом ведении, — *као и*, комплексный критический разбор сомнительных мест на фоне разных текстов. Вывод комментатора: “Текст *Цаньтун ци* замечателен, написан талантливым автором времен династии Поздняя Хань. Словарь основан на древних произведениях, но, будучи выше понимания современных людей, он интерпретируется самым абсурдным образом”. Даосы позже учитывали филологические выводы и разбивку на чжану, предложенные Чжу Си, но в целом к его последовательно космологической интерпретации отнеслись очень скептически, подчеркивая, что речи могут различаться сколько угодно, а суть остается единой, что ценна изустная передача от учителя и без истинного учителя очень трудно проникнуть в суть вещей. В любом случае с этого времени начинает набирать силу

тенденция восприятия алхимии как чисто психофизиологического процесса, причем не привязанного не только к веществам, но даже и к космологическим и календарным реалиям. Для Лю И-Мина в XIX в. и девять месяцев — это не конкретный срок, и дева не имеет отношения к сексу, и, конечно же, свинец и ртуть — к веществам. Даже знаки *гуа* для него условности, необходимые для описания, но не имеющие под собой никакой определенной реальности. Поэтому он с легкостью обращается к любым доступным понятийным полям. При разъяснении терминологии, например таких понятий, как “снадобье” (*яоу*), “треножник и сосуд” (*дин цзи*), “периоды огня” (*хо хоу*), а также при изложении своего взгляда на вещи он пользуется терминологией и цитатами как конфуцианскими, так и буддийскими. Так, одни из важнейших терминов алхимии *син* и *мин* он разъясняет совершенно в духе Чжу Си. А разделение на тело *шэнь* и сердце-сознание *синь* окрашено у Лю И-Мина в буддийские тона.

Лю И-Мин (1734–1821) — мастер в 11-м поколении секты Драконовых Врат (*лунмэнь пай*) традиции Полной истинности (*Цюань чжэнь Дао*). Получил традиционное конфуцианское образование и вряд ли обратился к даосизму, если бы не три тяжёлые болезни в юности. В 17 лет он был на волосок от смерти и выкарабкался только благодаря снадобью, полученному от лекаря-даоса. С 19 лет он много ездил к разным даосским наставникам и в 22 года нашел своего мастера, Кань Гу из Юйлиня. Уже будучи даосом и странствуя по всей стране, Лю И-Мин продолжал изучать книги всех трех учений, а затем осел отшельником в Ганьсу, так и не перестав быть заядлым книжником. Он активно развивал теорию внутренней алхимии и даже нашел в этой области несколько новых ходов мысли. Например, в отношении вечного вопроса алхимии о природе *син* и судьбе *мин* он, как и положено представителю школы Драконовых Врат, ратовал за интегрированную культивацию духовной природы *син* и физического тела *мин*, но при этом выделял высшую, среднюю и низшую подготовленность ученика, а также внутреннюю, соответствующую *син*, и внешнюю, соответствующую *мин*, киноварь, из чего следовал причудливый паттерн дифференцированных стратегий на разных этапах и направлениях работы. Но не

эти теоретические разработки делают Лю И-Мина одним из столпов традиции канонов киновари.

Традиция нуждается в своих родоначальниках и продолжателях, но, по крайней мере, в Китае она также невозможна без своих хранителей. Это не просто комментаторы отдельных текстов, как, например, многие комментаторы Вэй Бо-Яна и Чжан Бо-Дуаня. Это комментаторы другого типа, ретроспективно создающие и цементирующие традицию. В конфуцианстве в этой функции выступил великий Чжу Си, в даосской алхимии подобную роль сыграл Лю И-Мин.

Наследие Лю И-Мина обширно, но, как и Чжу Си, трудился он в основном в жанре комментария. Так, его перу принадлежит важный для секты Драконовых Врат сборник “12 видов книг по Дао” (*Дао шу шиэр чжун*). Первоначально этот сборник включал 12 произведений, позже их количество увеличилось до 17-ти, а цифра 12 в названии так и осталась. Из 25 трудов Лю И-Мина лишь восемь остались за рамками этого сборника. “Книги по Дао” состоят из двух частей: 1) комментарии в количестве отдельных девяти работ и 2) сочинения, включающие восемь трактатов. В первом разделе используется хронологический порядок организации произведений, на которые даются комментарии. В результате образуется как бы слепок алхимической традиции глазами комментатора.

Итак, на первом месте — “Перемены”. Лю И-Мин считал, что “Перемены” возвращают к корням и в общем являются учением, в котором при помощи исчерпания принципов полностью освещаются природа *син* и судьба *мин*. Он утверждал, что “это — книга не гадателей и шаманов, а исчерпание принципов...”, что “Дао киновари — это и есть Дао Перемен; Дао совершенномудрых — это и есть Дао бессмертных”. “Все тысячи папок и десятки тысяч томов книги канонов киновари в общем не выходят за пределы принципов Перемен”. На втором и четвертом местах в списке Лю И-Мина стоят изначально неалхимические, но оказавшиеся необходимыми алхимии тексты — *Иньфу цзин* и *Хуантин цзин*. Далее, конечно, *Цаньтун цзи*. Затем два комментария на легендарного Люй Дун-Биня, два — на Чжан Бо-Дуаня и последний комментарий — на автора династии Мин, Чжан Сянь-Фэна.

Сила людей, подобных Лю И-Мину, не только и не столько в том, чтобы осуществить сквозное комментирование текстов традиции, но в том, чтобы быть достаточно убедительными в своем видении традиции. Именно благодаря им традиция в ретроспективе кажется столь четко и ясно очерченной, несмотря на неоднократные перетасовки и неизбежные смещения дискурса.

Описанные процессы канонизации, переосмысления, дополнения и фиксации системы канонов и традиции в целом не уникальны для алхимии. Они находятся в явной параллели с конфуцианской традицией:

	Конфуцианство	Даосская алхимия
ФОКУС 1	“Пять канонов” (старые каноны)	“Цаньтун ци”
ФОКУС 2	“Четырехкнижие” (новые каноны)	“Главы о прозрении истины”
ФИКСАЦИЯ	Комментарии Чжу Си	Комментарии Лю И-Мина

Модель традиции, включающей два типа канонов, соответствующих разным временным периодам (дискурсам), и комментарии, задающие перспективу их восприятия, оказывается типичной и многократно воспроизводимой в разных областях китайской культуры.

А.И. Шмаина-Великанова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАВВИНИСТИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ “ПЕСНИ ПЕСНЕЙ”

ОСНОВНАЯ ЗАДАЧА ДАННОГО сообщения заключается в том, чтобы продемонстрировать на материале, может быть, не самом общеизвестном, как работает закон, сформулированный Н.В. Брагинской: в традиционной культуре комментарий почти исключительный инструмент инноваций¹.

Раввинистическая традиция до такой степени вся, во всех своих аспектах связана с комментарием, что начать это описание можно с любого места и непонятно, где остановиться. Поэтому я скажу несколько вводных слов о самых заметных отличиях раввинистического комментария от общепринятого европейского и перейду непосредственно к особенностям рефлексии мистической традиции по поводу комментария на Песнь Песней, который также породил нечто совершенно новое: универсальный способ мистического богообщения.

Из тех немногих обобщений, которые можно сделать по поводу существующих в европейской науке комментариев, одно представляет собой несомненно общее место: комментарий — служебный жанр. В европейской культуре комментирование как форма интеллектуальной деятельности может иметь разный статус, но нигде не занимает центрального места. В то же время для раввинистической традиции комментарий — не просто даже центральный жанр, он, в некотором смысле, единственный, и всякий другой вид культурного творчества должен, чтобы иметь право на существование, вывести себя из комментария или стилизоваться под него. Как крайний пример можно вспомнить жанр хасидского рассказа (вообще говоря, я рассматриваю только тексты первого тысячелетия нашей эры, но показательно, что этот закон так устойчив, что действует и в литературе XIX в.). Рассказы о чудесах цадиков, праведников строятся часто как ком-