

КИТАЙСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО КАЙ-ХЭ И ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА: А. А. БЛОК, И. С. БАХ

Особенно важно понять и объяснить людям сущность творческой жизни. Это величайшая задача для поколений, идущих нам на смену. Строеение творческого акта, созидającego культуру, должно быть постигнуто до глубины и обновлено из самой глубины и притом – во всех областях и духовных призваниях.

И. Ильин. Путь к очевидности

Принцип достижения равновесия между движением и напряжением. «Целостность иероглифа определяется движением и напряжением. И то и другое имеет отношение к силе, но движение есть сила, которая действует в определенном направлении, тогда как напряжение зависит от взаимодействия сил» [14, 181].

Композиционный принцип кай-хэ в художественной практике китайской культуры обрел свою именную сущность (или приобрел статус понятия) в творчестве художника XVIII века Шэнь Цзунцзяня. Китайский художник воспользовался этим термином (кай-хэ, т. е. «открытия-соединения», или «хаотического единства») для описания процесса творчества. Для того чтобы вникнуть в суть этого понятия, следует разобраться в различии и схожести внутренней сущности и, в соответствии с этим, творческих принципов западного и восточного искусства.

Различие творческих позиций заключается в том, что художники Востока не воспроизводили внешние образы, их заботило «не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта. Их интересовало не столько то, что изображено, сколько – как изображено, и даже не столько – как передано творческое наитие, сколько – кто пережил его, кто возвращается в каждое мгновение существования» [14, 6]. Искусство в понимании представителей восточной культуры – это не отражение жизни, а ее продолжение, с бесконечными возможностями для развития, «вместилище беспредельного потока жизненных метаморфоз, открывающих перед нами самые невероятные и чудесные миры, но главное, убеждающих в равной реальности всех жизненных миров и вездесущем присутствии «подлинности» в бытии» [14, 73].

В западной культуре была выстроена немного другая картина художественной реальности. В античности искусство оценивалось «не столько эстетически и художественно, сколько практически, утилитарно и, в конечном счете, космически» [13, 84]. В поздние периоды античной эстетики искусство уже воспринимается как объект восхваления, но «античное

сознание ...больше всего предается удивлению по поводу необычайной близости нарисованного или слепленного к подлиннику» [13, 84]. Понятие «подражание» (в статусе эстетической категории античности) раскрывается в труде Аристотеля «Поэтика», где говорится, что поэт по своей сути является подражателем «подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику» и «необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» [2, 127]. Китайская художественная традиция признавала творцов властелинами мира, «державшими в кулаке» Небо и Землю [14, 16], что заметно отличалось от мастеров Античности, чье творчество «сводится на мимесис, «подражание» (это основная теория всех античных эстетиков)» [13, 85]. Внутренняя пассивность античного искусства и отсутствие в античной психологии даже термина «чувство» привели к тому, что в сознании античного творца «не могло быть существенной разницы между искусством и природой, творчеством и ремеслом» [13, 87]. Второй важной категорией искусства, по Аристотелю, на «творческие заветы» которого около 2000 тысяч лет опиралось и ориентировалось все Западное искусство, является «катарсис» (очищение) «посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение» [2, 56]. «Мы с благоговением говорим, что высокое искусство приносит людям катарсис, очищение» [6].

В эпоху Средневековья из чувств западному человеку позволено было только одно – любовь к Богу, «господствующая система творческой деятельности обладала непререкаемой силой верховной власти и давящего идеологического диктата, которым нелегко было противостоять» [7, 169]. Только в эпоху Возрождения Человек и Природа стали предметом творческого осмысления, только с этого периода начинается «пробуждение» человеческого чувства, но основные положения, сложенные средневековой художественной культурой, заключавшиеся в двоичном представлении о мире: высшее – небесное, низшее – земное, греховное, превалируют в художественной культуре и оказывают давление над творческой личностью западного образца. Он, творец, и в этот период западной культуры оказывается не творцом, а орудием в руках Бога, имеющим право на одно чувство – любовь к Богу. В восточной эстетике понятие «чувство» было глубоко обосновано еще в III веке нашей эры. В произведении Лу Цзи «Ода изящному слову» изложены универсальные принципы эстетики того времени. Третий эстетический принцип – «Выражение чувств печали как знак подлинности искусства» – содержит размышление о полноте и пустоте чувств. Отсутствие печали – пустые чувства. Говоря языком современной культуры – симулякр чувств.

Универсальные принципы эстетики Лу Цзи говорят не только о чувственной картине мира, но представляют собой глубоко разработанную систему эстетических взглядов в китайской культуре. Первый из них – *ин* – означает конгениальность, раскрывающуюся в созвучии искусства с высшей музыкой небесных сфер, гармонией между инструментом и исполнителем,

исполнителем и слушателем (слушатель – тоже инструмент). Второй принцип – *хэ* – говорит о гармоничности тона, о правильном соотношении тонов. Значение иероглифа *he* содержит в себе несколько смыслов: как закрывать, так и соединять, объединять, или еще равняться и совпадать, [10, 122]. Если далее проникать в сущность «хэ», то Т. Н. Григорьева в статье «Человек и мир в системе традиционных китайских учений» трактует это понятие как «путь к конечной цели», «когда обе стороны проявлены и пребывают в состоянии подвижного равновесия» [8, 10]. Третий – *бэй* – уже упомянутый принцип выражения чувств печали, еще два принципа говорили о строгости в выражении эмоций (*я*) и *янь*, понимаемый как выражение сочности текстуры, насыщенности знаков изображения.

Кроме различий в осмыслении искусства, западное и восточное мышление шло различными путями познания. Греки, вслед за Платоном и Аристотелем, направились по пути поиска истины, воспользовавшись логикой «исключенного третьего», т. е. полагания «одной идеи относительно каждой вещи» [3], такой путь познания Аристотель назвал аналитическим. «Древние китайские мудрецы склонялись к методу познания, в основе которого лежит принцип недеяния (*увэй*), ненарушения естественного состояния, улавливания естественного ритма» [8, 9].

Двоичная картина мира в западном мышлении и троичность в восточной культуре можно выразить следующей парой противоположностей: соответствующая двоичному мышлению (открыть – закрыть) и троичному (открыть – соединить). Т. Н. Григорьева выделяет три уровня, три типа противоположностей: «один уровень, когда противоположности сталкиваются и дают новое качество (единство и борьба противоположностей); второй, когда они переходят друг в друга; и третий уровень, когда их равновесие достигает абсолютного покоя» [8, 9]. Именно третий уровень и является ключевым в понимании творческого и композиционного принципа *кай-хэ*. В книге Дж. Роули «Принципы китайской живописи», переведенной известным российским китаеведом и культурологом В. В. Малявиным, этот принцип трактуется как «единство целого», «открытия – соединения», «хаотического единства». В книге приводится цитата Шэнь Цзунцзя, описывавшего процесс творчества в терминах *кай-хэ*: «от превращений целого мира до нашего собственного дыхания нет ничего, что не было бы *кай-хэ*. Поняв это, можно судить о том, что придает картине завершенность. Когда прозреваешь великое *кай-хэ*, в нем постигаешь еще большее *кай-хэ*. Для последнего камешка и деревца нет ничего, что не устремлялось бы вовне и не обретало бы внутреннюю наполненность. Там, где вещи растут и расширяются, – это *кай*, а там, где вещи достигают внутренней законченности, – это *хэ*. В расширении нужно думать о сохранении целостности, и тогда появится упорядоченность. Сохраняя целостность, нужно думать о расширении, и тогда будет присутствовать утонченная безыскусность и неисчерпаемая духовность» [14, 180].

Мысль Сократа, изложенная Алексеем Федоровичем Лосевым в «Истории античной эстетики» содержит в себе следующий смысл: искусство подражает природе, но что оно гораздо ниже ее, так как не может выразить ее жизни и движения [13, 87]. Если мы обратимся к осмыслению искусства в китайской культуре, то слова китайского поэта Лу Цзи (III век н. э.) о том, что картина, стихотворение, музыкальная пьеса могут не только вместить обширный мир, но они более сущностны, чем он, потому что лишены тяжеловесности и передают дух бессмертных, наиболее полно отражает позицию творца в восточной культуре.

О. А. Кривцун, автор учебника эстетики 2000 года, изданном в России, говорит о том, что предмет эстетики в отечественной науке определяли «как изучение эстетических свойств окружающего мира – именно потому, что любой разговор об активности художественной формы был недопустим. Процесс художественного формообразования – мощный культурный фактор структурирования мира, осуществление средствами искусства общих целей культурной деятельности человека – преобразование хаоса в порядок, аморфного – в целостное. В этом смысле понятие художественной формы используется в эстетике как синоним произведения искусства, как знак его самоопределения, выразительно-смысловой целостности» [12]. А форма задается композиционными принципами, поэтому так важно проникновение в суть понятия каждого из композиционных принципов.

Мысль о возможности сравнительных этюдов, проведение параллелей в творческом наследии различных культур, или принцип изохронности, предложенный В. М. Алексеевым в работе «Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве», нашла продолжение в сложившейся традиции сравнительного изучения явлений культуры Востока и Запада, созданной трудами таких выдающихся ученых, как Н. И. Конрад, Е. В. Завадская, Л. З. Эйдлин, Г. С. Померанц. Метод сравнительного анализа, разработанный в работе Н. И. Конрада «Запад и Восток», послужил основанием для проведения параллелей, предлагаемых в данной работе.

Композиционный принцип *кай-хэ* явился основополагающим в построении произведении Александра Блока «Возмездие». Когда автор задумал изложить или выразить ритм времени 1910–1918 годов, всю палитру сменяющихся вихрей, момент, «когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы», потребовалась не линейная конструкция, а сложный организм, с заложенной внутри возможностью развития. План поэмы «Возмездие» представлялся А. Блоку «в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирает и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию» [4, 378].

Автор предполагал, что предел или тема произведения «заключается в том, как развиваются звенья единой цепи рода. Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются

окружающей мировой средой; но в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценой бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д. [4, 378]... Вот, по-видимому, круг человеческой жизни, съжившийся до предела, последнее звено длинной цепи; тот круг, который сам, наконец, начинает топорщиться, давить на окружающую среду, на периферию; вот отпрыск рода, который, может быть, наконец, ухватится ручонкой за колесо, движущее человеческую историю» [4, 380].

Но авторское чутье все время очерчивает круги противостояния Света и Тьмы. *«Познай, где свет, поймешь, – поймешь, где тьма»* [4, 381]. Аналогичная мысль прослеживается в случае XLI *Хэкиганроку* и случае LXIII *Сёёроку*, коанах дзэн:

– *Как действует в жизни человек, переживающий Великую смерть? – спросил Дзёсю у Тосу.*

– *Ты не можешь идти в темноте; ты должен подождать, пока забрезжит рассвет, – ответил Тосу* [15, 32].

Поэт, подобно дзэнскому монаху IV века Содзё (Сэн-чжао), который прокладывает в философии дзэн идею разделения Пути на реченное и невысказанное, «когда Великий Путь отделяет себя от имен и форм и входит в сферу *Бхутататхаты* или Абсолютной Реальности, он становится Разделенностью. Когда же Великий Путь проявляется в Мириаде Феноменов, его бесконечное разнообразие становится Утонченностью. Когда он проявляется в речи, это проявление Утонченности. Когда он принимает вид безмолвия, это Разделенность [15, 187], думая о сохранении целостности, реализуя *кай*, добираясь до разделенности, погружения, молчания, действительно сохраняя необыкновенную душевную прозорливость в описании внутреннего напряжения России, в описываемые им периоды, найдя внутренний предел, внутреннюю сущность состояний человека, оставляет читателям проникать в мир самостоятельно:

*Того, кто побыл на войне,
Порой пронизывает холод –
То роковое все равно,
Которое подготавливает череду событий мировых
Лишь тем одним, что не мешает... [4, 387].*

Прочувствованное и описываемое Александром Блоком напряжение борьбы Света и Тьмы приобретает в устах поэта следующее звучание: *«Сотри случайные черты и ты увидишь. Мир прекрасен»*, что в конце поэмы замыкает круг повествования *«а мир – прекрасен как всегда»* [4, 418].

Мы возвращаемся к мысли о том, что и в Западной культуре со временем стали проявляться общие с Востоком пути художественного познания мира, общие черты в проникновении в сущность бытия, в постижение внутренней правды жизни, так же, как и у китайских художников, становится важно не «сколько – кто пережил его, кто возвращается в каждое мгновение существования», а кто пишет, кто является автором написанного, какова его внутренняя сущность.

Естественно, не вся западная культура в постижении и описании мира опиралась на взаимоисключающие противоположности, и, конечно, художники, творцы умопостигаемых Вселенных, не могли находиться в «прокрустовом ложе» регламентированной культуры. Для многих из них, как и у творцов восточной культуры, гармония не являлась конечной целью мира, а была путем к достижению этой цели. Когда западное искусство вышло из состояния «античного покоя» и средневековой схоластики, когда личность и общество оказались в состоянии конфликта, когда движение приобрело, наконец, наряду с пространством и временем, универсальную сущность, этот период в художественной культуре характеризуется стилем барокко. «Эпоха барокко дала миру выдающихся писателей, художников, архитекторов, создавших поистине классические творения. Однако ни одно из искусств не могло сравниться с музыкой по дерзновенной силе и глубинному новаторству» [5, 16]. Такой художественный язык, как музыка, постепенно стал «освобождаться от моторной *метрики* и переходить на соотношение звуковых энергий, на функциональность ладовых элементов, – *ритмику*, допускающую такую музыкальную выразительность, которая совершенно недоступна моторному принципу. Музыкальная речь стала передавать борьбу, развитие, результатность, единство противоречий мышления человека как *активной созидающей энергии*» [18, 53]. Если говорить о конкретной личности, воплощавшей идеи движения в своем творчестве, человеке, создавшем новую музыкальную форму, то речь идет о выдающемся композиторе Иоганне Себастьяне Бахе. Несколько поколений предков музыкантов, способность созерцать мир и творить, не имея конкретной прагматической цели, создали уникальный сплав души и тела, творца, чье творчество стало доступно человечеству благодаря энтузиазму Мендельсона и тому, что четверо детей И. С. Баха были признанными музыкантами и композиторами. Здоровому духу этого удивительного человека удалось уловить в мировом пространстве тождественность метра и ритма. Смысл ценности этой тождественности излагает в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Генрих Густавович Нейгауз: «Так же, как всякому здоровому организму свойственна ритмическая равномерность его жизненных отправлений, приближенная к метрической, так и при исполнении музыкального произведения ритм, в общем, должен больше принадлежать метру, чем к аритмии, больше походить на здоровый пульс, чем на запись сейсмографа во время землетрясения» [16, 35]. Именно И. С. Бах находит удивительную музыкальную форму, способную передавать подобное движение. Эта высшая форма полифонической музыки – fuga (от ит. *Fuga* – бегство). Главная мысль фуги заключена в тему, это сердцевина произведения, ее своеобразный предел. Надо сказать, что темы прелюдий и фуг Иоганна Себастьяна Баха в двух томах «Хорошо темперированного клавира», являются цитатами хоральных мелодий, воплощением в образах евангельских легенд. Это открытие принадлежало Борису Леопольдовичу Яворскому [17]. В экспозиции, первой части музыкальной формы, идет последовательное, по голосам, проведение темы. Музыкальное развитие в

фуге заключается в противоречии тоники (лат. *tonus* – звук), устойчивого звучания лада и доминанты (лат. *dominanta* – господствующая), а с музыкальной точки зрения, дающей возможность для развития. Главная тема звучит в тонической тональности, а так называемый ответ – в тональности доминанты. Если передавать смысл математическими терминами, то главная тема – предыдущий член отношения (априорный) и второй член пропорции, пользуясь языком грамматики – второй член предложения, а на латыни они звучат как *dux* и *comes*, что значит лидер и последующий или последующие, в соответствии с тем, сколько голосов в фуге. В середине фуги происходит модуляция в другую тональность, где и происходит развитие мысли: в соответствии с творческим и человеческим решением композитора, будет это конфликт или согласное движение, к чему может привести беседа голосов и что напрашивается в виде решения того или иного вопроса, поставленного композитором. Если говорить о сущностном содержании этой музыкальной формы, то можно говорить о фуге как об образе действия или процесса, а не о формуле формы, все зависит от того, во что преобразует пространство главная тема, о чем она. Процесс длится и приобретает вид в зависимости от желания композитора наблюдать за этим процессом. Как нам кажется, музыкальная форма фуга вполне отвечает требованиям творческого и композиционного принципа *кай-хэ*.

Когда в произведениях доминирует форма, то это тип произведения, связанный с условным покоем, а когда речь идет о *кай-хэ*, уравновешивающем движение и напряжение, то доминантой в таких произведениях становится содержание, и содержание, связанное с ритмами самой Жизни. Восточная идея самоценности Жизни, а не так почитаемых в западной цивилизации целей и средств, благодаря творчеству Иоганна Себастьяна Баха приобрела надежду на Жизнь и в Западной культуре.

Так же трудно пробивала себе дорогу в истории Западной культуры «идея самоценности искусства. Эволюция представлений о природе художественного простиралась от утверждения ценности *чувственно-пластического* совершенства в античности к приоритету *знаково-символической* стороны в средневековье, от поисков *утопической красоты идеального мира* в Возрождении к культу *импульсивности и чрезмерности* барокко, от *канонического равновесия* классицизма к *метафорической углубленности и психологической задушевности* романтиков. Каждая художественная эпоха не оставляла после себя незыблемой нормы, демонстрировала разные эстетические свойства и безграничные возможности искусства. И потому всякий раз оказывалась подвижной трактовка самого феномена искусства. Абсолютизация любых нормативных и «ненормативных» теоретических манифестов искусства разбивалась новыми волнами художественно-творческой стихии» [12]. Объяснение этому, наверно, можно найти в проявлении вселенской жадности человека. «Люди пьют и едят без конца, но никогда не насыщаются. Люди желают спасения, просветления, обожествления, но никогда не наслаждаются тем, что уже имеют и что собой представляют. Мир должен идти вперед, это верно, но

мир также должен и стоять на месте. В этом смысле мы должны согласиться с теми, кто утверждает, что дзадзэн – это не средство (к достижению просветления), а искусство для искусства. Так Уитмен говорит:

*Лежу в траве и наслаждаюсь
Копьем травинки предо мной [15, 110].*

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, В. М. Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве / В. М. Алексеев // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – 1944. – Т. 3, вып. 4.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; пер. с древнегр. В. Г. Ансельота. М., 1957.
3. Асмус, В. Ф. Диалектика Платона / В. Ф. Асмус // Асмус В. Ф. Платон. Сайт Студенческого Научного Общества (СНО) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sno.pro1.ru/lib/asmus/4-4.htm>.
4. Блок, А. Стихотворения и поэмы / А. Блок. Минск, 1989.
5. Булучевский, Ю. С. Краткий музыкальный словарь для учащихся. – 5-ое изд. / Ю. С. Булучевский, В. С. Фомин. Л., 1980.
6. Гаспаров, М. Л. Записки и выписки / М. Л. Гаспаров. М., 2000.
7. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Средневековая традиция и творчество И. Босха и П. Брейгеля / Н. М. Гершензон-Чегодаева // Искусство Западной Европы и Византии / редколлегия: В. Н. Гращенков, А. И. Комеч, М. Я. Либман. М., 1978.
8. Григорьева, Т. П. Человек и мир в системе традиционных китайских учений / Т. П. Григорьева // Проблема человека в традиционных китайских учениях / отв. редактор Т. П. Григорьева. М., 1983.
9. Завадская, Е. В. Восток на Западе / Е. В. Завадская. М., 1970.
10. Китайско-русский словарь-минимум / составитель А. В. Котов, под редакцией проф. В. И. Горелова. М., 1974.
11. Конрад, Н. И. Запад и Восток / Н. И. Конрад. М., 1966.
12. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. М., 2000.
13. Лосев, А. Ф. История античной эстетики / А. Ф. Лосев. М., 1963.
14. Малявин, В. В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М., 2004.
15. Мумонкан. «Застава без ворот». Сорок восемь классических коанов дзэн с комментариями Р. Х. Блайса. Санкт-Петербург, 2000.
16. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. / Г. Г. Нейгауз. М., 1988.
17. Носина, В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха / В. Носина. М., 2009.
18. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Л. Яворский. М., 2009 // Сайт «Открытый текст» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1483&txt=1>.