

На душу населения Белоруссия, сохранившая колхозы и совхозы, производит мяса в 2,2. молока почти втрое больше, чем Россия, где их разрушили (23).

1. Пыжиков А.В. Российская история первой половины XX века: новые подходы // Вопросы философии. 2003. - №12. - С. 73,74.
2. У. Энь-Юань Октябрьская революция: неизбежность и историческое значение // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №6. 2000. - С. 44,45.
3. Шестов Л. Что такое русский большевизм? - Берлин, 1920. - С. 8.
4. Отечественная история. - М., 1994. - С. 293.
5. Славин Борис. Мифы разных эпох // Литературная газета. 2007. 24-30.
6. История СССР. Эпоха социализма. Под ред. Ю.С. Кукушкина. - М., 1985. - С. 29.
7. Там же.
8. Яковлев А.Н. Октябрьская революция 1917 г. и исторические судьбы России в XX веке // Обществознание в школе. 1997. - №5. - С. 2.
9. Там же. - С. 3.
10. История СССР XX века. - М., 1996. - С. 99.
11. Бутенко А.П. Октябрь 1917 г. и судьбы социализма // Социально-политический журнал. 1997. №5. - С. 184.

Хотелось бы надеяться, что Россия рано или поздно встанет на путь социалистического развития, путь проложенный великим Октябрем 1917 г.

12. Там же.
13. Бушуев В. Октябрь: успех и поражение // Свободная мысль - XXI. 2004. - С. 148-149.
14. Стратегия судьбы. Интервью с писателем С. Рыбасом // Литературная газета. 24-30 сентября 2007 г.
15. Пыжиков А.В. Указ. соч. - С. 76, 77.
16. Троцкий Л. Преданная революция. - М., 1991. - С. 22-23.
17. Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 45. - С. 372.
18. Стратегия судьбы. Интервью с писателем Святославом Рыбасом о его новой работе // Литературная газета, 24-30 октября. 2007 г.
19. Бутенко А.П. Указ. соч. - С. 188-189.
20. Народное хозяйство СССР за 70 лет. Юбилейный статсборник. - М., 1987. - С. 7.
21. Валовой Д.В. От Сталина и Рузвельта до Путина и Буша. - М., 2007. - С. 55.
22. Валовой Д.В. Указ. соч. - С. 113-114.
23. Степаненко Олег. Белорусский пример для России // Правда, 2007, октябрь-ноябрь.

**Е.Ж. Данзанова**

Улан-Удэ

### **Дуализм в китайской и западноевропейской мысли**

Danzanova E. Z. "Dualism in Chinese and West-European aesthetic thought". In this article the author compares Chinese and West-European aesthetics. The dualistic character of Chinese aesthetic thought is showed in the unity of opposite aesthetic conception of Confucianism and Taoism, Buddhism. This is the distinguishing point between Chinese and a so called 'separate' Western dualism.

Подобно тому, как христианство и эллинистическая традиция определили развитие европейского искусства, в Китае три учения - конфуцианство, даосизм и буддизм - создали такую культурную атмосферу, что до сих пор ею дышит китайское искусство.

И хотя дух даосизма в пейзаже сунского времени (960-1127 гг.) был только далеким отзвуком даосских фантазий ханьских барельефов (206 г. до н. э.-221 г. н. э.), а учение Конфуция приобрело совершенно новые измерения в неоконфуцианстве, тем не менее, основные идеи даосов и конфуцианцев, заложенные их основоположниками, остались неизменными. VII-VIII века считаются наивысшим расцветом интеллектуальной мощи и политического авторитета буддизма. Для каждой из этих доктрин характерна преемственность идей, но соединение их

обусловило содержание, форму и даже нюансы развития китайской культуры.

У каждой культуры имеются свои характерные признаки. Разумность и телесная красота были сильными сторонами греческого искусства. Индусы же столь привержены религии, что в их искусстве религиозный символ переплетается с натуралистической чувственностью тропически пышных форм. В искусстве Западной Европы повсюду преобладает акцент на человеческой индивидуальности и власти человека над материей. А что же доминировало в Китае?

Известный американский искусствовед и китаист Дж. Роули считает: «Китайцы смотрели на жизнь через призму не религии, философии или науки, а главным образом искусства. Кажется, что все прочие виды их деятельности были окрашены художественным мироощущением. Китайцы предпочитали религии искусство жить в

этом мире, рационализации - поэтическое мышление, дающее простор воображению. А вместо науки они следовали фантазиям астрологии, алхимии, геомантии и предсказаний судьбы. Если эти наблюдения кажутся излишне вольными, обратитесь к живописи, как таковой. Китайская живопись никогда не была служанкой религии, за исключением периода наибольшего влияния буддизма - веры для Китая иностранной. Она избегала ловушек разума, будь то греческая красота математических пропорций или современные правила чистой абстракции. Она избегала возвеличивания личностного «Я», как это запечатлелось в экспрессионизме, романтизме или сюрреализме. К сожалению, очень легко сказать, чем китайская живопись не является, и чрезвычайно трудно объяснить, что же это такое» (10. - С.79-80). Основная мысль его слов предельно ясна, она заключается в том, что китайское искусство в целом, на примере живописи, отличается совершенством художественной чистоты.

Прочие традиционные отрасли знания в Китае несколько не подменили собой художественного творчества, а три ведущих течения мысли - конфуцианство, даосизм и буддизм - особенно благоприятствовали процветанию искусства.

Что же было общего в этих трех учениях? Они искали внутреннюю реальность во взаимопроникновении противоположностей. Там, где западная традиция установила бы антагонистические дуальности - духа и материи, божественного и человеческого, идеального и естественного, классического и романтического, традиционного и прогрессивного и т.д., китайцы стремились к посредованию. Это побудило Запад упрекать китайцев в склонности к компромиссам, следованию к конфуцианской «середине» и в релятивистском подходе к опыту. Здесь не место обсуждать аргументы «за» и «против» китайской точки зрения. Нужно заметить только, что китайцы руководствовались идеей «умеренно динамического» единства противоположностей, которые дополняют друг друга и тем самым друг в друге нуждаются.

Последнее представляет собой одну из трех моделей развития, которые были предложены Т. П. Григорьевой: «налицо три модели развития: первая - предельно динамическая, где развитие происходит за счет столкновения противоположностей, в результате чего одна структура заменяется другой; вторая - умеренно динамическая, здесь развитие происходит за счет перехода одной противоположности в другую в пределах одной и той же структуры; и, наконец, третья - нединамичная (вернее внутренне динамич-

ная) индийская модель, где развитие также идет по кругу в пределах одной и той же структуры, но противоположности взаимно нейтрализуются» (3. - С.109).

Западноевропейская мысль развивается по первой предельно динамической модели, ей присущ «раздельный» дуализм: одно приходит на смену другому. Китайцам чужда формула древних греков: «Огонь живет смертью земли, воздух живет смертью огня, вода живет смертью воздуха, а земля - смертью воды».

Китайский тип мышления относится ко второй умеренно динамической модели, где одно дополняет другое. Было бы ошибкой представлять всеобщее обращение китайцев в буддийскую веру полным разрывом с религиозным прошлым, что отличало Римскую империю после принятия христианства.

Григорьева считает, что отрицание индийцами и китайцами борьбы между противоположностями отражало понимание типа связи между противоположностями, отличное от греческого, которое «обеспечило иной тип структуры мышления» (3.-С.107), но отнюдь не тождественный друг другу. В частности, китайский мыслитель, отрицая единство и борьбу противоположностей, признавал «постепенный переход одной противоположности в другую за счет их взаимобратимости» (3.-С.106). А индеец же предполагал их взаимную нейтрализацию. К примеру, если для китайца свет сменяется тьмой, белое - черным, сила - слабостью, то для индийца - свет есть тьма, белое есть черное, сила есть слабость (3.-С.107).

Умеренно динамическая и предельно динамическая модели развития философской мысли напрямую повлияли на дуализм в китайском и западноевропейском искусстве соответственно.

Так, вводный раздел «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуачжунань», 1679-1818 гг.) - китайский трактат по теории искусства, подлинная энциклопедия китайской живописи - посвящен раскрытию сложной диалектики творчества (11.-С.28-30). В художественном процессе сталкиваются два начала, которые не существуют сами по себе, а взаимодействуют, выявляясь с большей или меньшей силой в творчестве художника. С одной стороны, Ван Гай выделяет линию искусства, полного сложности, трудности, зависимости от норм и правил; с другой - он раскрывает его как простое, легкое, свободное от правил и законов.

Дуалистический характер эстетической концепции Ван Гая выявляется с первых же страниц «Слова о живописи» и сказывается на анализе

конкретных категорий. В теорию китайского искусства эти категории (простое - сложное, трудное - легкое), конечно же, были привнесены главным образом из даосской и в какой-то степени из конфуцианской литературы.

Конфуций утверждал, что человек в своей деятельности должен подчиняться определенным «правилам». Лао-цзы придерживался противоположной концепции - все бедствия человека, все пороки и личности и ее творений происходят именно от этих самых «правил». Идеальная гармония достигается только отказом от всяких правил, их должно заменить следование человека его «естественной природе». «Правило» - лишь насилие над творчеством, они искажают подлинное творческое начало.

Трактат «Слово о живописи» содержит не только характеристику всех основных жанров, но и детальное описание различных приемов, которыми пользовались ведущие художники этих жанров, выявляет особенности художественных школ, раскрывает смысл основных категорий и законов теории китайского искусства. При общей целостности теоретической концепции искусства философско-эстетические начала в каждом разделе трактата несколько отличаются друг от друга.

Например, концепция пейзажной живописи тесно сплетена с буддийской философией, концепция живописи бамбука - с неоконфуцианством (период Сун, 960-1279 гг. - братья Чэн Хао и Чэн И, Чжан Цзай, Чжу Си; смысл этой философии заключается прежде всего в обновлении конфуцианства идеями даосизма и буддизма чань), концепция живописи «мэйхуа» - с «И цзином», а теоретическое введение основано главным образом на даосско-буддийских категориях (См. 7). Так, в «Слове о живописи» едва ли не чаще других упоминается дао - философская категория, разработанная даосизмом. Для авторов трактата дао - путеводная нить при раскрытии творческого процесса живописца. Также часто встречаются такие понятия, как «цзыжань» (естественность), «чжэнь» (истинность).

В «И цзине» простота и легкость выступают как основные качества Неба; в классическом конфуцианском трактате «Ли цзи» говорится, что только через трудности достигается благодать легкости. Лао-цзы учил, что преодоление трудного начинается с легкого, осуществление великого дела начинается с малого, ибо в мире трудное дело образуется из легкого, а великое - из малого.

Можно с удивлением констатировать, что китайская эстетика, например, характеризовала «подлинное мастерство то как изысканность, то

как безыскусность; творчество мастера представляло то как серьезный и тяжелый труд, то как легкое, спонтанное деяние, близкое к игре; то он, словно не веря в сообразительность зрителя, изображает в картине все, вплоть до малейших деталей, и в этом видит ее завершенность, то она предстает как нечто незавершенное и эскизное - вся намек и недосказанность. А сам художник с точки зрения одних теоретиков искусства творит, подобно Богу, подобно природе, другие же теоретики уподобляют художника послушному инструменту в руках Бога; с их точки зрения мастер словно и не творит сам, а произведение создается само собой» (4.-С.145). Однако этот дуализм, где с одной стороны - конфуцианская, а с другой - даосско-буддийская трактовки творчества, по словам Е. В. Завадской, «не носил абсолютного характера, мировосприятию китайца свойственна двуединая цельность и синкретичность» (4.-С.147).

Элементы конфуцианской, даосской и буддийской философии образуют в уме и душе китайца нечто единое и цельное. Каким бы странным это ни показалось людям Запада, но китайцы обладают удивительной способностью одновременно верить или, по крайней мере, почитать несколько явно несовместимых учений.

В настоящее время абсолютное большинство китайцев почитают Конфуция, поклоняются Будде и следуют даосским ритуалам, не испытывая ощущения несовместимости. «Три пути ведут к одной цели», - говорят они. С. П. Фицджеральд не считает подобное отношение всего лишь «простым материалистическим желанием всегда быть на плаву и трижды застраховаться от беды» (8.-С.207). Он полагает, что «религии Дальнего Востока, в отличие от западных, вышедших из иудаизма, никогда не утверждали своей категорической исключительности. Ни Будда, ни Конфуций, ни кто-либо из даосских мудрецов не мог сказать: «Нет богов, кроме меня» (8.-С.207). Буддизм в форме Махаяны принимает и в то же время игнорирует сложный пантеон индуизма. Конфуций, без сомнения, почитавший божеств своего времени, воздерживался от провозглашения их единственно истинными. А даосизм, превратившись из философии в религию, воспринимал и делал своим каждое божество, находя ему в небесной иерархии соответствующее место и функции. Сам Будда не избегал такой участи.

Примером тому служит народная икона - образец синкретизма, вряд ли где вообще встречаемого (как, например, невозможно соединить на одной иконе христианство, мусульманство, шаманизм). Академик В. М. Алексеев пишет:

«На иконе можно встретить Конфуция, Будду и Лао-цзы, заключенными в единый контур - отцы трех сталкивающихся между собой на протяжении тысячелетий учений мирно уживаются на одной иконе, ибо китайский народ с потрясающим добродушием и примечательным безразличием синкретизировал все эти учения в одно, назвав его «сань цзяо» («три учения»)» (2.-С.41). А при анализе стансов Сыкун Ту Алексеев выявил «загадочную двойственность, которая свойственна ученому китайцу - конфуцианцу по образованию и даосу по мировоззрению» (1.-С.172). В. М. Алексеев рассматривал конфуцианство и даосизм как «находящиеся в совершенно близком родстве, хотя это родство антиподов и единство противоречий» (По кн. 7.-С.147).

Так же говорит и Дж. Роули: «...эти учения соединились в неоконфуцианстве, они жили наравне друг с другом и в самом художнике, который обычно был конфуцианским ученым по своему образованию и даосским отшельником в своих устремлениях. Подобное смешение столь несходных качеств сообщило китайскому художнику особую уравновешенность и силу. И его творчество было отмечено печатью подлинного величия, когда здравый смысл, чувство меры и ясность конфуцианства соединились в нем со свободой, естественностью и налетом таинственности, свойственными даосизму» (10.-С.98-99).

Истинная сущность китайского искусства находится где-то между крайностями, которые китайцы стремились привести к единству, а западная мысль - отделить одну от другой. Настоящий мастер не должен быть ни конфуцианцем, ни даосом, ни буддистом, он должен быть и тем, и другим, и третьим. Художник не должен быть ни классицистом, ни романтиком, он должен быть и тем и другим. Его произведения не должны быть ни натуралистичными, ни идеалистичными, они должны сочетать эти качества. Его стиль не должен быть ни традиционным, ни оригинальным, он должен соединить в себе и общее и индивидуальное. Независимо от силы или слабости китайского подхода таков был путь поиска китайскими творцами «внутренней реальности» в их произведениях.

Что в конфуцианстве и даосско-буддийской концепции определило само отношение китайских художников к идеалу единства противоположностей? Начнем с основополагающего противостояния духа и материи. На Западе пропасть между ними всегда была непреодолимой. По традиции дух относили там к области религии, а материей занималась наука. Это привело евро-

пейское искусство к крайностям религиозной символики и натуралистического изображения.

Что касается китайцев, то они, не слишком уповая на эмпирический метод, не создали собственно естественных наук. И, не доводя приверженность самобытной жизни духа до крайней идеи личностного бога, они никогда не знали религии в нашем смысле слова. Вместо этого китайцы развивали уникальную концепцию царства духовности, которое не отличалось от царства материи. Это означало, что их искусство никогда не могло быть столь же религиозной, подражательной или личностно-экспрессионистской, как европейское. И это означало также, как уже было отмечено выше Дж. Роули «для китайцев искусство в значительной мере брало на себя функции религии и философии и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств человека, сообщавших о тайне мироздания» (10.-С.82). Такой взгляд на дух и материю воплощался в самой главной категории китайской философии - Дао. «Допуская существование космического принципа дао, китайцы сосредоточились на понятии единой силы, пронизывающей весь мир, тогда как западный дуализм духа и материи, творца и сотворенного, одушевленного и неодушевленного, человеческого и нечеловеческого остался чужд их мысли» (6.-С.83).

На наш взгляд, процесс мирового становления, законы мироздания или, другими словами, мировоззренческая матрица китайцев изложена Лао-цзы: «Дао рождает одно. Одно рождает два. Два рождает три, три рождает все вещи. Все объемлется инь, проникается ян, и из мирового ци образуется гармония (хэ)» (9, ДДЦ. 42). Данное высказывание расшифровывается следующим образом: Дао рождает -мировое ци. Ци рождает инь-ян. Инь-ян рождает Небо, Человека и Землю. Небо, Человек, Земля рожают все вещи. И всё должно быть в гармонии.

С точки зрения китайских учений, все есть ци. Оно подвержено определенным изменениям, т. е. движение, циркуляция ци происходит по определенным законам. Первоначально иероглиф «ци» означал воздух, дыхание, темп; позже «ци» стали понимать как дух, структуру, жизненную силу, пневму. Ци не нуждается во внешнем воздействии, в первотолчке, ибо, обладая структурой инь-ян, имеет внутренний источник движения. Ци - это не одно из двух (атомы и пустота), ци - это то и другое: покой и движение, пустота и полнота (одно из толкований инь - «пустота», «впадина», ян - «полнота», «подъем»).

В западном мире (начиная с Левкиппа и до Н.Бора) существовало две точки зрения на мировую субстанцию (материю), каждый раз какая-то из них преобладала. Одни утверждали, что все есть эфир, другие, что все есть атомы и пустота. Лишь в нашем веке открытие принципа дополнительности примирило эти точки зрения: мировая субстанция - одновременно и волна и корпускула.

По мнению Т.П. Григорьевой, «ци и континуально, едино (недаром изначальное ци отождествляется с абсолютным - тайцзи), и дискретно, корпускулярно, одновременно непрерывно и прерывно» (4.-С.11). Действительно, согласно «И цзину», ян - целая черта, то есть волна, символ континуальности, Неба. Инь - прерванная черта, то есть корпускула, символ дискретности, Земли. Но они взаимосвязаны, одно присутствует в другом, что и придает отношению инь-ян полноту (См. 5).

Состояние ци определяет мировую ситуацию и особенность каждого мига, о чем позволяют судить 64 гексаграммы «И цзина» («Книги перемен»). Суть их обусловлена ритмом меняющихся сочетаний того, что относится к инь (инь ци), и того, что относится к ян (ян ци). Этим законам подвержен мир в целом и каждое существо, каждая вещь этого мира.

Первоначально ян - это светлая, а инь - темная сторона горы. В мировоззренческом плане ян - все, что относится к твердому, горячему, вместе с тем к движению, к свету, мужскому началу. Инь - все противоположное, все, что относится к мягкому, холодному, к покою, к темному женскому началу. Здесь объединены сущностные и функциональные признаки, поэтому в один ряд выстраиваются понятия, с нашей точки зрения несовместимые. По словам Т. П. Григорьевой, «исчерпать все параметры инь-ян - все равно, что исчерпать все параметры жизни» (4.-С.7-8).

Нас в данном случае интересует тип их взаимосвязи. Инь-ян обладают, по крайней мере, двумя особенностями: присутствуют друг в друге (поэтому на темной половине инь стоит светлая точка ян, а на светлой половине ян стоит темная точка инь) и постоянно переходят друг в друга: ян пребывает, инь убывает, инь прибывает, ян убывает. «Недаром в законе взаимодействия инь-ян ученые находят прототип волновой теории» - , замечает Т. П. Григорьева (4.-С.8). Постепенно нарастая или постепенно убывая, инь-ян неизбежно меняются местами. Классическое определение этому закону дает «Сицзыжуань» - древнейший комментарий к «И цзину»:

«Один раз инь, один раз ян - и есть путь (дао)» (По кн. 4.-С.8).

Иначе говоря, дао пульсирует, обуславливая ритм вещей. Частота чередования инь-ян в каждом случае своя: оно свершается и через секунды, и через миллионы лет, определяя путь галактики и каждого существа. «Разве не доказала наука, что главное различие между элементами - это ритм?» - спрашивает Т. П. Григорьева (4.-С.8). И пишет дальше: «отличие золота от ртути основано только на различных ритмах строения их атомов, подобно тому, как различие между королем и поданным заключается не в различии их тел, а в различных ритмах их положения».

Частота чередования инь-ян различна, принцип один: когда исчерпается один круг, один виток, ему на смену приходит другой. Как сказано у Лао-цзы: «Возвращение [к корню] есть действие дао».

На феноменальном уровне, на уровне единичных вещей во всем начинают действовать две стороны, но, с точки зрения китайских учений, это не единство и борьба противоположностей, а их взаимопритяжение или взаимоотталкивание. Инь-ян могут находиться в благоприятной и неблагоприятной связи: взаимопорождения и взаимопреодоления. Одна сторона не может столкнуться с другой, потому что присутствует в ней. Противоположности (инь-ян) в то же время не противоположности, они следуют друг за другом, взаимодвигают друг друга, как солнце и луна, день и ночь, повинаясь закону Великого Предела.

Достаточно взглянуть на изображение человека в китайских трактатах по медицине или живописи, руководство по боевому искусству или фэншуй (геомантии), чтобы убедиться в том, что он служит некоей картиной космоса, где присутствуют все его элементы, все формы энергии, будь то дао, ци, пять стихий (у син), или пять постоянств (у чан) человеческой природы (син); по человеку изучали космос. Этим законам подвержена не только физическая, психическая и социальная структура человека, но и природа, космос подчиняются принципу взаимодействия инь-ян.

Мы сможем понять, что определило само отношение китайских художников к идеалу единства противоположностей, лишь тогда, когда отдадим себе отчет в том, что стоит за этими категориями традиционных китайских учений, которым трудно подобрать аналог в европейской системе мышления из-за несовпадения мировоззренческих установок. Мы нередко упускаем из виду, что категория, отражая представление о мире, сложившееся в данной системе

мышления, есть микроэлемент этой системы или уменьшенная проекция традиционной модели мира.

Можно выделить такой признак мышления китайцев, как ситуационность, зависимость от конкретной ситуации, к которой они относятся, от конкретной причины. К. Г. Юнг назвал это «синхронностью»: «То, что мы называем случайностью, для этого (китайского) своеобразного мышления является, судя по всему, главным принципом, а то, что мы превозносим как причинность, не имеет почти никакого значения... Их (китайцев), видимо, интересует сама конфигурация случайных событий в момент наблюдения, а вовсе не гипотетические причины, которые якобы обусловили причинность. В то время как западное мышление заботливо анализирует, взвешивает, отбирает, классифицирует, изолирует, китайская картина момента все сводит к незначительной детали, ибо все ингредиенты и составляют наблюдаемый момент... Этот любопытный принцип я назвал синхронностью... и он диаметрально противоположен нашей причинности» (По кн.4.-С.7).

Это значит, что китайский художник склоняется к методу познания, в основе которого лежит принцип недеяния (увэй), ненарушения естественного состояния, улавливание естественного ритма (цзыжань), переживание того момента. Он воплощает истинный образ, когда его индивидуальное ци вибрирует в ритме мирового ци. Наступает душевный резонанс - то состояние единства, понимания без слов, которое называется «хэ» (гармония).

Категория ци, или дух, обозначает полноту присутствия дао в художественном произведении, будь то картина, музыка, архитектурное сооружение, стихотворение. Если творцу удавалось постигнуть ци, все остальное выходило само собой. Но если он не «ухватывал» ци, никакая степень достоверности, красоты, мастерства или даже гениальности не могла спасти его работу. Таким образом, произведение может быть гениальным, красивым, но не прекрасным.

И хотя для китайцев характерна мысль, выраженная в формуле «один раз инь, один раз ян - и есть путь», конечная цель пути - достижение непротиворечивого состояния, достижение полного покоя, о чем говорится в каноническом трактате «Чжун-юн» (иероглиф «чжун» означает ось, проходящую через центр круга). Говорится, что середина (чжун) - великий корень Поднебесной, гармония (хэ) - путь Поднебесной. Пребывая в центре, две стороны свернуты в одно, находятся в покое, в Великом Ничто. Центр - единственно неподвижная точка круга, средото-

чие покоя, «корень Поднебесной», из которого произрастает и куда все возвращается. «Возвращение есть действие дао» - по Лао-цзы.

С точки зрения буддизма и даосизма гармония - не конечная цель мира, а лишь путь к конечной цели. Конечная цель - достижение состояния полного покоя - центра круга, снятие всяких противоположностей, в том числе между покоем и движением. Идеал китайских учений в поэзии - достижение изначального покоя, опустошенности. Китайский поэт говорит: «Бамбук разламывается: нутро пусто. Он - мой образец».

Гармоническое слияние с окружением, с природой - характерная черта и искусства, и всего мироощущения китайцев. Гармония превыше всего. Культ гармонии как внутренне обусловленного равновесия всех начал (в человеке, предмете, явлении) и как внешнего вхождения его в равновесие с окружающим определяет ощущение и понимание мира, его порядка во всех его проявлениях. И эта эстетическая категория тесно вплетена в способ практического объяснения мира, будучи используема не в собственно эстетических целях: с ее помощью обосновывается, оправдывается существующее положение вещей в обществе, поскольку понятие гармонии охватывает и отношения социальных «верха» и «низа» (старший - младший, учитель - ученик, начальник - подчиненный и т. д.) как необходимых сторон гармонического устройства.

Умение чувствовать и строить гармонию своих взаимоотношений с природой породило своеобразные формы традиционной китайской архитектуры, как бы вписанной в природу, тонко выражающей единство человека и природы, в окружении и в ритмах которой человек живет. Секрет чувствования прекрасного заключается именно в искусном расположении зданий, в умении зодчих, подобно живописцам, найти для них наиболее красивое и естественное место в природе, в совершенном понимании всех особенностей беспокойного рельефа своей огромной страны (6.-С.34-38).

Также умение чувствовать гармонию у китайцев стало причиной своеобразных актов целенаправленного эстетического общения с природой - так называемые «любования», становящиеся исходной точкой формирования эстетических чувств. Так, в пору цветения вишни, яблони и т. д. массы людей в выходные дни уходят в горы, чтобы полюбоваться неповторимым зрелищем буйного, но недолгого цветения деревьев. В эту пору, будучи приурочены к ней, проводятся многочисленные концерты, представления в парках, храмах, под цветущими деревья-

ми. Существует также обряд любования луной, когда во время полнолуния, например, люди собираются вместе, чтобы насладиться красотой лунного сияния; по этому поводу читаются стихи и исполняются музыкальные произведения.

Наличие специальных слов для обозначения подобных действий, сама их ритуальная организация свидетельствуют о том, что эти любования (цветением деревьев, полной луной, падением инея на деревья, выпусканием воздушных змеев и т. д.) являются актами вполне осознаваемого собственно эстетического поведения, входящего в содержание самой повседневной жизни китайца. Такие формы эстетического поведения, предполагающие умение сосредоточиваться и созерцать, со времен древности рассматривались в Китае как необходимая предпосылка художественного восприятия, как средство формирования общей эстетической культуры.

Тонкость восприятия, способность чувствовать прекрасное, видеть его там, где, казалось бы, его нет, то есть в самых обычных, самых повседневных проявлениях жизни свойственна китайской душе. И об этом свидетельствуют лучшие произведения китайского искусства: поэзия, живопись, садово-парковое искусство и т.д.

Жене не говорю, чтоб не спугнуть,  
Что гусеница на ее груди - как брошка.  
Любуюсь тайно украшеньем я.

Китайская эстетическая мысль достигла своей вершины в эпоху позднего средневековья. В этот период в ней наметились две тенденции, которые в значительной степени определялись конфуцианским и даосско-буддийским мировосприятием (см. 7, 8, 11).

Одна эстетическая линия (конфуцианская) постулировала достоверность и красочность искусства, реальную временную протяженность, соотношенную с человеческим опытом, прямую и непосредственную связь со словом. Отсюда эстетикой утверждалась иллюстративная символика и дидактика, творчество осознавалось как вершина профессионального мастерства, счита-

лось, что наилучшее восприятие искусства обеспечивает литературная и историческая эрудиция и умение ценить тонкости художественной техники. При идеалистической общепрофессорской основе эта линия в китайской эстетике Средневековья обнаруживает тенденцию к материалистической интерпретации конкретно-эстетической проблематики.

Другая линия, связанная с религиозно-мистическим (даосско-буддийским) учением, раскрывает природу намека и недосказанности, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты. Творчество предстает как откровение и наитие. Истинное искусство, согласно этой эстетике, воздействует, ошеломляя; границ между творчеством и восприятием практически не существует; виртуозность лишь подспорье, а не самоцель, и порой считается излишней, так как она мешает непосредственному выражению истинного; художник не творец искусства, а инструмент, которым осуществляется «самотворчество» искусства.

Итак, дуалистический характер китайской эстетической мысли, который называется «умеренно динамическим», проявляется в единстве противоположных эстетических концепций конфуцианства, даосизма и буддизма, что отличает ее от раздельного, «предельно динамического» дуализма, присущего Западу. Конфуцианские идеи существуют бок о бок с даосско-буддийскими идеями, которые дополняют друг друга и тем самым друг в друге нуждаются. За этим кроется еще более глубокий дуализм, выражающий само отношение китайских художников к идеалу единства противоположностей. Он заключается в понимании того, как устроен мир, по каким законам живет и развивается мироздание. По сути дела Дао с относящимися к нему понятиями единства «духа и материи», вечного потока всего сущего, взаимообратимости противоположностей стало тем фундаментом, на котором китайцы воздвигли свое искусство и свои теории искусства.

1. Алексеев В.М. Китайская литература: Избранные труды. - М., 1978.

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

3. Григорьева Т. П. Махаяна и китайские учения: Попытка сопоставления. - Изучение китайской литературы в СССР. - М., 1973.

4. Григорьева Т. П. Человек и мир в системе традиционных китайских учений. // Проблема человека в традиционных китайских учениях. - М., 1983.

5. Древнекитайская философия. - Т. 1. - М., 1972.

6. Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. - М., 1962.

7. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М., 1975.

8. История эстетической мысли. - Т. 2. - М., 1985.

9. Мудрецы Поднебесной: Сборник текстов. - Симферополь, 1998.

10. Роули Д. Принципы китайской живописи. // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с англ. и кит., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. - М., 2004.

11. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Ред. Л. Эйслин. - М., 1969.

12. Фицджеральд С. П. Китай: Краткая история культуры. - СПб., 1998.