

Е. В. ЗАВАДСКАЯ

КУЛЬТУРА ВОСТОКА
В СОВРЕМЕННОМ
ЗАПАДНОМ
МИРЕ



Е. В. ЗАВАДСКАЯ

КУЛЬТУРА ВОСТОКА
В СОВРЕМЕННОМ
ЗАПАДНОМ
МИРЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1977

Ответственный редактор
Л. П. ДЕЛЮСНИ

Завадская Е. В.

3-13 Культура Востока в современном западном мире. М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977.

168 с.

Книга посвящена актуальной теме — взаимовлиянию восточной и западной культур. Автор анализирует пути воздействия одной из философских школ Востока (чань-буддизма) на мировоззрение и творчество А. Швейцера, Г. Гессе, А. Матисса и других видных представителей западной культуры. В основу данной книги положена другая книга того же автора — «Восток на Западе» (М., 1970).

3 60103-188 — 225-77
013(02)-77

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1977.

ОТ АВТОРА

Общеизвестно, что интерес к проблеме «Восток — Запад» необычайно возрос в последние десятилетия и у нас, и за рубежом. Возможность диалога между этими регионами, нахождение общего языка для двух столь различных культурных традиций имеет прежде всего очевидную острополитическую актуальность, поскольку задача взаимопонимания между народами является одной из составных процессов разрядки международной напряженности. Кроме того, анализ современной буржуазной философии невозможен во всей полноте без учета важного слоя, образованного влиянием восточной культуры и его осознанием крупнейшими мыслителями XX столетия. Ряд существенных знаков современного «левого» движения на Западе (прежде всего движения за контркультуру) связан с восточной философией. Названные грани культуры Запада настоятельно требуют хотя бы описания этих знаков для уяснения их подлинного смысла. И наконец, восточная эстетика, особенно в последние десятилетия, во многом определяет характер западного искусства и литературы. Следовательно, анализ современной культуры Запада будет обеднен и даже искажен, если исследователями не будет приниматься во внимание указанное обстоятельство.

Весьма значительным для культуры Запада оказалось воздействие философских и эстетических постулатов одной из школ буддизма — чань (дзэн)¹. Чань-буддизм — философская система дальневосточного региона, определявшая в течение нескольких столетий многие черты

¹ Чань — китайская, дзэн — японская транскрипция санскритского слова *дхьяна* (буквально: сосредоточение, медитация). Строго говоря, чань и дзэн не идентичны — см. об этом в главе «Постулаты чань-буддизма».

его культуры, — и сейчас играет важную роль. Судьба учения чань на Западе, где оно известно уже несколько десятилетий, рассматривается в книге под знаком этих весьма актуальных проблем.

Чань-буддизм как особая школа сложился в Китае на рубеже V—VI вв. Еще в начале XX в. об этой экзотической школе буддизма знали в Европе лишь единицы. Правда, среди этих немногих были Ромен Роллан, Герман Гессе, Томас Манн, Густав Малер, Анри Матисс, Велемир Хлебников. Ныне чань оказывает заметное влияние на особенности культуры в Западной Европе и Соединенных Штатах. В американских университетах открылись факультеты по изучению чань. Выпущена обширная литература об этом учении: опубликованы переводы теоретических трактатов — сутр², раскрывающих природу чань, научные труды, специально посвященные чань, среди которых выделяются многочисленные исследования Д. Т. Судзуки, Э. Конзе, А. Уотса. Авторы общих работ по эстетике и теории искусства обращаются к чань, когда рассматривают основные категории эстетики. Художники, писатели и композиторы нередко видят в чань аналогии творческим принципам современных мастеров. А. Матисс стихами чаньского поэта выражает свое художественное кредо; Томас Манн уподобил многое в современном музыкальном творчестве пейзажам школы чань; Дж. Д. Сэлинджер ищет подлинную поэзию именно в чаньской традиции.

Растущее противоречие между техническим прогрессом буржуазной цивилизации и идеалами гуманистической этики, в начале XX века тревожившее многих, в середине столетия стало очевидным, а ныне этой тревогой охвачены многие умы. Неизбежность развития при капитализме отчуждения личности и как результат этого стандартизация мышления, выявленная К. Марксом и Ф. Энгельсом еще в «Немецкой идеологии» [2, т. 3]³, предстала перед интеллигенцией Европы и Америки с пугающей силой, что привело к ощущению неотвратимости гибели цивилизации. Пути спасения человеческой сущности от оков капиталистической государ-

ственности осмысливались лучшими умами еще в прошлом веке. Выход из противоречий личности и общества в духовной области указывает марксистская философия. Так, возражая А. Руге, вздыхавшему о «злосчастной изолированности людей от общества», под которой А. Руге подразумевал государство, К. Маркс писал в 1844 г.: «Та общность, от которой *изолирован* рабочий... есть сама *жизнь*, физическая и духовная жизнь, человеческая нравственность, человеческая деятельность, человеческое наслаждение, *человеческая сущность*. *Человеческая сущность* и есть *истинная общность* людей»; Маркс подчеркивал, что изолированность от человеческой сущности несравненно ужаснее изолированности от политической общности и «в соответствии с этим и *уничтожение* этой изолированности (от человеческой сущности.— Е. З.) и даже частичная реакция, *восстание* против нее, являются настолько же более бесконечными, насколько *человек* более бесконечен, чем *гражданин государства*, и насколько *человеческая жизнь* более бесконечна, чем *политическая жизнь*» [2, т. 1, 447]. В своей творческой деятельности человек свободен. «В сфере духовного производства необходимость лишена внешнего отчужденного характера,— пишет Б. И. Шенкман.— Именно в этой свободе от внешней общественной необходимости заключается чарующая прелесть научной и художественной деятельности» [138, 116]. Поиски выхода из противоречий и кризиса буржуазного сознания — вот отправное начало, порождающее интерес к учению чань в различных социальных слоях, у мыслителей разных философских школ, стоящих порой на противоположных позициях, у писателей, художников и музыкантов. Разумеется, надежды части интеллигенции на Западе обрести в учении чань панацею от всех социальных бед представляют собой иллюзию, поскольку это учение лишено научной мировоззренческой основы. На уровне социального протеста чаньская программа поведения имеет позитивный смысл лишь как эпатаж буржуазной элиты. Реализация этой программы состоит в отходе от действительности, где царят продажность и деячество, в свободном бродяжничестве, выражающем протест против самодовольной удовлетворенности буржуазным образом жизни. Это такого сорта «революционность», которой, как отмечал В. И. Ленин, свойственно «быстро превращаться в покорность, апа-

² Сутра — произведение, передающее слова Будды.

³ Здесь и далее первая цифра в прямых скобках означает порядковый номер источника, приводимого в библиографии к книге, а вторая — страницу.

тию, фантастику, даже в „бешеное“ увлечение тем или иным буржуазным „модным“ течением» [3, т. 41, 14].

Известный американский социолог Р. Белла видит выход из кризиса современной культуры в плюрализме и синтезе ценностей Востока и Запада. «Исходным пунктом для подлинного плюрализма является признание, что американская традиция, западная традиция или даже библейская традиция не дают нам достаточных ресурсов, чтобы справиться с обступившими нас роковыми проблемами. Как бы эти традиции ни были богаты и достойны изучения, если мы прильнем к ним, и только к ним, мы будем повинны в узком и, возможно, саморазрушительном провинциализме» [168, 229—230].

Часть интеллигенции, главным образом творческой, стремясь преодолеть традиционный европоцентризм, обратилась к культуре Востока, в частности к чаньской философии и искусству, увидела в них много плодотворных идей. Что же привлекает их в чань? Последовательный нонконформизм, не допускающий расхождения между словом и делом — в чань нет разделения на истины разума и истины действия; утверждение естественного равенства людей — отрицание не только социальной иерархии, но и иерархии таланта и бездарности, «серьезных» дел и пустяков; протест против обыденного здравого смысла — раскрытие абсурдности ситуаций, которые кажутся нормальными, и осознание в таких явлениях, которые нередко трактуются рациональным мышлением как абсурдные, простого, естественного смысла; нигилизм по отношению к ходячим истинам и общепринятым авторитетам.

Учение чань отличается еще ряд свойств, делающих его необычайно мобильным. Ареал чань не очерчен четко — в нем можно найти почти все те идеи, которые на протяжении двух с лишним тысячелетий накапливались европейской классической философией. Но эти идеи находятся в учении чань в столь причудливом, с точки зрения европейца, сочетании, что сообщают этому учению совершенно уникальный характер.

Учение чань не является строгой, замкнутой умозрительной системой. Как «философия жизни», со всеми присущими ей противоречиями, оно противостоит всякой рассудочной философии. Чаньское учение хотя и не призывает к социальным преобразованиям (в чем и со-

стоит его историческая ограниченность), но оно активно отстаивает человечность в мире, где господствует принцип «человек человеку — волк». Последователи чань воплощают свои гуманистические стремления с помощью индивидуального благородного действия и всестороннего самосовершенствования.

Чаньская культура прославила летучее и преходящее — лепестки вишни, капли росы — как подлинное выражение природы вещей, а бедность и одиночество признала самыми точными образами Будды. Но в этой чаньской идее Р. Белла справедливо видит опасность «эстетизации бездомности»: «Японцы, кажется, далеко ушли в том, чтобы сделать бездомность комфортабельной, создать из бездомности дом. Это тоже опасно, ибо таким образом культура может потерять свой творческий потенциал» [168, 228].

Возможность восприятия чань литературой и искусством современного Запада обусловлена во многом существованием в истории европейской поэзии и живописи своих, подобных чаньскому учению, традиций, а успешная «приживаемость» этого учения объясняется тем обстоятельством, что основные его нормы выражены не в эзотерическом каноническом тексте, а в образной форме: в поэзии, живописи и музыке. Влияние учения чань на развитие культуры и у себя дома — в Китае и Японии, и за рубежом — в Европе и Америке оказалось весьма плодотворным, но не столько в собственно философской сфере, сколько в области этики и художественного творчества.

Каждая эпоха выбирает себе в прошлом, иногда осознанно, иногда стихийно, традиции, близкие ей по духу, служащие коррелятом ее опыта. Так, европейская культура XVIII столетия, познакомившись с китайской и японской культурой, осталась холодна к школе чань, но восприняла чрезвычайно живо декоративность и многокрасочность китайского прикладного искусства и архитектуры, решая интерьеры и парки в китайском стиле — вспомним, например, знаменитый Китайский дворец в Ораниенбауме. Европу того времени больше, чем буддизм чань, привлекала конфуцианская традиция. Лишь во второй половине XIX в. художников заинтересовало менее броское, но, как оказалось, более нужное им искусство чань, ибо оно уже содержало в себе то, что

европейские художники только стремились открыть. И в философии, начиная с Шопенгауэра и Шеллинга, восточная мысль чаньского толка привлекает внимание европейских мыслителей. Но наибольший интерес к идеям чань выявился в XX в.

Многие черты чань действительно очень близки современной культуре буржуазного Запада. Некоторые исследователи, например американский социолог У. М. Эймс, следуя шпенглеровской типологии цивилизации, считают даже, что чань — символ культуры нашего времени, ибо неотъемлемой чертой нынешней буржуазной культуры, как и чань, является интерес к случайному и вероятностному [159, 64]. А. Уотс утверждает даже, что истоки таких кардинальных идей современности, как теория относительности, теория вероятности, понятие моделирования, физико-математические категории функции и поля, легко найти в чань [335, 13]. Р. Беркман же видит много общего в семантической философии и учении чань о слове и знаке [171, 127—136]. Если не понимать эти рассуждения буквально, то можно признать, что доля истины в таком сближении учения чань с рядом идей современного научного понимания природы мироздания несомненно есть. Как и в античной философии, в учении чань содержались многие гениальные догадки, получившие дальнейшее развитие в науке и философии.

Но наиболее часто встречающееся в западной литературе сопоставление чань как «философии жизни» с экзистенциализмом или образом жизни битников представляется нам не совсем обоснованным. Экзистенциалисты, тоже отстаивающие «философию жизни», стремятся обосновать ее как систему, прибегая к кабинетно-логической аргументации, чем они принципиально отличаются от последователей учения чань. Битники же, считающие себя истинными приверженцами чань на том основании, что они претворяют свою философию непосредственно в жизнь, на самом деле выхватывают из чань лишь отдельные внешние черты и тем самым искажают сущность его в целом, лишая это учение его подлинного глубокого содержания.

Людей же, постигших философию чань и стремящихся жить согласно ее принципам, в Европе и Америке нам известно очень немного. Среди мыслителей — это Альберт Швейцер и Кришнамурти, среди писателей —

Дж. Дэвид Сэлинджер и Герман Гессе, среди художников — Винсент Ван Гог и Анри Матисс, среди музыкантов — Густав Малер и Джон Кейдж. В книге речь пойдет прежде всего об этих крупнейших деятелях европейской культуры.

Признаки влияния чань в современном западном мире можно заметить достаточно часто — они в бродяжничестве и опрошении хиппи, в спортивном тренаже фехтовальщиков и хоккеистов, в искусстве составления букета и церемонии чаепития. Нас интересуют, однако, не эти внешние приметы проникновения чань с Востока на Запад. В центре нашего внимания — чань как цельное учение, нашедшее своеобразное преломление в современной западной культуре. Разумеется, непонимание многими приверженцами чань социальных причин тех бедствий и пороков, которые вызывают их естественное неприятие, выявляет определенную узость этого учения, ибо оно действует лишь в ограниченной сфере культуры и не решает основных задач переустройства общества. Чань — только утешение, но никак не спасение от бедствий в буржуазном обществе. В этом смысле чань, как и всей домарксовской философии, присуща та историческая ограниченность, о которой писал К. Маркс в знаменитом одиннадцатом тезисе о Фейербахе: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» [2, т. 3, 4].

В советском востоковедении уже сложились традиции сравнительного изучения отдельных явлений культуры Востока и Запада. Близость поэзии китайского поэта Сыкун Ту и Тютчева, философии слова Горация и Лу Цзи угадана В. М. Алексеевым [7]; поразительная общность взглядов на историю Полибия и Сыма Цяня раскрыта Н. И. Конрадом [65]; «пушкинский знак» поэзии Тао Юань-мина выявлен Л. З. Эйдлиным [146]; «овидиев венец» у поэта Цао Чжи увидел Л. Е. Черкасский [124, 83]; С. Н. Соколовым сближены по духу рисунок Пушкина и каллиграфия Ван Си-чжи [111]; С. А. Серовой обстоятельно проанализировано влияние эстетики восточного театра на театральные принципы В. Э. Мейерхольда [102, 43]. Исследователями сопоставлялись также стихи Басё и О. Мандельштама [124, 103], Хуан Юэ и М. Цветаевой [52, 291]. Сравнительный анализ, примененный этими учеными, послужил для нас в опре-

деленной мере исходным пунктом при характеристике «чаньских» черт в европейской культуре.

В работе Н. И. Конрада «Запад и Восток» выделены несколько видов сравнительно-типологического исследования явлений культуры Востока и Запада: сравнительное изучение двух культур, имевших в прошлом историческую общность; сопоставление тех сторон культуры Востока и Запада, которые существовали в одинаковые исторические периоды; сравнительное изучение явлений восточной и западной культуры, существующих вне какой-либо исторической общности; открытие типологической общности, возникшей независимо друг от друга; изучение связей и влияний одной культуры на другую. «Задачей в этом случае является, во-первых, обнаружение самих связей, выяснение их исторических причин, их характера, путей, средств; во-вторых, раскрытие последствий этих связей» [65, 16].

Сравнительное культуроведение выделилось в самостоятельную дисциплину еще в конце прошлого столетия. Однако методология его до сих пор остается спорной. Современной наукой о взаимодействии культур Востока и Запада выработаны два основных принципа — гомологический и диалогический.

Термин «гомология» заимствуется из геометрии, где гомология означает корреляцию между точками двух различных систем, в которой каждая точка одной системы соответствует гомологической точке другой. Эта корреляция — не тождество. Брахман не тождествен Яхве, но «оба означают высшую ценность, абсолютный термин разных культур... Гомология — это, возможно, вид экзистенциально-феноменальной аналогии» [290, 178, 179]. Гомологический принцип требует интерпретировать факты культуры, не вырывая их из почвы, в которой они выросли, не подходя к ним с чужими мерками. «Любая интерпретация извне традиции должна удовлетворять требованию по крайней мере феноменологического совпадения с самоинтерпретацией изнутри», — утверждает один из крупнейших теоретиков сравнительного культуроведения — Р. Панникар [290, 175].

Однако последовательно проведенный гомологический принцип вступает в противоречие с жизнью, в которой сами культуры сравнивают себя с другими, отбрасывают некоторые исконные местные черты и усваивают чужие.

Поэтому гомологический принцип должен быть дополнен диалогическим. Зная внутреннюю логику культуры, необходимо постичь и логику культурных контактов. В наше время рождается, по утверждению Р. Панникара, «новая концепция диалога, понятого не как простой источник информации, но как средство, ведущее и к более глубокому пониманию друг друга, и к самопониманию» [290, 176].

В данной книге судьба чань на Западе рассматривается как в плане сравнительной типологии, по классификации Н. И. Конрада, так и на основе принципов гомолого-диалогического анализа. Использование сходных «цитат» из текстов, выявление близких по смыслу идей или отталкивание от различий в кардинальных идеях западной и восточной культуры — приемы, чаще всего используемые исследователями. В случае же с чань они применимы в очень ограниченной степени, поскольку это учение не определяется скалярным набором, его скорее характеризуют векторы, тенденции. Внешне сходные элементы в культуре разных регионов могут иметь противоположный смысл и, напротив, весьма различные явления — обладать общим вектором. Например, белокаменные храмы древней Руси и снежные сунские пейзажи содержат в себе общий «апокалиптический» строй праведной белизны.

В сущности, все, кто пишет о культуре, заняты «переводом» во времени или в пространстве отдаленного образа на язык собственной нынешней культуры. Как и среди переводчиков, здесь можно выявить две тенденции: в одной «буква», а в другой «дух» являются определяющим началом.

Понятие «посредник» в механизме взаимодействия культур, выработанное сравнительной культурологией, становится весьма существенным при рассмотрении судьбы чань в европейской культуре. Роль «посредника» в случае с чань играют не столько тексты чаньских авторов, переведенные на европейские языки, сколько произведения живописи чаньской школы Китая и Японии, которые экспонируются в музеях Европы и Америки. Последнее обстоятельство делает чань особенно действенным, ибо «произведения искусства так же не теряют своего значения или способности вдохновлять творческую мысль, когда их отправляют в другие страны,

как не теряли их античные произведения, отдаляясь от своей эпохи», — справедливо замечает Ж. Дашхит [207, 73].

Современная культура в своих творческих исканиях обращается к культурному наследию, к отделенному преградой пространства и времени прошлому. Одной из несомненных ценностей этого прошлого является и восточная культура чань (дзэн). Но чтобы понять это сложное явление, выраженное в творчестве писателей, художников, философов, необходимо, как правильно подчеркнул Л. П. Делюсин, «внимательное и бережное отношение к их духовному миру, традиционным взглядам на природу, общество и человека». Такое отношение «будет способствовать лучшему, более глубокому пониманию особенностей социального и политического поведения людей разных наций. То, что обыденному сознанию нередко представляется странным и нелогичным, станет понятным и оправданным.

Друг в представлении древнекитайских мудрецов — „тот, кого знаешь, как самого себя“. Это нелегко и достигается ценой определенных усилий. Но без этого не прийти к взаимопониманию и дружбе» [35, 191], к столь важному для современной обстановки взаимопониманию между народами различных регионов земного шара — притом, что ученые социалистических стран и прогрессивные ученые Запада видят ключ к пониманию «чужой» идеологии в марксистском подходе к ее исследованию.

ПОСТУЛАТЫ ЧАНЬ-БУДДИЗМА

Учению чань, в отличие от других школ буддизма, присуща одна странность: в самом обыденном видеть немислимое, с легкостью сводить, казалось бы, неразрешимые проблемы к житейскому пустяку. Приверженцы чань, воспринимая мир, словно выворачивают его наизнанку. Мир чаньской философии и искусства — это своеобразный антимир: в нем действуют антилогика, антимотивы. Очевидные вещи в системе чань предстают полными абсурда и бессмыслицы. Но в этой бессмыслице есть своя железная система и стройность, она противостоит скуке здравого смысла. «Редукция спекулятивных элементов буддизма, развитие гротеска в поведении и в искусстве. Пафос выворачивания ценностей наизнанку, антиинтеллектуализм и высокая оценка физического труда, психотехника ошеломления» — так характеризует суть чань Р. Сасаки [311, 190]. Лишь гротеск становится формой свободы в обществе, допускающем свободу личности только как нечто нечаянное, алогичное и юродское.

Наибольшую трудность в раскрытии смысла чань в понятиях европейской философии представляет то обстоятельство, что каждый чаньский термин имеет строго установленное отношение к целому ряду других, которые всплывают по ассоциации. И если европейские и чаньские термины даже соответствуют друг другу, то сопутствующие ассоциации могут быть иными.

Основные категории чань, и прежде всего само это понятие, необычайно емки по содержанию, что дает возможность их субъективного толкования. Так, если спросить нескольких чаньских монахов, что такое чань, то они ответят по-разному. Для одних это близость, духовное родство, олицетворенные в отношениях отца и сына; для других чань — любовь к миру во всех его про-

явлениях; для третьих — это уход из мирской жизни, самоуглубление; для четвертых чань означает проникновение в сущность классических сутр.

Современная западная литература о чань являет весьма пеструю картину различных интерпретаций этого учения. Известный исследователь чань А. Уотс определяет едва уловимый оттенок, отличающий это учение от всех других форм буддизма, как «непосредственность, прямота» [335, 17]. Крупный буддолог Т. Идзуцу видит его отличие от классического буддизма в том, что последователи чань не проводят четкой грани между смыслом и бессмыслицей [250]. Один из ведущих английских исследователей китайской культуры, А. Уэлл, сводит это учение к квиетизму и подчеркивает оптимистический характер чань, утверждающего, по мнению ученого, конечную целесообразность бытия [332, 9]. Немецкий востоковед, автор нескольких фундаментальных работ о культуре Китая и Японии, Г. Мюнстерберг считает, что смысл чань заключается в проклятии этому миру [285, 61], некоторым же ученым (В. М. Эймсу, например) чань кажется по сути своей нигилистичным, стоящим по ту сторону добра и зла [159, 11]. Многие авторы (Д. Т. Судзуки прежде всего) относят чань к «субъективному сознанию» [321, 27], усматривают в экзистенциализме и в философии абсурда, особенно в философии Альбера Камю, аналогию с чань; а некоторые (и среди них крупнейший исследователь китайской живописи О. Сирён) [317, 104] подчеркивают в чань уравнивающее начало субъекта и объекта в традициях классической восточной философии, утверждение тождества духа и природы; иные же просто называют последователей чань безумцами. Одним словом, что ни книга о чань, то совершенно иной взгляд на это учение.

Что же такое чань, каковы его история и постулаты?

Учение чань (дзэн) сложилось в Китае на рубеже V—VI вв. в результате трансформации отдельных концепций буддизма Махаяны на китайской почве. В традиционной китайской философии, прежде всего в диалектике «Книги перемен» («И цзин»), в этике «Бесед и суждений» («Лунь юй»), в афоризмах «Дао дэ цзин», в антиномиях «Чжуан-цзы» содержались идеи, которые также послужили основой для формирования фи-

лософии чань в Китае. Можно сказать, что субстрат философии чань являет собой сложное сплетение идей буддизма Махаяны, сформулированных в «Ланкаватара-сутре», «Вималакирти-Нирдеша-сутре», «Суддхармапундарике» и «Ваджраччхедике», даосизма (в духе «Чжуан-цзы») и лишь в небольшой степени элементов конфуцианской этики.

Учение Махаяны постулировало ряд основных норм философии чань. Махаяна приземлила несколько отвлеченный идеал хинаянского буддизма, перенесла этический акцент с личного спасения, почитаемого в Хинаяне главной религиозной задачей, на спасение всего живого, на спасение другого. Поэтому стремление к личному совершенствованию рассматривается в Махаяне как низший идеал, а особую роль в этом учении начинает играть ипостась бодхисаттвы, чья суть в любящем сердце: весь мир является объектом этой любви. Махаянская философия отрицает реальное бытие индивидов, взятых в отдельности, и утверждает, что все они содержатся в единой трансцендентной реальности, а индивид — лишь частичное и весьма иллюзорное ее проявление.

Суть, природа этой высшей реальности, согласно учению Махаяны, не может быть выражена словами или описана. «Вещи по своей основной сущности не могут быть названы или объяснены, они не могут быть адекватно выражены в какой-либо словесной форме. Они находятся вне сферы восприятия и не обладают отличительными чертами. Они абсолютно тождественны и не подвержены ни изменению, ни разрушению», — говорится в важнейшем памятнике махаянской мысли, в знаменитой «Ланкаватара-сутре» [322, 105].

Мир опыта осознается в буддизме как феноменальный и нереальный, ибо согласно этому учению трансцендентная реальность воспринимается лишь на внешнем уровне потока жизни и смерти, а истинная ее сущность непознаваема на уровне опыта и чувственного знания. Но эта истинная реальность пронизывает все сущее, и поэтому все частное, единичное может восприниматься как потенциально целое, единое, что означает, если пользоваться терминологией Махаяны: «Каждый в потенции Будда». «Не существует ни одного живого существа, которое не обладало бы природой истинной реальности», — говорится в той же сутре [322, 106].

В традиционной китайской философии (конфуцианстве и особенно даосизме), с которой встретилось умозрение Махаяны, содержался ряд аналогичных мыслей. Концепция единого, изложенная в трактате «Чжуан-цзы», столь близка махаянскому учению об истинной реальности, что некоторые исследователи усматривают прямую связь этого памятника с буддизмом, хотя наукой доказано гораздо более позднее проникновение буддизма в Китай [205, 23]. Релятивизм философии Чжуан-цзы, утверждение им условности понятий «тождество» и «различие», его утверждение, что без различия не может быть тождества и различие есть непрерывное условие тождества, весьма сближают его учение с махаянской теорией тождества единого и единичного, относительности различий между ними. Но в даосизме содержались и такие идеи, которые были совсем неведомы махаянским мыслителям. Важнейшую роль в формировании учения чань сыграли даосские рассуждения об «истинной мудрости» как отсутствии профанического знания; о подлинном деянии как отсутствии суетной деловитости. Древнейший памятник китайской философской мысли «Книга перемен», причисленный позднее к конфуцианскому канону, обогатил учение чань живой диалектикой двух начал мира, раскрытых как мужское и женское начала, как силы света и тьмы, как *ян* и *инь*.

Учение Махаяны, проникшее в Китай в I в., нашло в этой стране не только переводчиков и комментаторов буддийских сутр, что, разумеется, важно и само по себе и было весьма существенно для формирования философии чань, но и оригинальных мыслителей. Так, например, философ Сэн-чжао (384—414) в своих комментариях к «Вималакирти-Нирдеша-сутре» высказал ряд идей, повлиявших на онтологию и гносеологию чань. Сэн-чжао утверждал, что истинная мудрость не является родом знания, ибо истинная реальность не имеет никаких свойств и поэтому не может быть объектом познания. Ему же принадлежит мысль о неизменности вещей. Этой идеей Сэн-чжао постулирует мгновенность как единственно реальное существование вещи, ибо, по мысли Сэн-чжао, в следующий или в предыдущий миг это уже другая вещь: «Вещи пребывают только в настоящем, их не было в прошлом... Зима есть зима, она не становится весной» [155, 42].

Не менее существенную мысль чаньского толка высказал ученик Сэн-чжао, махаянский философ Дао-шэн (360—434). Центральной в теории познания Дао-шэна была мысль о мгновенности восприятия истины, которую он обосновывал тем, что истинная реальность не членится на части и не может поэтому быть постигаема постепенно, а озаряет разум и дух человека во всей полноте и целостности своей в одно мгновение. Д. Т. Судзуки называет эту мысль Дао-шэна «революцией в индийском буддизме» [320, 74].

Перечисленные нами философские идеи Махаяны (индийской и китайской), даосизма и конфуцианства послужили лишь отправным началом для возникновения цельной философской школы, которая получила название «чань» и широко распространилась в восточном мире. В ходе формирования чань как единого учения сдвигались акценты: то одна, то другая из перечисленных концепций осознавалась как определяющая суть учения. При этом многие идеи были значительно дополнены и развиты крупнейшими чаньскими мыслителями.

Возникновение учения собственно чань связывают с именем Бодхидхармы — Двадцать восьмого буддийского патриарха в Индии, который, согласно преданию, в конце V столетия поселился в Китае и стал первым патриархом новой школы буддизма. Бодхидхарма, как утверждает традиция, принес в Китай ряд теоретических постулатов и необычный чаньский ритуал, т. е. своего рода антиритуал, и практику. Духовную практику этот мыслитель понимал как сидячую медитацию при максимальном сосредоточении, лишенном зримых образов. Эта практика называлась *цзочань бигуань* — «сосредоточенно сидеть, уставившись [взглядом] в стену». По преданию, сам Бодхидхарма провел таким образом девять лет в одном из пещерных монастырей.

В области религиозного ритуала Бодхидхарма произвел решительные изменения. Отвергая существовавший в то время в буддизме пышный ритуал как форму общения с богом, он привнес в чань своего рода антиритуал, интимную церемонию, которая впоследствии получила название «чайной церемонии» и широко распространилась в Китае, а потом с особой силой — в Японии. «Дух чань подобен вкусу чая», — утверждал Бодхидхарма.

Приписываемый Бодхидхарме «Трактат о светильнике и свете» («Дэн дянъ цзи») содержит несколько мыслей, предопределивших характер философии чань, которая лишь позднее стала развитым, цельным учением. Он писал: «Передача истины вне писаний и речей, нет никакой зависимости от слова и буквы. Передача мысли непосредственно от сердца к сердцу, созерцание собственной изначальной природы и есть реализация состояния Будды» [155, 21]. Даже сама поэтичная, афористическая форма его сочинений стала для чань традицией.

Несоразмерность слова с истинным смыслом, которое оно пытается выразить; лишь непосредственное, вне условности и ограниченности любого внешнего знака, воплощение истины; познание самого себя как единственный надежный путь постижения абсолютной реальности — вот основные постулаты этого мыслителя.

С именем Второго чаньского патриарха Хой-кэ (487—593) связано возникновение чрезвычайно важного элемента собственно чаньского поэтического обряда, так называемого *вэнь-да* (вопроса и ответа), раскрывающего диалогический и тем самым демократический характер чань как теоретической системы, особенно ярко противостоящей монологу, т. е. тирании одной, господствующей точки зрения, не допускающей сомнений или возражений. Исследователи считают, что оригинальные формы японской поэзии — *мондо* и *коан* — ведут начало от диалогов чаньских наставников со своими учениками. Непосредственно форму коана предопределил так называемый общий ответ (*гунъань*) — способ решения парадоксальных задач в системе чаньского тренажа, выступающий обычно в гротескном сочетании слов [4, 81—82]. *Гунъань* (коан) выражает не частное мнение отдельного человека, а высший принцип, одинаково воспринятый всеми. «Слово *гун* — публичный — означает, что коаны прекращают частное понимание; слово *ань* — «отчеты о прецедентах» — означает, что коаны пребывают в согласии с буддами и патриархами... извлекаями слова из срединности бессловесности и вылепившими форму из срединности бесформенного» [284, 6].

Начало школы коанов восходит к Нань-юаню (ум. в 930 г.), преемнику патриарха Линь-цзи (в третьем поколении). Он начал задавать изречения Линь-цзи как темы медитации.

Настойчивость при решении коана Р. Хакуин сравнивает с добыванием огня трением. Не должно быть никаких остановок! Чань вовсе не презирует языка, речи, это учение требует, чтобы слово исходило из первичного уровня реальности. В известном смысле ни одно учение не придает такого значения речи, как чань. Наставник в любой момент может приказать ученику: «Говори!» И, заговорив в ответ на этот внезапный приказ, ученик раскрывает перед наставником точную меру своей духовной зрелости. Не нужно ни говорить, ни молчать по-обыденному.

Чань постоянно борется с семантической функцией языка расчленять реальность на фиксированные, обладающие конкретным значением единицы.

Практика чань обычно начинается с парадокса чаньского мыслителя V в. Чжао-чжоу: «Обладает ли пес природой Будды? Нет». Это «нет» (*у*) со временем приобрело почти магический смысл, подобный индийскому *ом*. Чжао-чжоу этим «нет», «ничто» старался разрушить бинарность сознания монаха, расчленяющего реальность на две единицы, и привести их к первоначальному ничто, в котором нельзя отличить природу пса от природы Будды.

Идея тождества субъекта и объекта со всей определенностью философского постулата была выражена Третьим чаньским патриархом Сэн-цаном (ум. в 606 г.). Ему приписывается замечательная поэма «Доверие сердцу» («Синь синь мин»), в которой выражена идея нерасчлененности субъекта и объекта:

Объект является объектом для субъекта,
Субъект является субъектом для объекта.
Знай, что относительность этих двух
Пребывает в абсолютно единой пустоте.
В единой пустоте этих двух не расчленишь.
Нельзя сказать та и эта.
Если сердцем постиг истину,
Десять тысяч вещей едины по своей природе.
Одно во всем и все в одном [155, т. 1, с. 32].

Практическая направленность мысли, утверждение действительности идеи только при практическом ее претворении отличала философские построения Четвертого патриарха — Дао-синя (589—651). Им разработана сложная система тренировки тела (и тем самым тренировки

духа). Цель этой системы тренировок заключается в подготовке человека к состоянию озарения (*самадхи*), которое понималось Дао-синем как определенное физическое состояние, диктующее характер духовного транса.

С именем Пятого патриарха Хун-жэня (602—675) связаны в истории чань два важнейших момента. Во-первых, Хун-жэнь, в отличие от своих предшественников, не только почитал «Вималакирти-Нирдеша-сутру» и «Ланкаватара-сутру», которые являются важнейшими памятниками философии Махаяны, но и поставил наравне с ними небольшую, но впоследствии оказавшуюся очень влиятельной в системе чань так называемую «Алмазную сутру» («Ваджраччхедику»). Во-вторых, Хун-жэнь был наставником крупнейшего чаньского мыслителя Хой-нэна, автора «Алтарной сутры Шестого патриарха» («Лю-цзу тань-цзин»).

После Пятого патриарха произошел раскол. Северную ветвь чань возглавил ученый мыслитель Шэнь-сю, а на юге стал проповедовать чань поначалу неграмотный дровосек Хой-нэн (637—713), который стал Тридцать третьим буддийским, Шестым чаньским и Первым патриархом южной школы чань. Хой-нэн является общепризнанной центральной фигурой в истории чань, и его сочинение — соответственно важнейшим разделом буддийского канона в целом. В конце VII в. южная чань выросла из малоизвестной школы в ведущее учение.

Расцвету чаньской философии и культуры в VII—VIII вв. и развитию так называемой южной ветви этого учения, наиболее, на наш взгляд, плодотворной и действенной, способствовали и путешествия в Индию знаменитого собирателя буддийских текстов Сюань-цзана. Он вернулся в Китай в 645 г. и стал проповедовать учения йогачар и мадхьямиков, которые были восприняты многими чаньскими мыслителями с большим энтузиазмом, что дало толчок складыванию южной школы чань. Сюань-цзаном была переведена «Великая Праджняпарамита», к которой постоянно обращается в своих проповедях Хой-нэн. Традиционная приверженность к тексту «Ланкаватара-сутры» сказалась в северной ветви чань, эту школу порой называли «школой по изучению „Ланкаватара-сутры“». Согласно ортодоксальной версии, до середины VIII в. глава северной школы Шэнь-сю почитался Шестым патриархом чань. Лишь спустя

полстолетия после смерти Хой-нэна его ученик Шэнь-хой доказал превосходство южной ветви чань над северной и добился признания Хой-нэна законным наследником Хун-жэня, т. е. шестым патриархом, а Шэнь-сю — соответственно узурпатором.

Хой-нэн в своем сочинении сформулировал образно и точно основные постулаты южной школы чань, охарактеризовал ее как цельную, сложившуюся систему философских взглядов. После смерти Хой-нэна чань распалась на несколько школ. Традиции Шестого патриарха наиболее деятельно развивали пять его учеников. Далее их преемниками были наиболее прославленные последователи этого учения: Шэнь-хой, Ма-цзу, Хой-хай, Линь-цзи, Хуан-бо.

Значительное влияние философии Хой-нэна сказалось в сочинении «О внезапном просветлении» («Дуньбу лунь») чаньского мыслителя Хой-хая, который воспринял традиции Шестого патриарха и известного теоретика чань Ма-цзу (ум. в 788 г.), чьим учеником он непосредственно и был. Дж. Блофельд, английский переводчик и исследователь трактата Хой-хая, справедливо выделяет проблему соотношения субстанции и функции как центральную в концепции мыслителя и теснее всего связанную с разработкой этой проблемы Хой-нэном [179].

Согласно учению чаньского наставника Хуан-бо (IX в.), есть три ступени этического поведения. На низшей люди выполняют предписания, надеясь на награду. На средней предписания выполняются без всякого расчета на выгоду. Это ступень, к которой стремятся многие христиане, думая, что выше ничего не бывает. Но чань признает еще третью ступень: отсутствие всякой мысли о моральном и неморальном. «Это обычно смешивается на Западе с безразличием и равнодушием, — замечает Э. Стеджер. — Хотя, напротив, это сравнимо с безразличием бога, „посылающего солнце и дождь праведным и неправедным“. Непредвзятость была бы лучшим словом, чем безразличие» [318, 273].

После гонения на буддизм в 845 г. южная школа чань в сфере собственно философской особого значения не имеет, но роль ее в других областях духовной культуры, особенно поэзии, живописи, в теории искусства, продолжает оставаться весьма значительной и в отдель-

ные периоды становится ведущей. Разумеется, и до этого южночаньская традиция питала поэзию и живопись: достаточно вспомнить поэзию, живопись и теоретические трактаты Ван Вэя. Но в последующие века эстетическая концепция южной чань получает необычайный размах, включая в свою орбиту многие сотни мастеров. Примерно в это же время, на рубеже X—XI вв., учение чань проникает в Японию и вскоре весьма способствует расцвету японской монохромной живописи, поэзии и графики, искусству сада и составления букета.

Разумеется, в разные периоды исторического развития учение чань претерпевало изменения, но эти изменения, не снижая значимости исходных определяющих идей, заключались по преимуществу в том, что менялись акценты, на первое место в разное время ставились те или иные основополагающие нормы этого учения, но цельность его при этом сохранялась, оно всегда оставалось самим собой.

Учение чань как целостная философско-эстетическая система представляет собой постулаты отношений триады — Абсолюта, личности и мира множества феноменов. Сообразно с этим вся теория чань и понятийные категории, ее выражающие, группируются следующим образом: категории онтологии и этики, раскрывающие природу подлинного бытия мира и личности; категории гносеологии и психологии, выражающие отношения между человеком и Абсолютом, человеком и миром феноменов, человека с самим собой. В учении чань главным посредником в этих связях выступает искусство (и сама жизнь, осознанная как искусство), поэтому структура «посредника», его морфология и архетипы являются существенной частью учения чань.

Честь создания классической формы этой философии принадлежит, несомненно, Хой-нэну. Поэтому мы дадим абрис философии этого мыслителя как абрис чаньской философии в целом, что вполне оправданно, так как «Алтарная сутра Шестого патриарха» обоснованно считается всеми исследователями самым значительным чаньским текстом. Эта книга сыграла важнейшую роль «посредника» между учением чань и современной буржуазной культурой Европы и Америки и пользуется наибольшей популярностью.

Стратиграфия текста этого памятника двухслойна: смысл учения раскрывается на уровне отвлеченных идей, философских понятий — это один уровень; второй уровень текста — метафорический, образный или приземленно описательный, почти бытовой. Иногда кажущаяся описательность текста перерастает в самый отвлеченный знак. Например, троекратное заявление Хой-нэна о своем неумении выражать мысль в письменных знаках становится одним из важнейших постулатов его учения.

Метафорически раскрываются в тексте структура мира, соотношение суетных дел и существа вещей, плодотворность истинного знания. Органы чувств человека уподоблены вратам в город, мудрость — животворному ливному, суетные дела, по представлению Хой-нэна, подобны волнам, а просветленность — водной глади.

Философские категории выражены устойчивой группой терминов. Значительная группа их представляет собой транскрипцию санскритских слов: например, *дхьяна-чань*, *самадхи-саньмэй*, *праджня-божо*, *парамита-полами*. Большая же часть философских категорий раскрывает значение санскритских понятий аналогичными китайскими терминами. Так, санскритское слово и буддийское понятие *цита* переданы иероглифом *и*¹; субстанциональное понятие *свабхава* передается знаками *цзысин*; понятие *самадхи* выражается и транскрипцией *саньмэй*, и самостоятельным знаком *дин*; *бодхи* — иероглифами *у*, *цзюэ*.

Понятийный строй чаньской философии достаточно сложен. Исследователями чань составлены специальные словари с весьма значительным числом знаков [346]. Но важнейших категорий философии чань, которые можно встретить на страницах научно-философской или художественной литературы, отмеченной лишь влиянием чань, а не в специальных исследованиях, посвященных этому учению, насчитывается примерно десяток.

Основные философские категории чань с известной мерой условности и относительности можно разделить на несколько групп. К первой относятся понятия, раскрывающие структуру мира, т. е. категории онтологии. Это категория *и* — Единое; *суй кун*, или *шуньята* — пу-

¹ В китайском тексте различные категории *и* обозначены различными иероглифами.

стота; *чжэнь* — истинность; *жулай*, или *татхагата* — «таковость»; *фа*, или *дхарма* — закон, ноумен; *синь* — сердце, ум, дух; *фо* — Будда, *и* — первопринцип, *нинань* — нирвана, характеризующие абсолютную реальность; *ице* — множественность, *ю* — сущее, *у* — не-сущее (как оппозиции), *чэнь* — мирская пыль, *цзинцзе*, *ши* — бытийный мир, относящиеся к феноменальному бытию.

В эту же группу категорий входят, на наш взгляд, и структурно-субстанциональные категории: *ти* — субстанция; *бэнь* — изначальность, корень; *син* — природа, характер; *шэнь* — абсолютное тело.

Роль атрибутивных категорий в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» нередко играют субстанциональные понятия, например *ю-у* — сущее — не-сущее, которые являются атрибутом Единого в определенной его ипостаси. И напротив, даже такая центральная субстанциональная категория, как Единое — *и*, может становиться атрибутом феноменальных сущностей: *исинь* — единый дух; *ити* — единая субстанция; *ишэнь* — единое тело; *инянь* — единая мысль; *иши* — в одно мгновение; *исин* — единая природа.

Самый высокий атрибут абсолютных категорий в такого рода тексте, возникшем в рамках буддийской веры, несомненно, Будда — *фо* и целый круг понятий, связанный с категорией «Будда» как атрибута абсолютной реальности. В структуру мира автором «Алтарной сутры Шестого патриарха» включена *цзинту* — земля чистоты, обетованная земля, где пребывает Будда.

Широким ареалом атрибутов располагает категория *дхарма* — *фа*. Практически весь понятийный состав текста выступает в качестве атрибутов, раскрывающих самые разные грани этой, по сути дела, центральной категории в умозрении Хой-нэна. Чаше всего понятие *фа* — *дхарма* выступает в значении «закон» и «субстанциональная частица». Но есть свойства у *дхармы*, которые характеризуются понятиями, заимствованными из других групп. Так, *дхармы* бывают злые и добрые, феноменальные и внефеноменальные. В субстанциональном значении *дхарма* обычно сопровождается атрибутом «правильная» (*чжэнь*).

Следующая группа философских категорий характеризует структуру личности, «я». Как онтологические понятия категории структуры личности могут быть под-

разделены на два уровня — абсолютный и профанический. Абсолютное «я» нередко отождествляется с понятием Будда — *фо*; абсолютное «я», понимаемое Хой-нэном как субстанция мира, выражается знаком *во*; знак *во* может обозначать и эмпирическое «я», особенно с отрицательным знаком (*фэйво*, *уво*), однако эмпирическое «я» обычно выражается в тексте Хой-нэна знаком *у*. Субстанциональная часть личности, делающая человека единым с абсолютом и причастным к его тайнам, характеризуется понятием *син* — природа, характер, натура. В философии Хой-нэна важнейшей категорией является *цзысин* (индивидуальная, собственная природа человека). Д. Т. Судзуки именно в этой категории видит отличие учения Хой-нэна от суждений других южночаньских мыслителей [319, 14]. Категория *шэнь* (букв. «тело») с атрибутом *сэ* — *сэшэнь* выражает физическую структуру «я»; тогда как с другими атрибутами *шэнь* — например, *саньшэнь* (трикайя) или *фашиэнь* (дхармакайя), *хуашиэнь* (самбхогакайя) — относится к группе субстанциональных категорий, т. е. раскрывает структуру мира, и вместе с тем — к третьей группе, к ареалу категорий теории познания. Структурную основу «я» составляет категория *ти*, которая, как и понятие *син*, соединяет субъект с объектом. К тому же ряду сущностных категорий личности примыкает и понятие *бэнь* — корень, ядро личности.

Органами ощущения и познания мира в структуре «я» выступают два понятия: чувственное познание мира осуществляется *гэнь* — органами чувств, а центральные ментальные способности сосредоточены в *синь* — духе, уме, разуме, сердце человека. Последняя категория, *синь*, является одновременно и важнейшей категорией в системе гносеологии Хой-нэна. В этой группе понятий можно выделить четыре типа категорий: а) органы познания; б) качества относительного и абсолютного знания; в) характер процесса познания и возможность познания; г) цель познания, относительная и абсолютная истина.

Ментальные способности совершенного познания, как уже было сказано, выражены в тексте иероглифом *синь*, а понятие дискретного знания — иероглифом *нянь*. Абсолютное знание, совершенная мудрость определяется в «Алтарной сутре Шестого патриарха» двояко: во-пер-

вых, ее характеризует санскритское слово *праджня*, переданное китайской транскрипцией как *божо*; во-вторых, существует и собственно китайская категория *чжи хой*, которая выступает как перевод понятия *праджня*. Относительное, профаническое знание выражается категориями *чжи* и *ши*. Абсолютный характер знания выражается и категорией *уньянь* — бездумие, *бодхи* — просветление, *цзюэ*, *у* — пробуждение. Постепенный, поступательный процесс познания выражен понятием *цзянь*, а взрывной, ошеломляющий, внезапный, быстрый характер познания — понятием *дунь*. Целью познания является возможность узреть свою природу, постижение «великой идеи», раскрытие первопринципа, просветление, преобразование, становление Буддой, погружение в нирвану, постижение истины, проникновение в *дао*, постижение изначального духа и т. д.

«Алтарная сутра Шестого патриарха» — не спекулятивно-умозрительное сочинение, а собрание практических наставлений для осуществления истины на уровне жизни и практики, поэтому группа философских категорий, раскрывающих прагматику умозрений Хой-нэна, — самая обширная. Любая, самая отвлеченная категория в тексте памятника сопровождается постоянно знаком *юн* — применить, использовать, *син* — претворить в деяниях. Абсолютное, «истинное» деяние характеризуется как «путь Будды». Само понятие «деяние», главным образом «деяние духа», обозначается иероглифом *син* или сочетанием *сисин* (т. е. совершенные деяния). Характер духовной практики рассматривается на двух уровнях: внешнем и внутреннем, и соответственно категории практики тоже подразделяются: одни связаны с обрядовой стороной — обеты, клятвы, молитвы, сидячая медитация; другие — возвращение, состояние озаренности (*самадхи*) — с ритуалом не связаны. Духовная практика осуществляется и на уровне слов, и на другом уровне — непосредственно, «от сердца к сердцу». Важно здесь же отметить, что ритуальной форме постижения истины в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» практически не уделяется места, что и естественно, так как учение южной чань отвергало значимость ритуала.

Особую группу философских категорий в системе Хой-нэна составляют этические понятия: добро и зло, просвещенность и невежество, просветленность и непро-

светленность и т. п. Такой ряд оппозиций рассматривается автором «Алтарной сутры Шестого патриарха» лишь на профаническом уровне. Добродетель и заслуга, прегрешения и заблуждения являются атрибутами феноменального мира, и все они нейтрализуются на уровне Абсолюта.

Между перечисленными группами понятий существуют определенные связи, которые выражаются рядом глаголов помимо тех, которые классифицированы нами как понятия: это глагол *цзянь* — узреть, *цю* — проникнуть, *дао* — достичь, *чэнь* — создать, *цзин* — очиститься, *жань* — погрязнуть, *ме* — разрушить.

В тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» есть, разумеется, общепбуддийская проблематика, но в этом сочинении очень сильно выражен своеобразный характер индивидуальной философской системы Хой-нэна. О. Розенберг справедливо считал, что «абстрактной буддийской системы нет, существует только ряд отдельных систем, принадлежащих различным школам и разным авторам... Они расходятся, главным образом, в том, какие из проблем выдвигаются на первый план в ущерб другим проблемам, оставленным без внимания» [98, 53]. Д. Т. Судзуки, А. Уотс и ряд других исследователей учения чань весьма решительно и, на мой взгляд, убедительно утверждают, что чань гораздо теснее и органичнее связано с древней китайской мыслью, чем с классическим буддизмом; более того, Д. Т. Судзуки считает чань собственно китайским учением [321, 53].

В круге онтологических проблем, характеризующем чаньскую философию в целом, можно выделить четыре: 1) Единое, изначальная природа (Будды), ее атрибуты, и как часть проблемы Единого — его ипостасность, или триединство; 2) теория *дхармы*, внефеноменальное пребывание *дхармы*; 3) дихотомия мира, субстанциональный и феноменальный дуализм мира, разрешимые и неразрешимые его противоречия; 4) соотношение субстанции и функции, сущности и феномена.

Хой-нэн почти не касается проблемы *шуньяты* и *татхаты*, диалектики их взаимодействия, что является едва ли не центральной проблемой в тексте «Ланкаватара-сутры». В тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» нет акцента на столь значимых в учении последователя Хой-нэна, мыслителя Шэнь-хоя, категориях абсолютного

духа, абсолютного «я» и соотнесенных с ними онтологических проблемах.

На метафорическом, образном уровне структура мира предстает в «Алтарной сутре Шестого патриарха» весьма поэтичной. Бескрайняя водная гладь единой субстанции — изначальной природы — вбирает в себя множество потоков, бурлящих волнами страстей и суеты мирской. Истинный дух подобен земной тверди — он единственная опора человека. Тело уподоблено городу, а органы чувств — вратам в этот город. Правит духом-землей и этим городом-телом изначальная природа — *син*. Истинная мудрость — *праджня* уподоблена ливню, сильные потоки которого сокрушают слабых духом, словно цветы и травы со слабыми корнями, и наполняют еще большей силой людей сильных духом, подобных деревьям с крепкими корнями. Заблуждения и ереси человеческие уподоблены туману, застилающему свет солнца-мудрости, и лишь ветер просветленности может рассеять туман заблуждений и дать солнцу возможность сиять мудростью вновь [52, 321].

Единое (*и*) — одна из центральных категорий в онтологии Хой-нэна, продолжающего традиции мысли Чжуан-цзы. Согласно Хой-нэну, есть только Единое и больше ничего нет. У Единого есть несколько атрибутов: оно не состоит из частей и не есть целое; поскольку оно не имеет частей, то можно сказать, что Единое не имеет ни начала, ни конца, так как они были бы его частями; Единое не ограничено и беспредельно, оно никак не оформлено (не круглое, не квадратное, не обладает цветом), следовательно, оно нигде не пребывает — ни во времени, ни в пространстве; Единое не отлично от себя и не тождественно с другими, оно не причастно к существованию, оно лишь «потенция существования». В «Алтарной сутре Шестого патриарха» Единое определяется негативным способом — оно ни то, ни другое, ни третье. По мысли Э. Стеджера, учение чань возвращает философию на один из ее путей, открытый Парменидом и с тех пор почти заброшенный, так как пытается через категорию Единое «взглянуть на саму основу, из которой бытие возникает» [318, 273]. Хой-нэн несколькими категориями выражает идею Единого как высшего начала, Абсолюта: единая субстанция — *ити*; единая природа — *исин*; единая «таковость», или «чтойность» —

ижу; единая истинность — *ичжэнь* и единое тело — *ишэнь*. В основном содержании своем эти пять словосочетаний синонимичны, но если помнить, что философия не столь расточительна и практически никогда не употребляет понятий абсолютно тождественных, то можно постараться выявить оттенки смысла в этих категориях. Единая субстанция осмысливается Хой-нэном в двух планах: 1) как такое всеобъемлющее единое начало, которое все вбирает в себя, в котором все сходится, словно это «великое море, в которое вливаются все потоки», 2) как субстанциональный элемент в устойчивом соотношении сущности и феномена или субстанции и функции. В таком значении категория *ти* уподоблена Хой-нэном свету. Понятие *исин* — единая природа в «Алтарной сутре Шестого патриарха» — наиболее частое из выражений, синонимичных Единому. Назначение его в том, чтобы выявить во множестве феноменов то единое естественное начало, которое присуще всему. Находится ли это множество на уровне профанического или трансцендентного, оно имманентно всему, ибо, по убеждению Хой-нэна, «все — едино». Единое первоначально, неизменно, непознаваемо, его знаком является молчание, в нем снят дуализм сущего — не-сущего, в нем сливаются сущее и не-сущее, и этот синтез есть становление, течение, путь — *дао*, ибо, по представлению Хой-нэна, Единое всегда становится, а не есть.

«Один из величайших вкладов, который дзэн может внести в западную философию, — это его решительный отказ предмечивать Абсолют или каким-либо образом ограничивать его», — справедливо подчеркивает Э. Стеджер [318, 271]. Но важно отметить отличие учения чань от западной мистики. Хотя язык чань в описании просветления очень похож на язык западных мистиков, это учение нельзя отождествлять с мистицизмом. Просветление — сердцевина чань, но не его конечная цель. Чань предпочитает видеть Абсолют действующим в повседневной жизни без какого бы то ни было различия между *праджней* и *сансарой*. Последователи чань так описывают эту грань своего учения: переживание *сатори* — это луна в зените, а полное пробуждение наступает лишь после захода луны. Жемчужина истины, согласно чань, должна быть найдена на рыночной площади. На Западе мистическое переживание единства с богом обычно

считается конечным и высшим переживанием святого. Чань не признает человека полностью просветленным, пока переживание само по себе не прошло и свет не разлился по всем углам.

Третья и четвертая грани Единого (*ижу*, *ичжэнь*) связаны с двуединой сущностью Абсолюта. Единое как сущее может осознаваться только если тут же мыслится и не-сущее. Возникает дуализм: Единое как *татхагата*, *чжэнь*, *жу*, *ши*, или аристотелевское понятие «чтойность» (в переводе А. Ф. Лосева), или *suchness* (англ.), и все иное, из которого это Единое, сущее выделено, т. е. *у*, *кун суй*, *шуньята* — пустота, или общность — *ице* — все это образует фундаментальную оппозицию.

Единое как Абсолют, явленный в своей двуединой сущности, в которой все возникает, пребывает и прекращается, охватывает все феномены — пространственную и временную формы, солнце, луну, звезды и всю тьму вещей на земле. «Если первоначальное остается как такое неизменным, то второе начало есть основание называть словами — формой самосознания предмета, его самоотличением от тьмы» [72, 39]. Форма вещи, имя вещи, сущность вещи (феноменального уровня) — *сян* — неотъемлемы от абсолютной единой сущности, как выявление ее двуединой природы. В этом пункте своей концепции Единого Хой-нэн близок к знаменитому даосскому постулату: «Одно рождает два, два рождает триаду, а триада — всю тьму вещей» [72, 63]. Итак, Абсолют (Единое) — изначальная природа Будды — это одно, сущее и не-сущее — это два, но есть необходимость преодоления этой двойственности и разрешения ее: третье начало — становление, путь (*дао*). Сущее отлично от Единого, ибо оно пребывает где-то, находится где-то, имеет границы. Сущностная категория *татхагата* (*ши*, *жу*, *чжэнь*) выражает такое свойство вещи, которое делает вещь самой собой, а эта самостоятельность вещи и есть ее причастность к Единому, ее собственная изначальная природа (*цзысин*). Понятие *цзысин* лежит в центре учения Хой-нэна, так как он учит искать индивидуальные пути овладения Абсолютом, а это возможно, согласно Хой-нэну, лишь через осознание своей собственной изначальной природы, которая при озарении человека выявляется как Абсолют — изначальная природа Будды. В тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха»

понятие *цзысин* и есть абсолютное «я». Эта категория встречается в разных контекстах: то она понимается как Будда (*татхагата*, *жулай*), то как *во* — личность, то становится определением к другим категориям, например *шиво* — истинное, субстанциональное «я» в отличие от *цзяво* — профанического «я», то как *чжэньчжи* — истинное знание, мудрость в отличие от *цюаньчжи* — относительного знания.

В ряду позитивных сущностных категорий в онтологии Хой-нэна находится и понятие *ю* — сущее, бытие. *Ю* — постигаемая, названная сущность, т. е. ограниченная по сравнению с Абсолютом (Единым), не имеющим определения (вспомним спинозовское «определить — значит ограничить»). Оппозицией этого понятия является едва ли не самое частое в тексте сутры слово — *у*, которое встречается и в качестве простого отрицания, и как одна из центральных философских категорий — не-сущее, небытие. Чаще всего *у* сочетается с понятиями *ю*, *во*, *нянь*, *синь*, т. е. с оппозициями феноменального мира. В сочетании с первыми *у* означает оппозицию сущее — не-сущее, бытие — небытие, со вторыми — выражает Абсолют, который лишен дуальности и охарактеризован Хой-нэном путем отрицания атрибутов феноменального мира.

Одна из центральных оппозиций в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» — это *во* — *уво*, или «я» — «не-я». В этом сочетании *во* означает преходящее, эмпирическое «я» и лишь в отдельных контекстах понимается как абсолютное «я». Анализ оппозиции «я» — «не-я», данный индологами при анализе буддийских текстов, в определенной мере распространяется и на осмысление этих категорий в тексте Хой-нэна [126, т. II, 89—91].

В зависимости от того, какой аспект Абсолюта осмысливается, в нем, согласно философии Хой-нэна, отрицаются феномены или, напротив, подчеркивается то свойство Абсолюта, согласно которому он охватывает все феномены. На том уровне осмысления Абсолюта, когда в нем воспринимаются феноменальные его сущности, Абсолюту тоже, как и самой изначальности, присущи антиномии. Оригинальность хойнэновской концепции сущего заключается также и в этой характеристике особенностей противоречий сущего. Хой-нэн считает, что

миру явленному присущи неразрешимые, субстанциональные противоречия, которых он насчитывает всего пять: Небо и Земля, Солнце и Луна, свет и тьма, *ян* и *инь*, огонь и вода. Эти антиномии мира, по суждению Хой-нэна, неразрешимы по своей природе, стремиться к их разрешению и не следует — совершенно пустое занятие. Ибо названные противоречия — суть главное творческое начало мира. Такой интерпретацией субстанциональных противопоставлений Хой-нэн, во-первых, включает свое учение в общую линию китайской философии, которая утверждает дуализм мира диалектикой *ян* — *инь*; и, во-вторых, таким осмыслением антиномий Хой-нэн словно напоминает нам о традиционном отношении буддизма к метафизическим проблемам — об отклонении Буддой знаменитых «четырнадцати вопросов», на которые нет ответа, так как они, подобно этим пяти антиномиям, неразрешимы.

Концепция же триединого тела Будды, во многом аналогичная учению о трех ипостасях бога в христианском богословии, не содержит антиномии и являет собой единство различного. Расхождения между школами или отдельными мыслителями в понимании триады в христианстве и буддизме во многом близки. Единосущная и триипостасная сущность Абсолюта в философии Хой-нэна анализируется нами сообразно с обстоятельными изысканиями П. А. Флоренского о христианской троице [127, т. 5, 502—514]. Как и в средневековой европейской философии, трихотомия — деление силлогизма на три части в логике, или членение времени на прошедшее, настоящее, будущее, или разделение понятия «Абсолют» на три члена — раскрывалась в рамках рассуждений о диалектике ипостасей и сущности в известной формуле: «Во имя отца и сына и святого духа». Тринитарные споры велись и среди китайских философов-буддистов, исповедовавших догмат о триедином теле Будды. Попытки разграничить ипостаси и сущность вели к трифеизму приверженцев «Ланкаватара-сутры»; акцент на единстве и понимание ипостасей как чего-то второстепенного свойствен «Алтарной сутре Шестого патриарха». С. Радхакришнан характеризует махаянское учение о трех телах Будды сообразно с текстом сутры «Суддхармапундарика» следующим образом: *Дхармакайя* интерпретируется им как «ничем не обу-

словленная духовная реальность *дхармы*» [90, 74]. Эта всеобъемлющая основа — одно из обозначений неизменяемого, бесформенного Абсолюта. По мнению историка индийской философии, понятие *дхармакайя* соответствует брахману в упанишадах. Когда это абсолютное начало принимает имя и образ, происходит превращение *дхармакайи* в *самбхогакайю*. «Субстанция, которая продолжает существовать, становится субъектом, который наслаждается. „Тело экстаза“, „наслаждения“ — так чаще всего переводят этот термин. *Нирманакайя* — это проявление единого Абсолюта в воплощениях» [90, 76].

Три тела Будды осмысляются в буддизме по-разному: 1) *нирманакайя* отождествляется с Шакьямуни, который претерпел более ста тысяч превращений на земле; 2) *лохани* отождествляется с *самбхогакайей*; 3) Будда Вайрочана осмыляется как *дхармакайя*, т. е. воплощение абсолютной чистоты.

В тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» три тела Будды связаны со сферой просветления (*цзюэ*), и в ней они, тоже традиционно, предстают следующим образом: 1) сущностное просветление (*цзюэсин*) выступает как атрибут *дхармакайи*; 2) рефлексивное просветление (*цзюэсян*) — как атрибут *самбхогакайи*; 3) практическое просветление (*цзюэюн*) является атрибутом *нирманакайи*.

Этимология слова *дхармакайя* (*фашэнь*) приводит нас с неизбежностью к важнейшей в философии Хой-нэна категории *дхарма* — *фа*. Он нередко называет свое учение учением о *дхарме*, видит назначение своих поведений прежде всего в наставлении учеников *дхарме* и передает перед кончиной суть своего учения, толкуемого им самим как учение о *дхарме*. Определение этой категории, данное О. Розенбергом, представляется нам наиболее обстоятельным и соответствующим пониманию ее Хой-нэном: «Природа сущности, которая находится за вихрем моментов, такова, что каждый элемент, появляющийся на мгновение, есть функция и проявление субстанции, субстанциональный носитель специфического единичного элемента и есть *дарма* (*дхарма*. — Е. З.)» [98, 87].

Знак *фа* встречается в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» около двухсот пятидесяти раз. Контекст этого понятия весьма наглядно выражает и свой-

ства *дхармы*, и ее деяния, и область пребывания, и соотношение с другими понятиями. Поскольку *дхарма* есть единица Абсолюта, то ей присущи единичность и множественность, но она лишена двойственности. Десять тысяч *дхарм* заполняют область *дхарм* — *фацзе*, и эти *дхармы* изначально чисты (*цзин*) и правильны (*чжэнь*), атрибутом единой *дхармы* является пустота, ее невозможно постичь, невозможно узреть. Но явленные *дхармы* (*сянфа*) бывают самые разнообразные, весьма противоположных свойств — добрые и злые, например. Понятие *дхарма* часто входит в устойчивые словосочетания типа *дхармакайя* (*фацзэнь*). Основные глаголы, выражающие соотношение субъекта с *дхармой*, следующие: опираться (*и*), достигать (*дэ*), пребывать (*цзай*), различать (*фэньбе*). Как неоднократно указано в «Алтарной сутре Шестого патриарха», философское осмысление *дхармы* во многом связано с учением, изложенным в «Махапраджняпарамите». Эта область учения Хой-нэна анализируется мною в традициях Э. Конзе, рассматривающего наиболее обстоятельно и точно, на мой взгляд, онтологию «Ваджрачchedики» и «Праджняпарамиты» [196, 31—46]. Э. Конзе полагает важнейшими в онтологии названного круга памятников понятия *дхарма* и *шуньята*. Но эти две категории располагаются в ряду онтологии «Праджняпарамиты» лишь в плане «близости», «приближенности» к просветлению. Три момента, согласно Э. Конзе, характеризуют постижение *дхармы*: а) преодоление дифференциации, благодаря которому *дхармы* и вещи сливаются; б) деперсонализация, при которой «я» и «мое» отождествляются; в) изменяемость, при которой *дхарма* описывается в знаках. Отсюда выводятся Э. Конзе и модусы *дхармы*: собственное существование — *свалакшана*, собственный знак — *свабхава* и *дхарма* как оппозиция. Все три названных модуса *дхармы* обусловлены, согласно Э. Конзе, связью *дхармы* с *шуньятой*, которая делает *дхарму* внебытийной, внезнаковой, неотличной от другого. Важны, на мой взгляд, и проекции этих трех модусов *дхармы* в психологии, отмеченные Конзе. Он говорит о пяти психологических аспектах *дхармы* в «Праджняпарамите»: 1) *дхармы* непознаваемы, ибо при отсутствии дифференциации нет объекта познания; 2) *дхармы* не могут служить основанием (*no selling down*); 3) ими нельзя ов-

ладеть, т. е. обладание *дхармой* не может быть описано как факт; 4) *дхарма* не может служить опорой, точкой отсчета в познании, и, последнее, 5) поведение, соответствующее с *дхармой*, не может получить точного определения.

В логике, согласно Хой-нэну, понятие *дхарма* преодолевает дуальность объекта и субъекта, утверждения и отрицания, условности и безусловности, лишает суждение относительности и аксиологического характера.

Соотношение субъективного и объективного, индивидуального и универсального начал предстает на страницах «Алтарной сутры Шестого патриарха» как единство структуры макро- и микромира, с одной стороны, и как тождество этих миров, нерасчлененность субъекта и объекта — с другой. Своего рода коррелятом Абсолюта является высшее индивидуальное начало. Изначальная природа человека — *син* — основа всего. Категория *син* в структуре личности в системе Хой-нэна, можно сказать, самая главная, да и по частоте употребления она стоит среди первых. *Син* и есть то субстанциональное начало в личности, которое делает его неотъемлемой частью целого, причем такой частью, которая целиком выражает это целое, тождественна Единому, Абсолюту. Важнейшими атрибутами этого понятия Хой-нэн считает изначальность (*бэнь*), «самость», личностность (*цзы*), чистоту (*цзин*), озаренность (*у*). Физическое тело (*сэ-шэнь*), дающее внешний абрис личности, по справедливому замечанию О. Розенберга, следует понимать в контексте буддийской философии (и учения Хой-нэна тоже) в широком смысле, ибо в состав его входят сознание, эмоции и другие психические элементы [98, 17].

Общая таблица знаков типов личности в психологии буддизма [127, т. 3, 64] выражает достаточно четко психологическую концепцию личности в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» (см. таблицу на стр. 36).

Хой-нэн отрицает роль генетической трансляции на уровне биологии, но духовную трансляцию считает весьма существенной, он много говорит и о кармической трансляции. Метафорически структура человеческого «я» предстает в «Алтарной сутре Шестого патриарха» как некий город, правителем которого является изначальная природа человека, вратами в город — шесть органов чувств (пять органов чувств плюс «шестое чувство» — *и*). Отношение Хой-нэна к этим шести органам

Тип личности	Обычный	Иной	Высший
Знак типа	экстравертность интравертность (квалифицируемость)		неквалифицируемость
	бесстрастие эмоциональность отстраненность (мотивированность)		немотивированность
	содержательность мысли (знаковость)	бессодержательность мысли	бесзнаковость

чувств двойственно. С одной стороны, Хой-нэн, рассуждая в традициях «Ваджраччхедики», утверждает, что в стремлении постичь абсолютную истину опираться на чувственное познание нельзя, а с другой стороны, в «Алтарной сутре Шестого патриарха» есть довольно странное рассуждение о людях сильного и слабого корня (*гэнь*), которые, подобно растениям, в зависимости от силы корней (читай: в зависимости от способностей к чувственному знанию) в состоянии воспринять всеочищающий ливень (читай: в состоянии овладеть мудростью — *праджней*).

Человек, пребывающий в мире, осознается Хой-нэном как осмысляющий себя и мир и совершающий деяния в этом мире, т. е. открывающий себя и тем самым мир. Эти две функции человеческой личности характеризуются в «Алтарной сутре Шестого патриарха» на уровне умозрения (теории познания) и на уровне практики (этики). При этом важно сразу же отметить, что, хотя Хой-нэн разделяет гносеологию и этику как внутренний и внешний уровни, в свою очередь, в каждой из этих функций он выделяет тоже два уровня — внутренний и внешний.

Теория познания на страницах «Алтарной сутры Шестого патриарха» разработана достаточно подробно и обстоятельно. Три параграфа (24—26) посвящены специально раскрытию основных гносеологических понятий, и прежде всего категории *праджня* и природе по-

знающего сердца (духа) — *синь*. И в остальных разделах текста проблемы онтологии и практики (этики) и собственно ритуала тесно сплетены с теорией познания. Общеизвестно, что учение, которое исповедовал Хой-нэн и вслед за ним южная школа чань, отличается от других многочисленных школ махаянского и даже чаньского буддизма именно в сфере теории познания. В «Алтарной сутре Шестого патриарха» подробно раскрыта природа «внезапности» познания истины.

Круг понятий, связанных с теорией познания у Хой-нэна, очень четко определен; иерархия их и взаимодействие между собой описаны с достаточной мерой обстоятельности. Центральная категория, обозначающая ментальный орган, выполняющий основные функции познания и претворения истины, выражена словом *синь*. Высшее знание, его абсолютное свойство выражено традиционным буддийским, точнее, йогачарским понятием *праджня*, данным в китайской транскрипции как *божо*. Абсолютному знанию противостоят несколько уровней относительного знания, выраженные отдельными знаками или их сочетаниями. У понятия *праджня* есть в тексте почти синоним — это сочетание *чжи хой* — совершенная мудрость (каждое же в отдельности из этих слов означает максимальную приближенность к мудрости — *праджне*, но еще не достигнутое состояние умудренности).

Другое понятие близко по значению к *праджне* и нередко отождествляется Хой-нэном с *праджней*, — это понятие «бездумие» (*унянь*). Обычное, профаническое знание выражено в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» иероглифами — иногда *чжи*, чаще всего *ши*.

Рассмотрение гносеологической системы Хой-нэна мы начнем с анализа категории *синь*. Нами этот знак переводится двояко: как понятие «дух» и как понятие «сердце». В английских переводах категория *синь* неизменно переводится словом *mind*. Этим же словом, кстати, переводится и другой знак — *и*. В русском же языке нет аналогичного слова, раскрывающего единство эмоционального и интеллектуального начал. На русский язык чаще всего этот знак переводят как «сердце». Нам представляется, что в контексте сочинения Хой-нэна *синь* ближе всего по значению к русскому слову «дух», но не в объективном, а в субъективном смысле, т. е. дух как

суть, характер, душа, ум и сердце, воплощенные в едином духе человека.

В китайских переводах санскритских сутр, в частности важнейшей для учения чань «Ланкаватара-сутры», знаком *синь* переведены два понятия: *читта* и *манаш*; правда, иногда понятие *читта* выражается и другим знаком — *и*. В учении Хой-нэна *синь* (сердце) не делит своей центральной роли со знаком *и*; последний встречается очень редко и в значении «смысл», «идея», а не в значении ментального органа.

О. Розенберг так определяет понятие *читта*: «Сознание, в смысле центрального потока элементов сознания, называется *читта* или *виджняна*, причем оно является единичною *дармою*, т. е. в каждом моменте, наряду со всеми другими *дармами*, имеется только одно *читта*, сменяющееся новым в следующий момент» [98, 77].

Понятие *синь* — сердце, дух — встречается в тексте «Алтарной сутры» двести с лишним раз. В понятии *синь* можно выявить несколько аспектов: структуру *синь*, атрибуты *синь* и его функции. Категория *синь* выступает как недифференцированное начало, обнимающее все внутреннее, душевное, психическое; оно противопоставляется любому внешнему действию, явлению или поведению. Понятие *синь* (как и *читта*) близко по значению к «шестому чувству», которое перечисляется наряду с другими пятью органами чувств, но явно противопоставлено им в качестве особого ментального органа. Высшие ментальные способности (*синь*) выступают как признак существ обожествленного ранга, а отсутствие их — удел профанического «я». Структура *синь* выражена несколькими понятиями: субстанциональная основа, изначальная основа, нутро, мера, величина. Свойства *синь* в теории Хой-нэна определены следующие: чистый, пустотный, озаренный, преображенный, собственный, изначальный, ровный, прямой, непосредственный, правильный. Перечисленные свойства имеют позитивный смысл. Отрицательные, замутняющие *синь* свойства чаще всего характеризуются следующими словами: заблудший, злобный, ложный, запутанный.

Функции *синь* довольно многообразны — одни деяния характеризуются как те, которые дух должен совершать; другие же — как те, которых он должен по возможности

избегать или совсем не совершать. Сама функция сердца (*синь*) устойчиво выражена одним знаком — *син*. В китайском переводе «Ланкаватара-сутры» знаком *син* выражено понятие *йога* [322, 37]. Иероглиф *син* сочетается со знаком *чжэ*, и это сочетание означает человека, творящего такие деяния. *Синчжэ* и есть перевод понятия *йогин*, или *йог*. В сочинении Хой-нэна знак *син* встречается очень часто и всегда обозначает ментальную функцию *синь*. Отсутствие этой функции — самый серьезный порок *синь*, практически означающий его отсутствие. Сочетание *синьсин* — функция, деяние *синь* — без каких-либо характеристик этого деяния уже само по себе означает высшую ментальную способность сердца, т. е. состояние мудрости — *праджню*. Назначение *синь* состоит, собственно, в одной функции — внезапном, мгновенном озарении и преображении. Это действие выражено в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» тремя знаками или их попарными сочетаниями. Чаще всего деяние или функция *синь* — озарение — передается иероглифами *у* или *цзюэ*. Нередко такое внезапно преображенное и просветленное состояние духа характеризуется как *кайу* — открытость сердца к просветлению. Когда же речь идет о всей южной школе чань, исповедующей озарение и внезапное, мгновенное просветление, то употребляется знак *дунь* или сочетание *дуньу*. Ошеломляющее мгновение, как и божественный случай, — любимый мотив Хой-нэна. «Как только услышал, сразу же...», «Как только узнал, сразу же...», «Как только прочел, сразу же...» — такие и тому подобные характеристики мысли или действия встречаются постоянно в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха». Мгновенность, по представлению Хой-нэна, не только знак быстролетящего времени, но и знак остановленного мгновения, разросшегося в воплощение вечности. В построениях Хой-нэна вневременная вечность являет себя только в быстролетящем времени, в миге, в мгновении. «Теория мгновенности», по определению О. Розенберга, основана на том, что жизнь осознается как поток, беспрестанно меняющий свой состав. Состояние просветленности (*у*), или открытость сердца к просветлению (*кайу*), прокомментировано Д. Т. Судзуки как аналогия «преображению» в описании Мейстера Экхардта [321, 103].

Состояние просветленности в системе чаньской философии отличается несколько свойств: 1) иррациональность; 2) интуитивный характер постижения сокровенных свойств изначальной природы; 3) авторитетность, т. е. приятие истины как аксиомы, не требующей логической аргументации; 4) утверждение, поскольку результат просветленности не может быть негативным; 5) чувство потусторонности; 6) внеличностная позиция и рожденные ею прозаичность, неромантичность; 7) чувство возбуждения, экзальтации; 8) моментальность, внезапность [268, 67].

Истинное, т. е. просветленное, сердце — *синь* — уподоблено в системе Хой-нэна *шуньяте* — пустоте — и осознается в таком наивысшем своем модусе как Абсолют, мировой дух. Такое уподобление *синь* субстанциональной категории *шуньята* влечет за собой ряд свойств, априори ему присущих. Важнейшее и определяющее из них — это снятие оппозиции просвещенности и невежества, добра и зла, правды и лжи, прямого и искривленного и т. д.

Сердце (*синь*) уподоблено Хой-нэном светильнику, цель его — свет, а функция — освещать, светить, просвещать и другие «светлые» функции. Все они, согласно Хой-нэну, сугубо внутренние, никак не проявляемые в реальных действиях.

Многие исследователи, и прежде всего А. Уотс, сводят особенность просветленного сердца (*синь*) в системе Хой-нэна к одному его свойству — *чжи* (прямоте, непосредственности) [335, 17]. И непосредственность, прямота выступает как определяющее качество и функция *синь*, что рождает непосредственный, а не опосредованный характер познания истины. Между истиной и сердцем, познающим ее, нет никаких посредников — ни пространственных, ни временных. Истина открывается мгновенно и оказывается, по существу, тождественной познающему ее сердцу. «Прямота, непосредственность сердца есть, по словам Хой-нэна, обитель *дао*», а немного ниже говорится, что «прямота, непосредственность сердца есть обетованная земля — Рай Сукавати» [154, 17].

Сущность *синь* раскрыта Хой-нэном в его сложном диалектическом взаимодействии: с эмпирической личностью и феноменальным миром, т. е., по убеждению Хой-нэна, на самом низком, профаническом уровне и в

глубинных процессах, выявляющих скрытую для непросветленных взаимосвязь между подлинной человеческой личностью, его сердцем (*синь*) и трансцендентальным миром, на уровне истинного знания.

Многие школы буддизма понимают деяние (*син*) как спокойное, неподвижное сидение в определенной ритуальной позе с «опустошенным» сердцем. Хой-нэн и его последователи считали такие взгляды ложными. В учении чань деяния сердца в своей наивысшей, идеальной форме понимались как познание собственной изначальной природы (*бэньцзысин*), ибо *синь* — лишь орудие, которое имеет своей целью быть плодотворно использованным изначальной природой человека. Очень частое употребление иероглифа *юн* (использовать) свидетельствует о практическом, а не умозрительном характере философии Хой-нэна.

Одной из важнейших атрибутивных категорий Абсолюта, истины, трансцендентного мира является понятие *цзин* (чистота), но Хой-нэн все же отходит от всеобъемлющей значимости этого понятия, присущего, например, учению Хун-жэня, который называл медитацию «созерцанием чистоты» (*кань цзин*). Выступая против сидячей медитации как обязательного условия достижения просветления, Хой-нэн вместе с тем превращает понятие *цзин* из субстанции в атрибут. В поэтическом сравнении Хой-нэна соотношение *синь* и изначальной природы человека выступает как управление государством (т. е. изначальной природой) своими владениями, сердцем (*синь*), как землей (*ди*). И деяния сердца вовсе не требуют, по утверждению Хой-нэна, особых условий, особой позы или какого-либо ритуала. «Тот, кто воплощает состояние *самадхи*, делает это повсюду: ходит ли, стоит ли, сидит или рассуждает о чем-нибудь — все это есть постоянное претворение прямоты сердца».

В «Алтарной сутре Шестого патриарха» раскрыт смысл широко известного чаньского выражения *цзочань* («сидячая медитация»), которое обычно осознается исследователями чань и даже некоторыми последователями Хой-нэна как полная бездейственность, неподвижность (*будун*). Хой-нэн же комментирует понятие *цзо* (букв. «сидеть») как полную непричастность сердца (*синь*) «к миру пребывания добра и зла» (т. е. феноменальному миру).

В житии Хой-нэна центральный эпизод жизни будущего патриарха связан с его поэтическим осмыслением понятия *синь*. Его неудачный соперник, стремившийся продемонстрировать свою просветленность, уподобил *синь* подставке для чистого светлого зеркала; в стихах, написанных Хой-нэном, которые пятый патриарх воспринял как знак его божественной просветленности и как основу для того, чтобы сделать Хой-нэна шестым патриархом чань, отрицается этот тезис: «светлое зеркало не имеет подставки». Смысл первого высказывания заключался в признании инструментального характера *синь* как опоры светлого зеркала (*праджня*), Хой-нэн же своим афоризмом отрицал внешнюю, очевидную прагматику *синь*, уподобляя его, вернее, отождествляя его с *праджней* — мудростью.

Глагол *и* (опираться) в «Ланкаватара-сутре» встречается чаще всего в позитивном смысле, тогда как в «Ваджраччхедике» он употреблен с отрицанием. В «Алтарной сутре Шестого патриарха», так же как и в «Ваджраччхедике», глагол «опираться» употребляется преимущественно с отрицанием. Можно, пожалуй, сказать, что именно в этом слове, в понятии «опираться» или «не опираться» кроется суть расхождения в области теории познания северной и южной ветвей чань.

Релятивизм философии Шестого патриарха сказался ярче всего в осмыслении абсолютного и относительного. Вопросы, сомнения учеников обусловлены, по разумному разъяснению автора «Алтарной сутры», осознанием абсолютных категорий как относительных и наоборот. Хой-нэн объяснял, например, наместнику города Шаочжоу, что не существует общего для всех долга, ибо то, что для одного проступок, для другого обязанность. В его концепции истинного деяния сочетаются утверждение абсолютной ценности отречения от мира и практические наставления в относительных деяниях. Отсюда широта охвата в наставлениях Хой-нэна разных типов поведения. Относительность внешних феноменов обрядности и абсолютная ценность внефеноменальной, внутренней обрядности. Абсолютная и относительная оценки в системе Хой-нэна отражают иерархию ценностей, они осмысляются среди других свойств объектов. Например, лишь такая доброта почитается как абсолютная, которая распространяется и на тех, кто причиняет тебе зло.

Жизненная значимость, практическая направленность наставлений Хой-нэна, полемический тон его бесед характерны для его дидактики. Теория познания Хой-нэна лишена умозрительной отвлеченности, она полна практических наставлений об использовании своего сердца для достижения освобождения. Хой-нэн занимает позицию прагматического агностицизма относительно трансцендентной реальности. Практическая направленность его философии сказалась в известном эпизоде из его жизни: слова из «Алмазной сутры» внезапно озарили Хой-нэна и наставили его на путь практики (*син*). Хотя в «Алтарной сутре Шестого патриарха» значительная часть текста содержит философские, весьма отвлеченные рассуждения, однако общая ее направленность иная, с первых же страниц чувствуется ее сугубо практическая, функциональная миссия. Бренность проявленного, существующего в феноменах мира предстает как отправная точка размышления и духовной практики. Познание ценно не само по себе, а главным образом как средство, как инструмент и функция освобождения. Этическая концепция включает в себе прежде всего проповедь высшего знания, открывающего тождество субъекта и объекта. Оппозиция знание — незнание, размышление — бездумие нередко выступает как различие высшего и низшего знания, т. е. знания высшей истины и знания отдельных текстов и обрядов.

В объекте существуют по крайней мере две сущности, одна из которых постигается интеллектом, другая же чувствами. Очень важно, по утверждению Хой-нэна, преодоление привязанности сознания к имени и форме объекта. Органы чувств выступают в контексте «Алтарной сутры Шестого патриарха» как способность или акты видения, слышания и т. п. и, таким образом, характеризуют не человека и объект, существующих раздельно, а в нераздельном единстве человека, воспринимающего объект.

Деяния человека, исповедующего учение Хой-нэна, характеризуются на нескольких уровнях: ритуальном — внешнем, относительно внутреннем и глубоко внутренних уровнях.

В названии дуньхуанского варианта сочинения Хой-нэна уже предопределен характер ритуала — внефеноменальный (*усян*), отрешенный, невыраженный, хотя

несколько внешних знаков религиозной причастности последователей Хой-нэна в «Алтарной сутре Шестого патриарха» все-таки есть. Восхождение проповедника на возвышение для проповедей в монастырском зале; собрание послушников у ног наставника; трехкратное повторение всеми сакральных фраз или псалмов; воскурение фимиама перед стихами, начертанными на стене, исполненными просветленности автора; акт передачи платья и патры (чаши для подаяний) как знаков сана и учения — вот основные ритуальные моменты, описанные в этом памятнике. Перед кончиной Хой-нэн просит учеников не соблюдать погребального ритуала (не надевать, например, траурного платья — *сяо*), что в условиях конфуцианского Китая было неслыханной дерзостью.

Характер поведения последователя учения южной чань и иерархия уровней поведения обстоятельно охарактеризованы в разделе о так называемой сидячей медитации. В дохойнэновской системе чань сидячая медитация (*цзочань*) выявляла два уровня поведения в двух знаках: знак *цзо* описывал неподвижное сидение в определенной позе и тем самым выражал внешнюю сторону поведения, тогда как второй знак — *чань*, означающий сосредоточение, медитацию, выражал его внутреннюю сторону. Хой-нэн осмысляет сидячую медитацию несколько иначе, поэтому он вводит в описание практики медитации третье понятие: *дин*, или *саньмэй* (*самадхи*). В троичной системе поведения индивида, которую предлагает Хой-нэн, и предыдущие два знака — *цзо* и *чань* — получают иное значение. *Цзо* становится практически несущественным, ибо Хой-нэн отрицает обязательность определенной позы для достижения просветленности. Он утверждает, что просветленность достигает человека независимо от того, стоит ли он или сидит в этот момент. Неподвижности тела Хой-нэн противопоставляет непричастность сердца. И эта непричастность может быть, по мысли Хой-нэна, двоякой: на уровне *чань* она осознается как отстраненность от размышлений над феноменами бытия, на уровне же *дин*, или *саньмэй* (*самадхи*), она означает сосредоточение на собственной изначальной природе.

В «Алтарной сутре Шестого патриарха» знак *син* (практика, претворение в деяниях) осмыслен, в отличие от многих других сочинений — наставлений в рамках

чань, не как тренировка тела или разработка технических приемов сосредоточения, а как ментальная практика, как способность познания истины, т. е., по Хой-нэну, как способность познания собственной изначальной природы.

Теория познания Хой-нэна раскрывает глубокий этический смысл ментальной практики. В блестящем по стилю и образности отрывке из притчи о Лянском правителе У раскрыта сущность этической концепции Хой-нэна. Автор «Алтарной сутры Шестого патриарха» резко противопоставляет добрые дела (*фу*) человека и его благодать (*дэ*). Никакие, даже самые благородные внешние деяния (строительство монастырей и храмов, раздача милостыни бедным, сочинение религиозных книг), по утверждению Хой-нэна, не делают человека достойным, не делают его благодетельным или человеком с чистой изначальной природой. В чаньском учении нет идеи о первородном грехе и тем самым нет мысли об искуплении греха добрыми деяниями.

Очень значительным представляется нам и другой аспект этической теории этого мыслителя. В «Алтарной сутре Шестого патриарха» высмеиваются много раз самодовольство, чувство собственной исключительности, свойственное некоторым людям, считающим себя последователями чань. Хой-нэн призывает своих учеников раствориться в мире, а не замыкаться в стенах монастыря, оставаться чистыми среди грязи мирской, которая, кстати говоря, пребывает с избытком в каждом из нас, и поэтому стремление отстраниться от грязи чисто внешне, уйти от нее — пустая иллюзия. Хой-нэн объяснял одному из своих учеников (Фа-да), что сосредоточение на внешних формах (т. е. греховности) и погружение в пустоту (т. е., согласно большинству буддийских теоретиков, сосредоточение на внефеноменальном и потому добродетель) одинаково греховны, ибо не может быть и речи о добродетели, коли человек упивается собственной отрешенностью от греховности мира. В «Алмазной сутре» сказано, что нет у бодхисаттвы такого ощущения удовлетворенности: вот я — бодхисаттва, ибо как только он подумает так, он перестанет быть просветленным — бодхисаттвой [173, 38]. Хой-нэн же, выражая, в сущности, ту же мысль, наставляет своих учеников на более отвлеченном, философском уровне: «Внутри

форм отделиться от форм, внутри пустоты — от пустоты».

В южночаньском учении существуют два типа воспитания: непосредственный и вербальный. Непосредственный метод выступает и в форме шока (Хой-нэн ударяет Шэнь-хой палкой, чтобы тот осознал его понимание диалектики видения и не-видения в медитации как внезапного ощущения боли), а вербальный — в форме вопросов и ответов (*вэнь-да*). Естественно, что в сутре Шестого патриарха раскрыт в большей степени второй метод, который, по мнению Д. Т. Судзуки, во многом сходен с приемами наставления послушников христианскими мистиками: это сходство проявляется прежде всего в склонности к парадоксам. Например, известное экхарттовское «неподвижное движение» (*immoveable mover*) кажется «переводом» хойнэновского выражения «отсутствие движения и есть движение» (*будун ши дун*). Это сходство проявляется и в снятии оппозиций. Аргументация Хой-нэна строится по следующей схеме: это есть А. Это не есть А. Это не А и не не-А. Это не не-А и не не не-А [320, 89].

Этические принципы Хой-нэна лишены избирательности, что было свойственно, например, теории его учителя Хун-жэня. В «Алтарной сутре Шестого патриарха» утверждается демократический принцип равенства человеческого природы, и это равенство осознается как чистота и добро, присущие изначальной природе каждого человека. Первый же диалог Хой-нэна с Пятым патриархом посвящен этой проблеме, поскольку она стала точкой этического отсчета в учении Хой-нэна. Спор о доступности истины людям с запада или с востока, с севера или с юга заострен еще и тем, что самого Хой-нэна — «дикаря» с юга — патриарх считает обреченным по природе своей (из-за «дикости») оставаться непросветленным. Пафос всех этических принципов Хой-нэна заключен в утверждении равенства людей. Природное равенство людей определяет и другие элементы его этики: веру в полное преобразование личности благодаря избавлению от иллюзий и лжи и обретению праведных мыслей.

Релятивизм Хой-нэна в области этики сказался ярче всего в его философии жизни и смерти. Цель духовной практики самосовершенствования и этической практики

осознается Хой-нэном, как и всеми буддистами, в форме освобождения человека из мира относительности, оценок, из мира добра и зла, истинного и ложного, горя и радости, жизни и смерти. Отношение к смерти — одна из центральных проблем буддизма. Знаки смерти (болезнь, старость) и самая смерть поразили душу принца Гаутаму и вырвали его из благополучной, беззаботной жизни во дворце. Отношение к смерти стало этическим мерилom в буддизме в целом и в философии Хой-нэна в частности. Один ученик Хой-нэна, повествуется в «Алтарной сутре Шестого патриарха», в отличие от прочих не стал стенать и плакать, услышав о неотвратимой и близкой кончине учителя. Именно его отношение к смерти Хой-нэн признал достойным. Для понятия «кончина» Хой-нэн использует несколько знаков. Так, смерть как оппозиция жизни (*шэн*) выражена знаком *сы* (смерть), а кончина как уничтожение (перерождение) и спасение — иероглифами *ме ду* (достичь берега). Кончина еще выражается знаками *у* и *чан*, означающими «погрузиться в нирвану». Многие создатели этических доктрин, как и Хой-нэн, утверждали мерилom этической зрелости достойную встречу со смертью — достойное поведение индивида в пограничной ситуации. Хой-нэн связывает этот принцип (а не противопоставляет, как, пожалуй, все другие мыслители) с этикой поведения остающихся, живых, близких. Тождество субъекта и объекта, осознанное Хой-нэном в области онтологии и гносеологии, стало основой его этики. Человек истинной морали в этической системе Хой-нэна не отделяет себя, живого, молодого и здорового, от уходящего в мир иной, больного и старого. Горе смерти и радость жизни пребывают в мире нерасчлененно — смерть постоянно уносит жизнь. Кошунством считает Хой-нэн избирательность плача об умерших великих мира сего или о родных, еще большим кошунством считает он циничную радость: «Слава богу, я еще жив». Смерть и рождение сосуществуют в каждый единый миг бытия: провожая кого-нибудь в мир иной, мы одновременно встречаем кого-нибудь, пришедшего к нам. «Хорошее и плохое — едины, и это понял только Шэнь-хой, следуйте ему и не оплакивайте меня», — просит умирающий Хой-нэн собравшихся вокруг него учеников [154, 29].

Этика лишь с большой долей условности может быть

вычленена из всей философии Хой-нэна, потому что этический аспект присутствует практически в любой грани его философии, особенно в теории познания. Особая сложность дифференциации умозрения мыслителя чувствуется при попытке выделить собственно эстетические проблемы. Теория творчества, в частности поэтического творчества, опирается на теорию познания, на тот раздел ее, где охарактеризован процесс познания истины: постепенный или внезапный.

В чаньских текстах нет педантичного определения эстетических категорий. Раскрытие смысла понятий идет поэтически-ассоциативным путем. Искусство осознается в этом тексте как более важный, более достоверный источник познания истины, чем тексты другого типа.

Нигилистическое отношение к религиозному ритуалу, отрицание его как способа общения с Абсолютом сказались в особой форме единения в чань религии и искусства. Стихи Хой-нэна не были иллюстрацией философской притчи, ибо содержание не навязывалось искусству извне доктриной. Хой-нэн, как и другие чаньские философы-поэты, не обращается к богу с молитвой перед началом творчества, он служит богу тем, что творит. При этом важно отметить, что поэт в этом не отличается от прочих смертных, он делает свое дело и тем самым «причастен Тайнам». Его этическая цельность спонтанно находит выражение в творениях, поэтому в учении чань утверждался принцип неразрывности этического и эстетического. Эстетика чань не знала сомнений, совместны ли гений и злодейство.

Наиболее цельной, пожалуй, на страницах «Алтарной сутры Шестого патриарха» предстает философия слова Хой-нэна, который продолжает в этой области основные идеи Чжуан-цзы [49]. Слово осмыслено Хой-нэном в нескольких значениях, в весьма различной прагматике, и, как и другие категории, на нескольких уровнях и в тесной связи с другими понятиями, прежде всего с понятиями «функция», «знак», «ошеломление», «безграмотность». На профаническом уровне слово выступает как знак, равный жесту или порой человеку в целом, и назначение этого знака чисто функциональное, прагматическое. Хой-нэну неведомы слова-знаки, он знает их не хочет и не учит им своих учеников, он наставляет их бежать функции, т. е. перестать орудовать

словами и быть самому их орудием, а стать субстанциональной категорией, «быть светильником самому себе». Так, в параграфе «О светильнике и свете» говорится, что светильник — символ субстанции.

Но есть другое слово, слово — носитель откровения. В «Алтарной сутре Шестого патриарха» слово способно вершить судьбами людей, осуществлять самые решительные перемены. Слово из «Алмазной сутры» толкает обыкновенного разносчика на поиски истины; слово может выразить озаренность Хой-нэна; но это слово в его высшем смысле внятно не всем. В «Алтарной сутре Шестого патриарха» рассказывается об одном незадачливом монахе, ставшем впоследствии учеником Хой-нэна, что он в течение семи лет долбил сутру «Суддхармапундарику», но так и не понял ее. Это божественное слово внятно посвященным, хотя в определенной мере оно воздействует и на простого смертного. И все-таки возможности слова не беспредельны, слово сутр выражает лишь то, что доступно воплощению в знаке.

Соотношение смысла и знака в буддизме чань приобретает парадоксальный характер, «потому что большинство типичных чаньских изречений лишены смысла, нелепы, если мы рассматриваем их с точки зрения нашего обыденного понимания языка», — отмечает Т. Идзуцу в специальной работе «Смысл и бессмыслица в буддизме чань» [250, 183].

Характер чаньского диалога раскрывает, по утверждению Т. Идзуцу, типично китайский склад ума, пытающегося схватить тот или другой аспект истины в реальной, конкретной, неповторимой ситуации. В этом смысле очень показателен диалог Дун Шаня с монахом, который спросил: «Что такое Будда?» И Дун Шань ответил: «Три фунта льна». Учение чань, таким образом, отвергло попытку версифицировать Абсолют и истину. Патриарх Линь-цзи (VIII в.) требовал от учеников: «убей Будду», «убей патриархов», иными словами — убей бога. Он повелевал говорить не об Абсолюте, а о «трех фунтах льна», о «кипарисе во дворе», о «цветущей изгороди».

Когда Юань-мэня (X в.) спросили: «Что такое чистая дхармакайя?» — он ответил: «Цветущая изгородь». Ду Шуня (VII в.) спросили о том же. Он ответил: «Когда

коровы хорошо накормлены, и у лошадей полные желудки».

Фу Да-ши, одному из самых ранних буддистов в Китае (VI в.), приписывается ставший весьма популярным коан: «С пустыми руками, но держа мотыгу, бредя пешком, но сидя на буйволе». Монах спросил наставника Чжао-чжоу: «В чем смысл прихода Бодхидхармы с Запада?» «Кипарис во дворе», — ответил Чжао-чжоу.

Невыраженность Абсолюта — основной и незыблемый принцип философии слова как Чжуан-цзы, так и Хой-нэна. Существенными в философии слова Хой-нэна в этическом плане нам представляются два момента: отождествление акта поэтического творчества и религиозного ритуала, отождествление феномена и имени в системе философии; различия между феноменами существуют, по мнению Хой-нэна, лишь на уровне слова и имени.

Представление о мгновенности творческого акта повлияло на стирание граней в рамках чань между созданием произведения искусства и восприятием нерукотворного эстетического начала в природе. Это представление изменило и соотношение между мастером и материалом. А. Мальро справедливо видит различие между европейским искусством и восточным (прежде всего имея в виду чаньское искусство) в том, что в первом мастер словно бы преобразует, совершенствует своим мастерством инертную природу, это акт подчинения материала, а в эстетике чань (дзэн) мастер и материал, с которым он работает, равны друг другу в своей активности, а порой материал даже подчиняет себе мастера [277, т. 1, 94].

В эстетике чань утверждается и другой важный принцип равенства — равенство творческой активности творящего и воспринимающего искусство, поскольку, согласно чань, в творческом процессе самое важное — увидеть, создать образ в своем сердце (*синь*), а запечатлеть его — дело второстепенное; увидеть — значит создать, постулировала чаньская эстетика, утверждая восприятие искусства как сотворчество.

Познание истины, причастность к ней, согласно чань, не требуют исключительных условий. Соответственно и в эстетике чань предмет художественного освоения — самый обыденный, практически любой. В этом эстетическая программа чань резко противопоставляла себя ор-

тодоксальной утонченности академистов, видевших лишь в исключительном, утонченном и изысканном достойное быть отраженным в искусстве. Этим требованиям академистов эстетика чань противопоставляла аристократизм и изысканность простоты.

Эстетика чань раскрывает характер художественного творчества в традициях «Книги перемен». В этом сочинении глубокой китайской древности творческие превращения, изменения и легкость обозначаются одним словом — *и*. Важнейшим эстетическим принципом чань является легкость, в чань была как бы предугадана моцартианская природа творчества, и эта легкость творчества дается естественной сообразностью микромира художника с макромиром. В своих произведениях мастер словно «выдает себя», художественное произведение, таким образом, по существу, не создается, а получается. Поэтому и исполнительская техника включает в себя как непременное свойство безыскусность. Художник должен избавиться от сознания «я это делаю», достичь полной непосредственности.

Искусству чань чужды аналитические построения. Это не путь от Единого к множеству, а стремление воплотить истину одним ударом кисти, в одной линии, это путь от множества к Единому, от сложности к простоте.

Тождество с целостностью бытия мыслится как импровизация, не требующая никаких научных слов и систем. Всякая система — помеха. Истина раскрывается, когда ее перестают искать. Сложная система символики и иносказаний, столь ценимая конфуцианской эстетикой, где все непросто, все подчинено значительности символа, привнесенного извне, была глубоко чужда эстетике чань, в которой непосредственность и потому широкая доступность восприятия искусства почитались основными закономерностями. Это не значит, разумеется, что искусство чань допускало примитив и вульгарность, — напротив, оно рассчитано на тонкий вкус, на эстетическую образованность, оно внятно посвященным, но посвященным может быть каждый, ибо искусство чань не требует тяжелого груза схоластической учености, помогающей разгадывать ребусы символов.

Художник, согласно эстетике чань, не способен адекватно выразить и соответственно воспринять себя в искусстве, в этом один из источников недосказанности,

незавершенности произведения. Объективизируя глубокий смысл «я», личность сужает, ограничивает свою суть, неисчерпаемую, как бытие. Незавершенность имманентна искусству, по представлению чаньских эстетиков. Нормы *поп finita* были не художественной задачей или манерой, а естественным результатом творчества. Незавершенность, недосказанность, эстетический намек не только усиливают роль воспринимающего искусство, но и делают восприятие очень индивидуальным, столь же неповторимым, как и сам художественный процесс. По мнению теоретиков чань, общезначимость произведения искусства ликвидирует всякое эстетическое качество. Идеал, доступный любому, существующий вне конкретного культурного контекста, — ложь, фикция.

Традиционность, столь сильное свойство всей восточной культуры, в системе чань лишено косной обязательности, она лишь естественный элемент в творчестве [102, 117—131]. Правда, доля мистицизма в понимании традиций у художников чань была. Они объясняли стилистическую близость искусства мастеров различных эпох в рамках теории перерождения, согласно которой душа умершего переселяется в человека, зверя или растение.

Эстетические нормы чань, которые наиболее четко характеризовали эту школу как неповторимый феномен, вместе с тем оказались плодотворными и при творческом освоении их современной европейской культурой. Они сводятся к нескольким основным моментам: 1) к особому эстетическому канону жизни художника, так называемому «ветер и поток» (*фэнлю*) [52, 48—59]; 2) к ряду архетипов в поэзии и живописи (например, вода, белое, облака, тень) [52, 209—235]; 3) к четкой морфологической и семиотической организации живописного свитка [52, 172—186].

В известном китайском трактате по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (XVII в.) так говорится о возникновении в VIII в. живописной школы чань:

У буддистов чань существуют северная и южная школы. Началось расхождение при Танах. И среди художников есть северная и южная школы. Размежевание началось также при Танах. Вовсе не потому, что одни северяне, а другие — южане.

Северное направление идет от Ли Сы-сюня и его сына, Южное направление идет от Ван Мо-цзе, Начавшего применять *сюаньдань* (размывы), Изменившего прием *гоучжоу* (контурного рисунка) [110, 33].

Южная школа живописи и стала собственно чаньской живописью, тогда как северная школа сомкнулась с нечаньской традицией в искусстве. Величайший китайский художник, поэт, музыкант и теоретик искусства Ван Вэй (Ван Мо-цзе) является признанным патриархом чаньской школы поэзии и живописи, его искусство — квинтэссенция чаньских норм. Живописные пейзажи Ван Вэя исполнены глубокой поэзии, его стихи о природе живописны, и это свойство поэзии и живописи Ван Вэя — их глубокое единство — станет эстетическим принципом искусства чань.

Именно Ван Вэй провозгласил впервые, что «среди путей живописца тушь простая превыше всего». И, начиная с творчества этого мастера, монохромная живопись, в которой выразительность линии и пятна туши почитаются важнейшим средством художественной выразительности, стала господствующей в школе чань. С именем Ван Вэя связано и подлинное возникновение пейзажного жанра в китайской живописи и поэзии. Пантеизм учения чань направлял внимание художников и поэтов на природу. Она почиталась обителью истины и Абсолюта, а созерцание природы считалось лучшим путем познания истины.

В области структуры стиха и живописного свитка Ван Вэй положил начало важнейшему принципу единства противоположностей. В стихе этот принцип выразился в строгой последовательности знака и паузы, и пауза играла не меньшую семантическую и ритмическую роль, чем иероглифический знак, в живописи же — в сочетании пятен или штрихов, сделанных тушью, с не заполненной изображением поверхностью свитка. «Пустотно-белое» (*кунбай*) на свитке является, согласно живописным принципам чань, выражением Неба (верхняя часть) и Земли (нижняя часть), между ними в середине свитка разворачивается мир Человека. Но Небо и Земля не пассивны, они вторгаются своей белой пустотностью (то это облако, то — разлившаяся река) в главное изображение. Такая значимость паузы и пустоты пространства объяснялась тем, что искусство чань

утверждало принцип намека и недосказанности, активно вовлекало воспринимающего в сотворчество.

Наряду с перечисленными эстетическими нормами в поэзии и живописи южной школы чань, в противоположность искусству северной школы, утверждался принцип интимного общения с природой, ее тихой и мягкой, порой даже будничной красотой. Настроения, переданные через пейзаж, часто грустны или тревожны. Маленькая лодка затерялась среди безбрежной глади вод. Вся природа как бы окутана грустью мягкого зимнего дня. Берег и небо исчезли в неярком свете бескрайнего туманного простора, слились с мгlistой дымкой. Лишь одинокий рыбак в челноке качается на волнах. Живопись очень лаконична: ровная поверхность тронута легкими волнистыми линиями и размывами, что передает глубину. Эту «живопись без живописи» отличают изысканная простота и немногословие, она представляет собой чаньскую «икону» — изображение постижения высшей реальности. На «иконах» в чаньском религиозном ритуале чаще всего изображены пейзаж или ветка цветущей сливы *мэй* (последний мотив получил необычайно широкую популярность и в Японии). В трактатах чаньских теоретиков раскрыта символика этого образа, полного глубокого философского и космогонического смысла [110, 202—214].

Хотя описанное выше чаньское искусство Китая и Японии достаточно хорошо известно в Европе и Америке, но при всей жизнеспособности гениального искусства прошлого в его современном восприятии существует хоть самая малая, но дистанция отчуждения, рожденная временем. Именно поэтому искусство замечательного китайского художника Ци Бай-ши, работавшего в традициях эстетики чань, сыграло очень важную посредническую роль в процессе воздействия чань (дзэн) на современное искусство Запада. Ци Бай-ши никогда не покидал пределов Китая, насколько известно, весьма мало был знаком с европейским искусством; во всяком случае, оно не влияло непосредственно на его творчество. И вместе с тем можно найти много даже чисто внешних совпадений художественного языка Ци Бай-ши и европейских художников нашего времени, и это лишний раз показывает, что искусство чань, его эстетика оказались весьма созвучны стилю современного искусства.

Глубинный, сущностный смысл чань, раскрытый прежде всего в тексте «Алтарной сутры Шестого патриарха», осознан на Западе сравнительно немногими. Популярность чаньских идей, их широкая известность созданы другого типа текстами, содержащими забавные притчи о жизни чаньских адептов. Наибольшей известностью в Европе, Америке и даже Австралии пользуется сборник чаньских (дзэнских) небольших историй, составленный П. Репсом [347]. Приведем здесь некоторые из них, поскольку в этих притчах не только раскрывается общедоступный уровень осознания чань, но и в определенной мере выявляются живая подвижность чаньских идей, отсутствие в них доктринальной определенности. Так, известный постулат чань о тождестве субъекта и объекта выступает в притче о каменном мозге как разрушение строгой их тождественности и напоминает о том, что в чань все категории амбивалентны и тождество есть одновременно и различие.

В беседе о тождестве субъекта и объекта двух монахов из этой притчи один утверждал, что камень, который он видит, пребывает в его мозге. Другой ответил ему: «Твоей голове придется тяжело, если ты соберешься в своей голове все камни, что лежат по всей округе» [347, 101]².

Важная идея в учении чань о соотношении слова и молчания получает следующую интерпретацию в популярной притче. Для вступающих в чань самое сложное — постичь, как без слов и не молча возможно воспроизвести истину. Учитель отвечает обычно сакраментальной фразой: «Птицы поют среди благоухающих цветов», где пение птиц — это слово, а благоухание — молчание, в котором пребывает истина [347, 99].

Одна из самых известных историй в чаньской литературе связана с кардинальным вопросом. Этот вопрос прежде всего задается при столкновении с этим парадоксальным учением — так что же такое чань?

«Маленькая рыбка сказала морской королеве, — повествует притча: — „Я постоянно слышу о море, но что такое море, где оно — я не знаю“. Морская королева ответила: „Ты живешь, движешься, обитаешь в море. Мо-

² Чаньские притчи из книги «Кости и мясо дзэн» П. Репса даются в переводе А. А. Завадского.

ре и вне тебя и в тебе самой. Ты рождена морем, и море поглотит тебя после смерти. Море есть бытие твое". Чань подобно морю» [347, 73].

Особенность подобных очень лаконичных и содержательных чаньских притч, раскрывающих и характер чаньского диалога, и своеобразие отношений человека и природы, состоит в том, что в них не профанируется учение, оно становится подлинно народным.

ЧАНЬ И ЕВРОПЕЙСКАЯ МЫСЛЬ

Заметные признаки непосредственного влияния собственно чань (а не буддизма в целом) на европейскую философскую мысль начинают сказываться лишь с конца прошлого столетия. С некоторой оговоркой, правда, можно отметить проникновение идей чань в Европу еще в XVII в. Диалектика «Книги перемен», антиномии «Чжуан-цзы», поразившие Лейбница и повлиявшие на его философские построения, могут рассматриваться как элементы чань, поскольку именно эти стороны конфуцианской и даосской философии составляют органичную часть этого учения. Интерес многих европейских философов к некоторым идеям чаньской философии будет нами прослежен несколько ниже. Здесь же представляется весьма существенным охарактеризовать ряд параллелей в идеях западных и чаньских философов, параллелей, которые можно обнаружить в философских школах самого разного, а порой и противоположного, толка и в самые разные исторические периоды. Важно только помнить при этом, что совпадение отдельных мыслей не свидетельствует о сходстве мировоззрения европейского и чаньского мыслителя в целом, так как эти родственные суждения живут в разных философских контекстах, и поэтому, по крайней мере до последнего времени, даже востоковеды всегда «переводили» любую восточную философскую систему на язык европейской философской традиции независимо от того, считали ли они восточную философию чем-то принципиально отличным от западной или искали сходство между ними, так как изучение явления изнутри, т. е. преодоление пространственных и временных границ,— дело необычайной трудности.

В последние два десятилетия в европейской литературе появилось много работ, посвященных сравнительному анализу учения чань и какой-нибудь классической или современной школы в европейской философии. Некоторые постулаты чань уподобляются, например, отдельным тезисам католицизма и идеям семантической философии [171]. Амплитуда аналогий, как мы видим, весьма широка, но она плодотворна уже тем, что пытается включить столь своеобразное учение, как чань, в контекст понятных нам символов и тезисов. Читатель наш, воспитанный в традициях европейской философии (разумеется, и русская философия обнимается этим понятием), глубже поймет идеи чань, если обнаружит, что многие из них уже знакомы ему, например, из философии Платона или Аристотеля, хотя, разумеется, в самой системе чань эти близкие и хорошо известные нам мысли существуют в самом причудливом сочетании.

Так, чаньская концепция Абсолюта и философия слова весьма близки учению Парменида о Едином и о невыраженности этой субстанциональной категории в слове. Парменид рассматривает весь чувственный мир как простую иллюзию, и феномены этого мира, по Пармениду, являются объектами мнений, а не истинных суждений, и поэтому их свойства могут быть выражены словом, тогда как Единое является истинным бытием и его «ни познать не сможешь, ни в слове выразить» [91, 19]. Обычно противопоставляются Гераклит и Парменид. Гераклит утверждал, что все изменяется, по Пармениду ничто не изменяется, но тем самым философы лишь противопоставили «путь истины» и «путь мнения» [91, 21]. «Единое существует сообразно разуму, а множественность вещей — сообразно чувственному восприятию. Единое не имеет пространства, где оно могло бы двигаться», — говорил Парменид [91, 19]. Слово и разум в учении Парменида выражены одним понятием — логос. Только о том, что существует, можно говорить и мыслить, по учению философа, а о том, что вовсе не существует, невозможно ни говорить, ни мыслить. Ф. Х. Кессиди подчеркивает важное для интересующего нас аспекта учения Парменида обстоятельство, что «ничего не говорить» у Парменида не сводилось к понятию «молчать». Оно означало лишь: не пытаться говорить о том, о чем невозможно разумно-логически говорить; поэтому,

по Пармениду, как и по чаньским нормам, небытие невозможно ни познать, ни выразить словами.

В учении чань есть много положений, сходных с поддерживаемыми в философии Сократа. Как известно, Сократ, более чем кто-либо другой из его современников, пренебрегал вопросами, связанными с космологией и метафизикой, потому что не видел в них пути для познания человеком самого себя. Сократ не делил человеческую деятельность на художественную и какую-либо иную. Высшим искусством Сократ, как спустя несколько столетий чаньские мыслители, почитал безупречную в моральном отношении жизнь [91, 33]. Он считал себя не мудрецом и философом, а лишь стремящимся к овладению мудростью.

Учениками и последователями Сократа были Платон и Аристотель, столь различные меж собой, и тем не менее и тот и другой высказывали мысли, сходные с которыми будет в свое время постулировать и чань. Согласно платоновскому учению, мудрость и знание нередко расходятся по своему значению, ибо накопление знаний не всегда становится мудростью. Для Платона, как и для Сократа, весьма существенным было утверждение связи между добродетелью и знанием, поскольку, по учению Платона, истинная реальность в противоположность видимости является благом. Он уподобляет поэтическое знание и творчество лишенной разума силе магнита; «божественное безумие» осеняет поэта, но эта осиянность в эстетике Платона рассматривается как второсортная по сравнению с философской мудростью. Вместе с тем в учении Платона об идее как сущности, относящейся к высшей сфере бытия, и как субстрате любого феномена мира ощущается аналогия с чаньским учением о *син* — изначальной природе каждой вещи, о природе, делающей вещь самой собой. Б. Рассел в «Истории западной философии» прекрасно комментирует учение Платона об «идеях». Понятие «кошка», говорит он, отлично от конкретного объекта, это своего рода «универсальная кошачность», она не пребывает ни в пространстве, ни во времени [91, 41]. Понимание Платоном философии как «созерцания истины» весьма близко чаньскому осмыслению истинной мудрости, которая не ограничивается интеллектуальной сферой, а включает в себя и любовь к мудрости.

У Аристотеля, привнесшего в философию Платона столько здравого смысла, мы найдем значительно меньше черт, сходных с чань, чем у Парменида, Сократа и Платона, однако и в его учении можно найти существенные аналогии. На первый взгляд отождествление Аристотелем сущности и формы противостоит чаньской концепции внефеноменальной сущности. Однако категория «форма», понятая Аристотелем как индивидуальный абрис вещи, очертание ее самости, как то качество, которое делает ее самой собой, может быть отождествлено с *син* — понятием изначальной природы в чань. Очевиднее всего близость философии Аристотеля к чаньскому учению сказывается в сфере этики и эстетики. Его знаменитая концепция «золотой середины» как высшей добродетели весьма созвучна этическому принципу отсутствия экзальтации в учении Хой-нэна, но резкое отличие этики Аристотеля от платоновской состоит в том, что он признает наряду с моральными заслугами и другие, тогда как и Платон и позднее основоположники учения чань меряют любое действие этической мерой.

Последним «предтечей» чань в античной философии назовем Плотина (204—270). Согласно его учению, существует первоединое, которое неопределимо, и его в большей мере выражает молчание, чем любые слова. Близка по характеру к чаньским категориям и плотинская категория *нус* — дух, ум, разум, представляющая собой, как и понятие *синь* в чань, образ первоединого, рожденный в процессе самопознания.

В религиозной философии иудаизма и в раннем христианстве (Ветхом и Новом заветах) содержится много мыслей «чаньского» толка, особенно в «Книге Экклезиаста» и в Евангелии от Иоанна. Первые строки из Евангелия от Иоанна — «В начале было Слово», где слово осознается христианской мыслью как логос, в чаньской традиции должны были бы постулировать иное, прямо противоположное: «В начале было алогическое». Но это противоречие существует лишь на внешнем уровне. Единое, по учению чань, которое еще не пресуществовало, как и доначальная тьма в Евангелии, не имеет имени. Но появляется Слово, и тем самым рождается все существующее в мире. Согласно «И-цзину», Лао-цзы и «Алтарной сутре Шестого патриарха», единое (темное, безымянное) рождает два (Слово), а два — всю тьму вещей.

Таким образом, акт творения и в Евангелии и в учении чань совершается Словом. Разумеется, обе концепции сложились автохтонно.

Сравнительный анализ чаньской и христианской доктрины нередко становится объектом специального исследования. Особой обстоятельностью отличается работа У. Джонстона «Христианский дзэн», в которой дан глубокий сравнительный анализ важнейших сторон учения чань и христианства [252]. У. Джонстон обращается к рассмотрению коанов как наиболее специфической формы выражения сущности чань и приходит к выводу, что подобная форма прикосновения к тайне мироздания существует и в христианских текстах. Аналогами чаньских коанов с их кажущейся абсурдностью и непостижимостью выступают, по мнению У. Джонстона, следующие сентенции из Евангелия: «Идущий за мною стал впереди меня, потому что он был прежде меня»; «Ибо, кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее»; «Предоставь мертвым погребать своих мертвецов»; «Камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла». Коановский характер носят и таинство евхаристии, смерть и воскресение Христа, хождение по водам и появление звезды в Вифлееме.

Философия Августина «Блаженного» (354—430) тоже имеет много идей, развитых позднее и в чань, но не в сфере ритуала и религиозной практики, а в области собственно философских проблем. В «Исповеди» Августин постулирует пантеистические принципы, согласно которым бог и мир неотделимы и все существующее в мире есть эманация бога. Существенно в его концепции в плане сопоставления с чань и утверждение вневременной природы бога, ибо время было сотворено тогда, когда был сотворен мир. По убеждению Августина, бессмысленно ставить вопрос о том, что было до сотворения мира, так как времени тогда не было и понятия «раньше» тоже не существовало. Философия времени Августина, отрицающая абсолютную разграниченность прошедшего, настоящего и будущего и утверждающая существование временных категорий лишь в сознании, получит аналогию в чаньском учении о так называемых «трех эпохах Будды» (*сань ши фо*), пребывающих нераздельно в каждом «я». Прямым аналогом «Алтарной сутры Шестого патриарха» можно с достаточным основанием считать

«Луг духовный» известного византийского мыслителя VII в. Иоанна Мосха [89а, 231—237]. Мосх и чаньский мыслитель практически одновременно сделали три основные открытия в области эстетического осознания мира: красота мира была ими осмыслена как зов истины, ее гарантия; способность человека к воспоминаниям, т. е. к преодолению времени и к воссоединению в настоящем прошлого и будущего, была осознана как причастность к Абсолюту и истине; радость была осознана не как противостояние страданию и избавление от него, а как нерасторжимое единство со страданием, т. е. как «радость-страдание — одно».

В средневековой философии самые серьезные параллели с чань содержали учения Фомы Аквинского и Николая Кузанского, Якоба Бёме и Мейстера Экхарта. Исходной позицией теории познания Фомы Аквинского, как и чаньских мыслителей, было утверждение различия между эмпирическим знанием и божественным разумением. Божественное, истинное разумение достигается мгновенно, оно не имеет ничего общего с дискурсивным, доказательным познанием. Средневековым схоластам как в Европе, так и на Востоке представлялось неразрешимым противоречие между существованием божественного разума и необходимостью познания феноменов мира. Фома Аквинский в Европе, как и чаньские философы на Востоке, попытался разрешить это кажущееся противоречие таким образом, что провозгласил вездесущность божественного начала. В теории познания Фомы Аквинского истинный (божественный) разум постигает не только отвлеченные универсалии, но и каждую песчинку живого. Из рассмотренного нами принципа теории познания Фомы Аквинского вытекает и близкий чань этический постулат: зло не преднамеренно, оно не существует и случайно, все вещи тяготеют к добру, т. е. имеют тенденцию уподобиться богу.

Сочинение Николая Кузанского «Об ученом незнании» необычайно близко и по внешнему строю произведения, и по логике мысли чаньскому учению. Порой кажется даже, что это перевод трактата чаньского мыслителя — столько в сочинении текстуальных совпадений с чаньскими памятниками. Например, первая глава «Каким образом „знать“ значит „не знать“» содержит много сентенций, совпадающих с постулатами «Алтарной

сутры Шестого патриарха» Хой-нэна. Николай Кузанский выделяет Сократа, Соломона и Аристотеля, чья мудрость заключалась в их убежденности, что они ничего не знают, ибо они, как и чаньские мыслители, не считали знанием познание исчисляемого, т. е. выраженного в числе. И в главе VII «О троичности и единой вечности» философские идеи Николая Кузанского тоже весьма сходны с учением о так называемых «трех телах Будды» (*сань шэнь фо*). Логическая структура триединого Абсолюта давала простор и европейскому и восточному мыслителям осмыслять диалектику тождества и различия («инакости», по определению Николая Кузанского), изменчивости и Единого, равенства и неравенства. «Неравенство состоит из равенства плюс излишек. Единство предшествует двойственности, т. е. связь предшествует делению», — писал Николай Кузанский [84, 17]. В его сочинениях можно найти и другие, столь же близкие учению чань суждения.

В «Проповедях и поучениях» Мейстера Экхарта содержится много высказываний, дословно совпадающих с чаньскими сентенциями. Подробное сопоставление текстов Экхарта и чаньских мыслителей провел Р. Блайс [174]. По мнению исследователя, чаньский характер носят следующие сентенции Экхарта: «Бог — нигде. Самым малым его полно все творение. Самая сущность его — нигде»; «То, что бог недвижим, делает все вещи бегущими»; «Поскольку ты свободен от себя, постольку ты властен над собой, а поскольку ты властен над собой, постольку ты принадлежишь себе, а поскольку ты принадлежишь себе, постольку принадлежит тебе бог и все, что он когда-либо создал» [84, 34].

Среди мыслителей эпохи Возрождения наиболее близким по духу к чаньской философии был Эразм Роттердамский. В философском трактате «Похвальное слово глупости» он выявил склонность к парадоксам и вместе с тем насмешливое презрение к ложной учености и важности книжников и фарисеев, отдав все свои симпатии простоватости и даже глупости людей с неискушенным сердцем.

В XVII столетии два крупнейших мыслителя — Спиноза и Лейбниц — очень по-разному близко подходят к чань: первый — ничего не ведая об этом учении, второй — увлеченно зачитываясь «Книгой перемен», которая, как

уже говорилось, вошла в круг литературы, воспринятой теоретиками чань.

Метафизика Спинозы близка парменидовской: в основе бытия — единая изначальная субстанция, манифестациями которой является весь видимый мир. Пантеизм в философии Спинозы, как и в чань, сочетается с релятивизмом. Философ утверждает, что доброе и злое, грех и добродетель существуют лишь на профаническом уровне, тогда как на абсолютном, божественном уровне все едино. В этической теории Спиноза ближе всего к чань своей философией смерти. Согласно его доктрине, будущее, как и прошлое, предопределено и не зависит от личности. «Человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни», — утверждал Спиноза в «Этике». Философ, подобно Сократу, подобно чаньским мыслителям, претворял в жизнь свои теоретические нормы.

В литературе о буддизме нередко можно встретить сопоставление категории *дхарма* с монадами Лейбница, ибо множественность субстанций утверждается в обоих случаях. Весьма существенным в плане сопоставления философии Лейбница с чань является и разграничение этим мыслителем понятия существования и сущности. На этом основании личность предстает как открытая структура сущностных, но не обязательно существующих свойств, и бытийных, но не непременно определяющих качеств.

Если этика Гегеля, по мнению многих историков философии, резко противоположна учению чань (дзэн), то основные философские формулы теории познания и этики Канта чрезвычайно близки чань. Знаменитое кантовское понятие «вещи в себе» подобно *дхармам* в учении Хой-нэна. Те и другие — непознаваемы и не могут быть описаны словом, хотя и являются источником наших ощущений. Другое, не менее известное понятие кантовской философии — «категорический императив» — также необычайно близко принципам чаньской этики. Как и чаньские теоретики, Кант различает понятия «заслуга» и «добродетель», понимая заслугу как условный императив, а добродетель — как категорический императив. Первый постулат условного императива формулируется следующим образом — вы долж-

ны сделать то-то и то-то, если вы желаете достигнуть такой-то и такой-то цели. А согласно принципу категорического императива, человек совершает добро потому, что он добр и благороден, безотносительно к какой-либо цели.

Серьезные аналогии с чань содержит и учение Фихте (1762—1814). С особой очевидностью это сказывается в фихтевской концепции «я», согласно которой «я» представляет собой единственную конечную реальность: и в том, что в *docta ignorantia* (ученом неведении) он видел высшую форму познания; и в утверждении за искусством самой действенной роли и в почитании его единственной формой раскрытия сути вещей, ибо искусство, по убеждению Фихте, самый элементарный вид человеческого языка и потому оно непосредственным образом связано с природой объекта; и в постулате об единстве и нерасчлененности мышления и действия, знания и совести. Вся действительность рассматривается Фихте как результат творчества мыслящего субъекта, «я». В «Системе учения о нравственности» Фихте рассматривал эстетику как составную и подчиненную часть учения о морали. Он пытался найти нравственную основу в искусстве и считал, что искусство формирует целостность человека.

Философия датского философа Сёрена Киркегора (1813—1855), пользующегося популярностью у интеллигенции Европы и Америки, имеет весьма существенные черты сходства с учением чань. Его критика изоляции личности от целого, критика философии рационализма XVIII в. вытекала из его основной доктрины о двух типах отношения человека к жизни — этическом и эстетическом. «Но что, собственно, такое — жить эстетически или этически? Какой элемент у человека называется эстетическим и какой этическим? На это я отвечаю: эстетический элемент у человека тот, который непосредственно влияет его в настоящем его виде; этический же элемент есть тот, благодаря которому человек приводит себя к тому, чем является», — писал Киркегор в своем основном двухтомном труде «Или — или» [цит. по 18, 43]. По мнению Киркегора, философ должен не строить умозрительную концепцию, а внутренне пережить свою философию и воплотить ее в действие. Словно чаньский мыслитель, Киркегор утверждал абсолютную ало-

гичность и глубоко личный характер религиозного переживания. Выход из общественной рутины лишь в этическом совершенствовании отдельного человека.

Сёрен Киркегор в трактате «Введение в христианство» подчеркивает, что чувство современности Христа и есть, собственно, вера. Согласно Киркегору, нет исторического подхода к истине, ибо ее нельзя знать, а в нее можно только верить. Отсюда, как и в чань,— все истинное есть чудо и не требует системы доказательств. «В отношении к Абсолюту существует лишь одно время: настоящее; кто не современен Абсолюту, для того Абсолют не существует вовсе»,— утверждает Киркегор [цит. по: 124].

Важнейшим тезисом Киркегора была мысль о том, что философия должна исходить из предпосылок, не имеющих ничего общего с предпосылками науки. Если позицию ученого можно назвать объективной, то позиция философа должна быть глубоко личной, ибо истина, по Киркегору, это не то, что ты знаешь, а то, что ты есть. «Истину нельзя знать — в истине можно быть или не быть» [19, 125]. По мнению датского философа, нет истины, пребывающей вне личности, и, следовательно, нет общезначимой для всех истины, ибо она экзистенциальна.

Путь объективной рефлексии ведет к абстрактному мышлению, к разного рода историческим знаниям. Это объективное знание неизбежно уводит от субъекта, и поэтому вопрос «быть или не быть» становится совершенно безразличным. Гамлетовские терзания — «быть или не быть» — имеют, по мысли Киркегора, «только субъективное значение» [19, 125]. Но у экзистенциальной истины нет критерия ее достоверности. Главная опасность на субъективном пути, считал Киркегор,— это безумие. Киркегор приводит забавную притчу о сумасшедшем, который, желая перехитрить врача и доказать, что он здоров, время от времени говорит: «Земля круглая!» А разве она в самом деле не круглая? И разве не безумец тот человек, который, высказывая общепринятую и всеми уважаемую объективную истину, надеется тем самым доказать, что он не безумец? [19, 130]. В противоположность Дон Кихоту, у которого безумие есть гипертрофия внутреннего, нынешнее безумие состоит в отсутствии внутреннего. Вот, по Киркегору,

диагноз болезни современной ему эпохи: «отсутствие души». Как и чаньские мыслители, он пытался по-новому рассмотреть традиционные философские проблемы — не «с точки зрения вечности», а с точки зрения «конечного человеческого существования» [19, 129].

Этико-эстетическая теория Шопенгауэра была во многом предопределена влиянием буддийской философии чаньского толка. Наука и обычное наблюдение, согласно Шопенгауэру, дают возможность постичь только феноменальный мир. Наука устанавливает четкий порядок в чувственном мире с помощью категорий времени, пространства, причинности, но ей известен лишь относительный мир, за которым лежит начало, лишнее смысла и цели. Существует конечный источник всего существующего и всех закономерностей, установленных наукой в феноменологическом мире, но этот источник не имеет смысла. Рациональный порядок возникает в мире из некой метафизической субстанции, для которой характерно отсутствие разумного начала и цели. Как и в чань, в философии Шопенгауэра эстетика — не составная часть его философии, все его мировоззрение основано на принципе эстетического созерцания, а искусство почитается высшей формой познания.

Много аналогий в американской философской мысли с чаньской этикой удалось выявить крупному современному американскому социологу В. М. Эймсу. Мысль о высшей ценности повседневной жизни, которую утверждал философ Т. Джефферсон, сопоставляется американским социологом с учением чань. Романтика Р. Эмерсона он называет американским бодхисаттвой, писателя и мыслителя Г. Торо — даосом в Америке. Особую близость философских концепций Востока и Запада В. М. Эймс справедливо увидел в теоретических построениях У. Джемса и Дж. Дьюи. Джемс предпочитал махаянскую (или чаньскую) концепцию бодхисаттвы, призванного спасать других, хинаянскому этическому принципу архата, сосредоточенного на собственном спасении. «Если в последний день весь сотворенный мир будет петь аллилуйя и останется один таракан с неразделенной любовью,— восклицал Джемс,— то это нарушит спокойствие бодхисаттвы, хотя не затронет самопоглощенности архата» [159, 176]. Как некогда Су Ши, Дьюи предлагает мыслить природу и человека в неразрывной

связи, утверждая неразрывность субъекта и объекта. Словно последовательный приверженец чань, Дыюи считает, что в любой обыденной ситуации, в самой повседневной действительности есть то качество, которое составляет специфику художественного опыта. Но это сходное с чань положение вплетено у Дыюи в сложную систему прагматизма, утверждающего аксиологические категории цели и ценности, абсолютно чуждые эстетике чань.

Кредо логического позитивизма, изложенное в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна, справедливо представляется исследователям во многом сходным с учением о слове в чань [17]. Как и чаньские мыслители, Л. Витгенштейн утверждает, что слово может выражать лишь факты обыденного знания. Все внешнеэмпирическое знание он относит к области мистического, невысказываемого, о чем поэтому нельзя говорить [17].

«Мягкая» структура языка, размытый абрис значения каждого слова, чей смысл раскрывается лишь в контексте, осознавались чаньскими мыслителями и выражались в диалогах ученика и учителя, в ошеломляющей неожиданности того или иного слова в коанах. Этот семантический опыт чань сопоставлен учеными с современной лингвистической теорией, прежде всего с так называемой «вероятностной моделью языка» [17]. В. В. Налимов, посвятивший специальную работу анализу названной модели, приводит определение слова, данное О. Мандельштамом, которое выступает как глубоко чаньское суждение: «Живое слово не означает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [79, 18].

Различные формы экзистенциализма — «философии существования» сходны с отдельными идеями чань. Это сходство проявляется прежде всего в утверждении органичного единства теории и практики, мировоззрения и повседневного бытия, в противопоставлении своих доктрин любым отвлеченным философским системам. «Я стою в философии точно там, где я стою в повседневной жизни», — писал Дж. Сантаяна [цит. по: 159, 69]. Но важно отметить сразу же, что это сходство отдельных идей ужи-

вается с совершенно противоположными мыслями, противоречащими духу учения чань: например, провозглашение в чань высокой этической ценности искусства противостоит утверждению Сантаяны о практической бесполезности рассуждений о нравственных нормах искусства и этических обязанностях художника.

Философия чань, как учение, утверждающее жизнь, ее красоту и значимость, принципиально отлична от экзистенциализма с его уходом от жизни и ужасом перед ней. Но у Сантаяны, как и у некоторых других экзистенциалистов, можно найти много идей, очень близких чань. Учение Сантаяны о сущности (*essence*) как потенциальном бытии, обладающем лишь значимостью, а не существующем реально, сродни чаньским эстетическим постулатам. Существование, проявленность в знаках (будь то слово или живопись) этой сущности — чисто внешнее ее бытие. Как и в чань, в философии Сантаяны созерцательное отношение к жизни сплетено с этической строгостью. По убеждению Сантаяны, факт пережитого индивидом страдания не может быть смыт даже целым океаном универсального блага. Сомнительными кажутся философу и абстрактные лозунги всеобщего мира и свободы. «Что дало бы человеку освобождение целого мира, если душа его не свободна», — писал Сантаяна [цит. по: 159, 57]. Творчество художника он, как и многие чаньские теоретики, считает образцом для подражания, ибо подлинная поэзия, полагают они, не выдает свои образы за действительность, не ищет материальных выгод, служа истине ради нее самой, а не ради тех или иных практических целей. Концепция разума у Сантаяны, как и чаньское учение о *синь* (сердце, духе, уме), при внешнем сходстве с теориями иррационалистов по сути своей противостоит их отрицанию разума. «Находя свой разум поработанным, наши современники предполагают, что разум, по существу, служебен; вместо того чтобы искать его освобождения, они пытаются избежать его» [цит. по: 159, 64] — так писал Сантаяна, ратуя, подобно философам чань, за освобождение, раскованность разума.

Существенной представляется нам в плане интересующей нас проблемы теория происхождения эстетических категорий в эстетике Сантаяны. Эти категории не более субъективны по своей природе, чем категории науки и права. Например, по мнению Сантаяны, дыхание порожд-

дает эстетическую категорию изысканности, а ритм поэтического произведения рожден взволнованным дыханием поэта.

Влияние чань сказалось и на философии немецкого экзистенциализма. М. Хайдеггер, усиленно изучавший труды Д. Т. Судзуки о чань (дзэн), утверждал, что нашел в чань все, что хотел выразить в своих сочинениях [320, 17]. Философия смерти, осмысление факультативности жизни в учении чань оказали сильное воздействие на хайдеггеровскую концепцию жизни и смерти.

Идеи «чаньского» типа содержатся в определенной мере и в философии французских экзистенциалистов — Ж.-П. Сартра и А. Камю. В своем философском трактате «Бытие и ничто» Сартр расчленяет мир, словно теоретик чань, на мир феноменов, который можно охватить сознанием, и мир «трансфеноменальный», который не постигаем и невыражаем. Но в центре экзистенциализма, как и чань, стоят не онтологические проблемы, а проблемы, связанные со структурой личности, и совершенно очевидно, что чаньский аспект здесь сказался сильнее. Человек не выступает во французском экзистенциализме в роли объекта, имеющего четкие очертания и определенные свойства. Он всегда становится, а не есть, как и весь остальной мир. Структура «я» осознается Сартром и Камю в форме открытой структуры, ибо «существование», свойственное только человеку в отличие от «бытия» всего прочего мира, понимается этими философами как акт овладения бытием. В существовании тем самым снимается противоположность субъекта и объекта. Но вывод из этого общего для чань и экзистенциализма философского положения делается различный. В чань мир, бытие не враждебно личности, оно едино с индивидом в первоначальной субстанции, тогда как в философии Сартра и Камю человек и мир противостоят друг другу. Чувство покинутости, заброшенности у человека, согласно экзистенциализму, объясняется тем, что «каждое мгновение мы ощущаем материальную действительность как угрозу нашей жизни, как сопротивление нашим усилиям в труде, как границу на пути нашего познания» [цит. по: 18, 27]. Из этого столкновения человеческого разума с безрассудным молчанием мира рождается абсурд, который «является единственной связью, их объединяющей» [цит. по: 18, 19].

В теориях психоанализа З. Фрейда и К. Юнга есть ряд суждений, аналогичных чаньским этическим идеям. Согласно психологической концепции личности этих ученых, индивид в своей структуре не вычленяется из ситуации, а, напротив, характер ситуации, в которой находится человек, есть важнейший знак характера личности, словно «знаки кармы» в учении чань. Близкие к чань прототипы фрейдовской теории структуры личности существовали и в Европе; мы их можем найти, например, в «Житии протопопа Аввакума», в философии Якоба Бёме (1575—1624); к некоторым идеям Бёме, близким по смыслу чаньским, обращался З. Фрейд. Основная чаньская этическая позиция о нераздельности субъекта и объекта выражена Якобом Бёме с предельной ясностью. Но фрейдовская теория психоанализа с его акцентацией значения «либидо» в подсознании в меньшей степени связана с чаньской психологией в целом. Психологические же постулаты, выработанные Юнгом, в первую очередь его мифологизм, представляют собой близкие чань философские идеи.

Чаньская эстетика размыла границы традиционно-буддистского понимания сути искусства и противопоставила им свои, иные нормы иллюстративности, чем те, которые были свойственны эстетике классического буддизма. В системе чань миф творится, а не заимствуется. Кроме того, эстетика чань выявляет иные мифологемы, которые в очень малой степени иконологичны, чем нарушается «индексное», описательное восприятие мифологии. Так, мифология Китая давала литературе и искусству не только и не столько иконические, сюжетные типы, сколько абстрактные первосхемы, моделируя мир в числе, отвлеченном символе, пространстве и времени. «Постепенно наука делается более чуткой к такому роду мифологии и в западной культуре», — справедливо замечает С. С. Аверинцев [5, 119].

Мифологемы такого типа рассмотрены Юнгом в контексте психологии, что сразу же направило его интерес к идеям чаньского толка, к которым философ достаточно часто обращался непосредственно. Но еще более он связан с ними опосредованно — у Юнга, как и у чаньских мыслителей, различные стороны человеческого бытия могут взаимно «обозначать» друг друга, при этом нельзя сказать, какой из элементов является обознача-

ющим, а какой подразумеваемым, важнее всего их соотношенность. Юнгом, как и чаньским учением, были выявлены в культуре определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством «вездесущности». Эти мотивы и схемы Юнг назвал архетипами. Знаменательно, что архетипы Юнга (например, тень, вода, женское начало) тождественны чаньским. Кроме того, по аналогии с чаньским учением о «бессознательном» (*усинь*, *уньянь*, по-mind), вместилищем этих архетипов, по Юнгу, служит так называемое «коллективное бессознательное». Сошлемся еще раз на суждение С. С. Аверинцева о коллективном бессознательном: «Это понятие интерпретировано в модернизированной форме философского мифа в стиле Веданты, Платона или Шопенгауэра. Тогда эквивалентами коллективного бессознательного окажутся „брахман“, „мировая душа“ или „мировая воля“ — обозначения внеличной духовной субстанции» [5, 131].

Подобно чаньским мыслителям, Юнг все виды творческой человеческой деятельности рассматривает как результат способности человека к самопросветленности, т. е. способности обрести свое подлинное «я», «самость».

Существенно отметить также и то, что исторический опыт, культура и ее архетипы связаны в теории Юнга, как и в системе чань, не через цепь каузального опосредования, а прямо и непосредственно. Поскольку «самость» предполагает единство сознания и бессознательности, настоящая стихия для него — художественное творчество. Художник, согласно учению чань и концепции Юнга — это тот, кто «говорит архетипами». Именно этим объясняется то, что художник прежде всего целитель, он подобен наставнику — гуру, и искусство носит «сверхличный характер».

Весьма популярны на Западе и оказывают заметное влияние на некоторых современных философов Западной Европы и Америки некоторые идеи Джидду Кришнамурти (1895—1977). Сравнительный анализ учения Кришнамурти и постулатов чань проводился рядом исследователей, так как обе теории на Западе получили распространение примерно одновременно; кроме того, близость их, даже на первый взгляд, очевидна. Французский исследователь Р. Линсен посвятил многие годы изучению

жизни, деятельности и мирозерцания Кришнамурти. Им написано несколько книг об этом мыслителе и ряд статей о связи чаньских постулатов с некоторыми идеями Кришнамурти [269]. Р. Линсен в главе «Кришнамурти и дзэн» из книги «Кришнамурти — психолог новой эры», которая явилась плодом почти сорокалетнего изучения жизни и философии этого мыслителя, справедливо подчеркивает прежде всего близость некоторых идей Кришнамурти китайскому учению чань [270, 69—70]. Исследователи приводят достаточно текстов из учений патриархов чань и произведений Кришнамурти, совпадающих по духу, а иногда и дословно.

Глубина проникновения Кришнамурти в учение чань проявилась и в том, что философ увидел серьезные различия между чань и дзэн, которые на более поверхностном уровне знания нередко отождествляются. Особенно чужд философу популярный дзэн.

Вот несколько дзэнских норм, которые неприемлемы, с точки зрения Кришнамурти: 1) организация медитаций коллективных и управляемых; 2) монастырские уставы и обряды, посвящение в сан монахов, духовные звания; 3) важность, которая придается позе медитации; 4) повторение магических или молитвенных формул; 5) техника самовыражения, традиционная и специализированная. При рассмотрении сходства учения Кришнамурти и китайского чань-буддизма можно выделить, вслед за Линсеном, по крайней мере два десятка пунктов их сближения: 1) отказ от всякого духовного авторитета; 2) освобождение от догматического влияния духовных текстов; 3) освобождение от всех процессов «выбора»; 4) постоянное упражнение в духовной сосредоточенности; 5) ментальное молчание; 6) требование гармоничности мыслительного процесса, когда каждая рождающаяся мысль завершает свой ход и не оставляет «отбросов» в бессознательном; 7) выявление интервалов молчания между мыслями; 8) осознание своего «я» как результата пороков в функции мысли, ощущения, эмоции; 9) признание негативного мышления как высшей формы разумности; 10) утверждение, что интеллектуальное знание — помеха мудрости; 11) критика обрядности, догматизма; 12) отказ от подражания и зависимости; 13) обретение чувства внутренней свободы, ослабление напряженности; 14) упрощение потребно-

стей (психологических и материальных); 15) совершенная адекватность в отношениях субъекта и объекта; 16) постулирование фундаментальной важности настоящего; 17) внезапный характер пробуждения; 18) утверждение всеобщей несвязанности [270, 69—70].

Сопоставление некоторых идей Кришнамурти с христианской мыслью дает серьезный результат — оно выявляет субстанциональную близость важнейших норм в учении чань, у Кришнамурти и в христианстве. Здесь только отметим, что ни Кришнамурти, ни чань не имеют ничего общего с современными христианскими организованными системами. Сам Кришнамурти возражает против каких-либо параллелей между его учением и другими философскими или религиозными школами. Однако легко установить, что в высказываниях Кришнамурти можно найти общее с идеями, содержащимися, например, в Евангелии от Иоанна или в Посланиях апостола Павла.

Некоторые идеи Кришнамурти, чаньские по своему духу, близки проблемам современной науки. Подобно тому как ученые рассматривают проблему противоречий в науке (апорий, антиномий, парадоксов), начало которой положил Зенон, в тесной связи с данными современной науки и с важнейшими этапами ее истории, ряд исследователей на Западе сопоставляет эти проблемы с чаньскими антиномиями и парадоксами, близкими по своему характеру к апориям античной философии. Анализ апорий Зенона обоснованно связывается с поднятой в современной физике проблемой нединамических эффектов. Апории «О многом в бытии», «Метрическая», «Дихотомия», «Ахиллес и черепаха» рассматриваются в тесной связи с теорией множеств, с идеями и методами символической логики [270, 93—94]. Стремление некоторых современных буржуазных ученых к деперсонализации научных суждений, к отказу от традиционных методов мышления чрезвычайно близко рассуждениям Кришнамурти об отсутствии противостояния наблюдателя и наблюдаемого явления как обязательного результата освобождения от ограниченности своего «я». Французский физик М. Каэн, например, пишет почти словами Кришнамурти и Хой-нэна о единой сущности интеллекта и вселенной. Как известно, современная научная мысль вышла за рамки евклидовой теории трех-

мерного пространства, признания постоянства массы и возможности изучения и раздельного рассмотрения явлений. По мнению Линсена, идеи Кришнамурти и представления чаньских наставников об иллюзорности индивидуальности, «я», находят свою аналогию в научном понимании внутриядерных явлений, где «фундаментальный факт отношений гораздо важнее, чем индивидуальность соединенных элементов» [270, 43].

Кришнамурти, как и чаньские наставники, избегает слова «бог». Он считает, что этот термин профанирован, смешан с образами и символами, не имеющими ничего общего с божественным [270, 71]. Для него, как и для чаньских мыслителей, «думать о боге — это отрицать бога». «Слово бог не означает бога», — говорит Кришнамурти. Божественное он называет «непознаваемое», «неизмеримое». «Когда дух свободен от прошлого, от памяти, от знания, он сам и есть непознаваемое. Для такого духа нет смерти» [270, 79].

Кришнамурти прежде всего стремился освободить человека от привязанности к ложным ценностям, идеям, символам, от мыслительных клише и архетипов, от стремлений продлить существование своего эмпирического «я», удовлетворить его алчную жажду наслаждений. Педагогическая система Кришнамурти была очень сложной и своеобразной уже потому, что он постоянно говорил об опасности подчинения человека авторитету, в том числе и его авторитету. Отвечая на вопрос, не является ли он гуру, Кришнамурти говорил, что он не действует как гуру — не утешает, не учит, как поступать в том или ином случае, не требует клятв, а только показывает людям что-то, что они могут принять или не принять. «Дело не в том, чтобы понять меня, а в том, чтобы вы поняли себя» [270, 84]. Кришнамурти говорил о значении для человека пребывания лишь в настоящем и освобождении его от «вербальных автоматизмов прошлого» [270, 87], в чем проявилась глубокая общность взглядов мыслителя с учением чань.

Характер наставлений Кришнамурти, его техника изложения мыслей также во многом близки методам наставлений чаньских учителей. Произведения Кришнамурти, по мнению Линсена, проникнуты логикой, которая «ориентирует на преодоление ограниченности обычных логических процессов» [270, 89].

Восточная мысль сыграла значительную роль и в философии выдающегося гуманиста нашего века — Альберта Швейцера. Она была для Швейцера объектом специального изучения, сочинения крупнейших мыслителей Востока входили в круг его любимой литературы. Идеи буддийского, даосского и конфуцианского характера, отмеченные знаком чань, непосредственно сказались на философии Швейцера, в первую очередь в его работах о восточной философии. Кроме того, мировоззрение Швейцера в целом пронизано идеями чаньского толка. Анализ преломления восточной мысли в философии Швейцера базируется на нескольких источниках — это и сочинения восточных мыслителей в круге чтения Швейцера, и реминисценции буддийских и даосских идей в философских работах, излагающих доктрину Швейцера, и в трудах самого Швейцера по истории европейской философии.

В 1936 г. Швейцер написал об индийской философии специальное исследование — «Индийская мысль и ее развитие» [312]. В предисловии он объясняет причины, побудившие его обратиться к этой восточной мысли. Всю жизнь, пишет Швейцер, его мучили лишь два глобальных вопроса. Первый из них Швейцер формулирует следующим образом: «приятие» или «неприятие» жизни является исходной позицией добра? Второй связан с судьбой этики в цивилизованном обществе [312, 13]. Ответы на эти вопросы должно искать, как полагает Швейцер, не только в европейской, но и в восточной философии. И Швейцер ответил на эти вопросы не столько теоретическими построениями, сколько характером своей жизни, и ответ этот был весьма близок некоторым постулатам восточной философии, и в первую очередь учению чань. Швейцер провозгласил «приятие» жизни основой добра в мире, он признал этический принцип «благоговения перед жизнью» основным критерием уровня культуры личности и общества [137]. Подтверждение правильности своим мыслям Швейцер находил, в частности, у восточных мыслителей.

В статье М. Ханнекса о Швейцере как исследователе индийской философии дан сравнительный анализ осмысления индийской мысли известным индийским историком философии С. Радхакришнаном и А. Швейцером. Автор статьи справедливо отмечает общность интерпре-

таций Швейцером и Радхакришнаном раннего буддизма и упанишад, одновременно с этим выявляя особенности подхода Швейцера к предмету [244, 63]. Швейцера, например, в отличие от Радхакришнана, совершенно не занимают отвлеченные метафизические рассуждения о материальной или духовной сущности мира. Швейцер внимательно и досконально исследует лишь то, что может помочь человеку познать самого себя, т. е. стать человеком в истинном смысле слова.

В этом отношении показательны, с моей точки зрения, главы об упанишадах и «Бхагаватгите» в книге «Индийская мысль и ее развитие». Для Радхакришнана ценность этих памятников в раскрытии природы первичной реальности, Швейцер же видел основную ценность «Бхагаватгиты» в утверждении прогресса как процесса этического, единственным критерием которого выступает степень совершенства человеческой личности. Ссылки на упанишады весьма часты в работах Швейцера. Древнейшие упанишады, датируемые XIII—XII вв. до н. э., привлекли внимание Швейцера утверждением бытия как единого целого и сообразно с этим противопоставлением истинного проникновения в цельность бытия всякому другому, конкретному, второсортному знанию. Именно эти идеи он будет открывать для себя и в чаньской философии.

В одной из упанишад отец спрашивает сына, прочувшегося двенадцать лет и возмнившего себя ученым: «Шветаку, дорогой, раз ты столь самодоволен, мнишь себя ученым и горд, то скажи, знаешь ли ты, благодаря чему неслышное становится гласным, незаметное — заметным, неузнанное — узнанным?» [119, 403]. И далее отец разъясняет сыну, что самое главное знание — это знание того, что все в мире не чуждо друг другу, все связано. Швейцер обратил на это особое внимание.

Священная книга индуизма «Бхагаватгита» была одной из важнейших в круге чтения Швейцера, он посвящает этому памятнику особую главу в труде об индийской мысли и обращается к ней в других работах по общей философии. Сюжет поэмы — вражда и битва двух аристократических родов: Кауравов и Пандавов. Герой поэмы Арджуна, богатырь из рода Пандавов, накануне решающей битвы ведет разговор с бо-

гом: «Я не желаю победы, Кришна, ни радости, ни удовольствия». Он не хочет проливать кровь даже своих противников. «Не хочу убивать их, даже ради власти над тремя мирами, тем более ради обладания землей» [14, 47]. И Кришна, засияв ярче тысячи солнц, предстал перед ним. Он открывает юноше смысл бытия. Смысл жизни, оказывается, вовсе не в войне, не в победе и не в завоевании царств. Все это — преходящее, мелькающее. Важно не то, что ты сделал, а то, сколько любви, а не ненависти, бескорыстия, а не корысти вложил ты в свое дело. Образ Кришны «ярче тысячи солнц» привлек внимание Швейцера (как и Р. Оппенгеймера) в пору, когда впервые была взорвана атомная бомба.

Серьезным источником этической концепции Швейцера была буддийская этика чаньского толка. В одном из древнейших памятников буддизма, «Дхаммападе», мыслитель увидел прекрасное выражение основного этического принципа, который стал одним из постулатов этики Швейцера: никакой авторитет не должен стоять между учеником и истиной, даже авторитет самого будды. Ученик должен открыть истину сам, и только сам. «Будьте сами своими светильниками», — часто повторяет в своих сочинениях Швейцер слова Будды Гаутамы, сказанные перед смертью. «Сам человек совершает зло, и сам оскверняет себя. Не совершает зла он тоже сам, и сам очищает себя. И чистота и скверна связаны... Никто не очистит тебя, кроме самого себя» [312, 54].

Швейцер противопоставил свой взгляд на буддизм как на учение активного добра традиционному восприятию буддизма как мистического нигилизма, свойственному прежде всего Шопенгауэру. Как и крупнейшие исследователи буддизма О. Розенберг и Ф. Щербатской, Швейцер увидел, что буддизм основан на принципе обращения к реальности, на принципе, разрушавшем надежду на помощь извне, что, по убеждению буддиста, никакого бога вне тебя нет, «царство божие внутри нас», но человеческий дух так глубок, что и перед лицом смерти не теряет главного — того, что он любит. Человек, любящий мир, по убеждению Швейцера, вместил весь мир в себе. И сам он существует в том, что он любит. Вслед за буддийскими мыслителями Швейцер уверовал в то, что нет ничего внешнего, все внутри человека. Если бы он мог ждать помощи откуда-то извне, с неба

или со дна морского, его дух не был бы всеобъемлющим.

Общая мысль буддийской философии, заключающаяся в том, что мир лишь на поверхности разобщен, оказалась очень важной для философии Швейцера. Она привела его к серьезному этическому выводу: целостность личности, живущей в глубокой связи с миром, наполняет жизнь человека необычайной устойчивостью, светом и радостью, ибо, «где исчезает желание уничтожать, там прекращается страдание» [312, 17].

По свидетельству многих, писавших о «докторе в джунглях», одной из любимых книг Швейцера был трактат Лао-цзы «Дао дэ цзин», который, как говорилось выше, во многом подготовил развитие в Китае чаньского варианта классического буддизма. Он нередко зачитывал вслух афористические строки из этого сочинения, например, об относительности победы и поражения. Коллега Швейцера Р. Пайн вспоминает в своей книге «Три мира Альберта Швейцера», как «в один из вечеров, когда разговор зашел о воинской славе и победе, о неудачах и поражениях, А. Швейцер высказал свой взгляд на эти вещи, прочитав строки из „Дао дэ цзина“ Лао-цзы, содержащие мысли, столь близкие многим в наш век» [296, 107]. Разве не близки к Лао-цзы, писавшему, что благородный правитель не стремится использовать войско — орудие несчастья, и для него «главное состоит в том, чтобы соблюдать спокойствие, а в случае победы себя не прославлять» [42, т. 1, 124], слова Ван Гога «в некоторых обстоятельствах лучше быть побежденным, чем победителем» [16, 147] или строки Б. Пастернака:

И поражения от победы
Ты сам не должен отличать [895, 448].

Швейцера привлекло в философии Лао-цзы почти то же, что и Л. Н. Толстого. Подобно Толстому, Швейцер осознает основную категорию дао в философии Лао-цзы как любовь, т. е. как высшую форму отношения человека к миру. Жизненно важной казалась Швейцеру мысль Лао-цзы об относительности понятий силы и слабости: «Человек при своем рождении нежен и слаб, а при наступлении смерти тверд и крепок. Все существа и растения при своем рождении нежные и слабые, а при гибели сухие и гнилые. Твердое и крепкое — это то, что погибает

ет, а нежное и слабое — это то, что начинает жить. Поэтому могущественное войско не побеждает и крепкое дерево гибнет. Сильное и могущественное не имеют того преимущества, какое имеют нежное и слабое» [42, т. 1, 137].

Этот отрывок из «Дао дэ цзина» Швейцер комментирует как образец глубокой диалектики в области осмысления человеческой личности. Он включает этику Лао-цзы в общую этическую систему, выработанную человечеством. В книге об апостоле Павле Швейцер выделяет два типа этики: «интеллектуальную», крупнейшими представителями которой были Платон и Кант, и «естественную», утверждаемую стоиками, Лао-цзы и приверженцами чань [296, 21]. Последнюю отличает сообразность с миром, и в этом ее преимущество, по мнению Швейцера, по сравнению с первой, в значительной степени как бы навязанной миру и человеку извне, свыше.

Естественно, как и всех, читавших трактат Лао-цзы, Швейцера привлекла наряду с понятием «дао» сложная категория *увэй* — недеяние. Традиционная европейская синология, на которую опирался в своих исследованиях даосизма Швейцер, осмысляла *увэй* буквально как пассивность, неподвижность, непричастность. Швейцер же усмотрел в этом понятии форму деятельности дао, т. е. наивысшее, самое совершенное действие, пронизывающее и определяющее все многообразие конкретных действий. И более того, Швейцер обнаружил в понятии *увэй* этический принцип дао, а именно такой способ функционирования дао, когда доброта человека — не в кричащей добродетели, а причастность к событиям — не в показной активности. Швейцер выявил весьма важную в даосизме и чань идею о смещении знака и сущности, о довольно частом их несоответствии. Вульгарное сознание порой считает знак гарантией проявления сущности, но Лао-цзы заостряет внимание на другом характере связей между знаком и сущностью: «Добродетель появляется только после утраты дао, гуманность — после утраты добродетели, справедливость — после утраты гуманности, почтительность — после утраты справедливости» [150, 21]. Подобно многим восточным мыслителям, особенно последователям школы чань, Швейцер в своей философии не придавал значения системе катего-

рий (что послужило основанием для некоторых недоброжелателей упрекать его философскую концепцию в «невыдержанности», «наивности»). Он считал, что отвлеченные категории «затрудняют естественное развитие мысли так же, как колеи на дорогах мешают движению» [296, 9].

Швейцер отмечал большую близость идей Лао-цзы и Чжуан-цзы к христианским постулатам, чем, например, брахманизма и индийских школ буддизма, которые отличают пессимизм и склонность к четким, логическим конструкциям. Особое внимание характеристике этой общности философ уделил в докладе «Христианство и мировые религии».

В европейской культуре идеалом мыслителя и художника был для Швейцера Гёте. Исследователи судьбы восточной мысли на Западе уже обратили внимание на «чаньские» аспекты мироощущения, жизни и творчества Гёте, особенно ярко сказавшиеся в его этическом принципе цельности личности [296, 4]. Некоторые идеи Швейцера близки мыслям Киркегора, что также роднит его опосредованно с кругом чаньской философской мысли [202, 14].

Непосредственных упоминаний о чань, как мы видели, в работах Швейцера немного; несколько больше можно встретить у него рассуждений об идеях чаньского толка, разработанных другими философиями Востока. Однако влиянием чань отмечены не только философские теории Швейцера, но и вся его жизнь и деятельность. Этот знак виден и в характере сочинений Швейцера, принципиально лишенных схоластической учености, и в презрении великого гуманиста к внешним знакам славы, победы и силы, и, конечно, в бескомпромиссном единстве слова, веры и дела.

Альберт Швейцер, обратившись к восточной мудрости, нашел в ней много актуальных для человека нашего столетия идей и претворил в жизнь лучшие этические постулаты мыслителей Востока и Запада: «Сделал свою жизнь аргументом своей философии».

Наряду со Швейцером утверждают открытость сознания западного человека для понимания философии Востока такие представители творческой интеллигенции Запада, как Тейяр де Шарден, Ясперс, Фромм и Тойнби. Особенно последовательную позицию занимал А. Тойн-

би, считавший утверждения реакционных европейских философов истории о непримиримости Запада и Востока (как он часто выражался, «головы» и «сердца» совокупного человечества) пагубными не только для мира в целом, но и для внутреннего мира людей [213].

В заключение главы в самых общих чертах отметим в европейской философии элементы, принципиально чуждые чань и потому мешающие понять это учение.

В античной культурной традиции это прежде всего натурфилософские проблемы, мифологизация природы и строгий канон в искусстве. Средневековую европейскую философию резко отличает от чань христианская идея искупления греха. В области эстетики учение чань отрицало подчиненность искусства религиозному ритуалу и вообще значимость внешнего ритуала и знака. В философии нового времени чужда чань логика Гегеля и некоторые стороны романтизма. Абсолютное отрицание Гегелем плодотворности алогизма и философской значимости ошибки противостоит философии абсурда в чань; утверждение романтиками исключительной личности как двигателя искусства и стремление к особой поэтической обстановке, дарящей якобы божественное вдохновение, глубоко отлично от чаньских эстетических принципов, отрицающих иерархию человеческих деяний и жизненных ситуаций. Новейшая европейская философия в целом, как философия так называемого позитивизма, «здорового смысла», практически не содержит идей, родственных чань, но в то же время с современным неопозитивизмом чань сближает отрицание спекулятивных метафизических построений.

Хотелось бы еще раз напомнить, что при всех сближениях и отчуждениях европейской философии и учения чань это учение не замыкается рамками какой-либо одной аналогии или противопоставления, так как чань, естественно, отличается от всех других философских учений. «Чаньская» традиция в европейской философии позволяет нам перевести оригинальную, во многом непривычную для европейца философскую систему на свой язык. Без такой традиции чаньская мысль была бы непереводаема. При этом восточная и европейская мысль тем самым включаются в некий культурный универсум, в котором взаимопонимание не спорадическая случайность, а глубинная закономерность.

ЧАНЬ И ЛИТЕРАТУРА ЗАПАДА

Преломление чань в литературе весьма многообразно. Непосредственное влияние учения чань на европейскую и особенно американскую литературу можно проследить с конца 50-х годов XX в. Вместе с тем современная литература Западной Европы полна и опосредованных связей, параллелей, созвучий с чань. Но и в истории западной литературы исследователи успешно выявляют «чаньские» традиции.

Творчество одного из крупных западноевропейских писателей нашего столетия — швейцарского писателя Германа Гессе (1877—1962) может рассматриваться как высокий образец органического соединения в себе философско-эстетических принципов Востока и Запада.

Специальное рассмотрение творчества Гессе в его связи с культурой Востока представляет интерес в двух планах. Творческий путь Гессе был очень долг: в течение почти семи десятилетий он прошел несколько этапов в осмыслении и освоении культуры Востока, и эти этапы в его творчестве и характер его поисков весьма типичны для творческой интеллигенции Запада в XX в. и могут быть рассмотрены как своего рода модель. Кроме того, многие произведения Гессе, часть из которых знакома советскому читателю в переводах (прежде всего роман «Игра в бисер»), нуждаются в комментариях востоковеда, без которых смысл этих произведений останется в какой-то мере скрытым и не очень понятным. Многообразие и богатство материала индийской и китайской культуры, освоенного писателем, просто ошеломляет. Гессе написано свыше десяти сочинений (повестей, эссе и статей), специально посвященных анали-

зу восточной культуры [231]. Но важнее отметить другое обстоятельство: практически все сочинения Гессе и непосредственно и опосредованно связаны с философией, эстетикой и этикой Индии и Китая. Писатель прошел сложный путь от восхищения внешней экзотичностью к глубокому пониманию восточной культуры, от «восточных одежд» ранних сочинений до последней книжки («Zen»), посвященной специально одной из школ буддизма — дзэн-буддизму [234].

Интерес Гессе к Востоку, естественное включение писателем в «круг чтения» памятников индийской и китайской культуры объясняется во многом его биографией. Мать писателя, Мария Гундерт-Дюбуа, родилась в Индии в семье протестантского миссионера Германа Гундерта, видного индолога. Гессе с детства интересовался Востоком. В доме деда была обширная библиотека по Востоку. «Восточный ренессанс» в Германии, по меткому определению видного исследователя творчества Гессе — М. Болби, начатый Шлегелем и Шопенгауэром, продолжался и на рубеже столетий. М. Болби перечисляет в исследовании о творчестве писателя те немецкие переводы восточных текстов, которыми пользовался Гессе в ранний период творчества [182].

Отец писателя — Йоганес Гессе, прибалтийский немец, — был приверженцем пиетизма, одного из течений в лютеранско-цвинглианской церкви, которое отличал повышенный интерес к малейшим движениям человеческой души. Гессе писал о духовной атмосфере своей семьи в повести «Детство волшебника»: «Многие миры скрестили свои лучи в этом доме. Здесь молились и читали Библию, здесь учились и занимались буддийской философией, здесь много музицировали, знали о Будде и Лао-цзы» [231, т. III, 41]. Широкий круг интересов, разносторонняя образованность, глубоко внимательное и уважительное отношение к культурам разных народов, которые были воспитаны семьей в юном Гессе, сам писатель позднее считал причиной того, что в нем отсутствовала строгая принадлежность к какому-нибудь одному вероисповеданию, и это обусловило «совершенно ненационалистический характер мировоззрения» [107, 55].

В 1911 г. уже зрелым писателем, автором нескольких книг, в частности книги о Франциске Ассизском, по-

священной раскрытию природы праведности и поискам путей к ее достижению, Гессе совершает путешествие в Индию. Свои впечатления и мысли писатель отразил в очерках «Из Индии», вышедших отдельной книгой в 1913 г.

Знаменательно, что уже в этой работе определился характер идей и круг памятников восточной культуры, которые были наиболее близкими Гессе. Он называет в этой книге «Дхаммападу» и «Дао дэ цзин» важнейшими для себя текстами [231, т. III, 304]. Гессе вернулся из Индии утомленным и разочарованным, но спустя несколько лет, поселившись в 1919 г. в деревне Монтаньоле, где он прожил остальные сорок с лишним лет жизни, создает так называемую индийскую поэму «Сиддхартха» [27].

В этом произведении Гессе выражает основные идеи, занимавшие его в тот период жизни, облачив их в «восточные одеяния». В повести «Сиддхартха» отразился еще довольно внешний подход писателя к культуре Востока. Сиддхартха, основной герой повести, в отличие от своего друга Говинды, ученика Будды, стремится найти путь к освобождению и просветлению. «Пробуждение» Сиддхартхи заставляет его отказаться от пути брахмана и аскета. Он включается в мирскую жизнь сначала с улыбой, превосходящей на устах, но вскоре бранный, суетный мир (*сансара*) засасывает его. Лишь спустя 20 лет он находит в себе силы бежать и устремляется в ужасе от грехов своих к реке, чтобы утопиться. Но внезапно слышит магическое слово *ом*, которое останавливает его на краю гибели, и Сиддхартха поселяется у перевозчика, на берегу этой реки, где и достигает просветления, но не с помощью учения, что особенно подчеркивает Гессе, а следуя лишь внутреннему голосу.

Просветленная мудрость Сиддхартхи так описана Гессе: «Готовность души, способность, тайное искусство во всякую минуту, среди великих переживаний, мыслить, чувствовать, вдыхать в себя единство» [27, 14]. Р. Роллан восторженно отнесся к этому сочинению (кстати, повесть посвящена ему), отмечая, что Гессе «обогастил восточную мудрость», включив ее в контекст актуальнейших проблем европейской культуры первой четверти нашего столетия [236, 97].

Повесть «Сиддхартха» — важнейший этап в творчестве Гессе в целом и в той области его творчества, которая специально мною рассматривается. В ней уже есть синтез собственно буддийской и даосской мысли, отличающий учение чань. Гессе главным образом занимали идеи именно такого характера. Вместе с тем чаньские идеи и символы сопряжены у Гессе с нормами этики и эстетики Гёте. С этого времени Гессе (с конца 10-х и начала 20-х годов) становится важнейшим единомышленником и одновременно оппонентом писателя. Со свойственной ему широтой ассоциативного мышления Гессе проводит аналогию между мироощущением Гёте и учением Лао-цзы. В эссе «Благодарность Гёте» он писал: «Создание Гёте уподобляет его китайскому чародею, с его атмосферой двойственности, с его духом Лао-цзы, в котором деяние и недеяние, изменения и постоянство не так далеко отстоят» [231, т. III, 67]. Писатель даже уподобляет Сиддхартху Фаусту [231, т. III, 124].

Гессе хорошо знал текст «Дао дэ цзина», с которым его познакомил впервые отец, опубликовавший в 1914 г. небольшое исследование древнекитайского трактата. В эссе «Христос», относящемся к 1917 г., Гессе писал: «В учении Иисуса и учении Лао-цзы, учении Вед и учении Гёте пребывает подлинная гуманность, но это не одно учение, не одна религия. Учение из „Поднебесной“ (даосизм.— *Е. З.*) мы еще должны вобрать внутрь себя» [231, т. V, 17].

Писатель уже в этот период подчеркивает большую близость между китайской и греческой мыслью, чем между китайской и индийской. В специальном эссе «Китайские мысли» (1922) Гессе называет Конфуция и Сократа мыслителями, открывшими истинную гуманность на земле, говорит о том, что понятие «дао» кладет конец индивидуализму в мире [231, т. III, 329].

Гессе рассуждает о дао и в связи с романом «Братья Карамазовы» Достоевского. Проклятый вопрос «все ли дозволено?», который томил Ивана Карамазова, противостоит в контексте рассуждения Гессе даосской категории дао. «Иван вряд ли был даосом», — замечает писатель [231, т. III, 45].

Гуманизм олимпийца Гёте, античная (сократовская) традиция и даосско-чаньская мысль, хотя еще в индий-

ском, экзотическом одеянии, соединились в повести «Сиддхартха». Образ воды-реки как воплощение чистоты, истины, Абсолюта и дао — важнейший в этом произведении. Даосская символика воды проявится и спустя четыре десятка лет в «Игре в бисер». Сократовско-чаньская улыбка получает свое первое выражение у Гессе именно в повести «Сиддхартха».

Мотив маски, многоликости (или безликости), просветленности (даже «маска из воды»), по точному и глубокому определению В. Д. Седелника [107, 57], был связан с миром буддийской психологии, и этот мотив звучит у Гессе, начиная с повести «Сиддхартха».

Теория так называемого артистического бытия как парадигмы человеческого существования широко распространена в современной эстетике Запада. Она во многом предопределила театральность французского экзистенциализма, ею продиктована структура романов «Иосиф и его братья» Т. Манна и «Игра в бисер» Г. Гессе. Представительство в жизни без подлинного участия в ней, «формальное существование» по правилам игры, так называемая «мифологическая игра» или «следование образцу», т. е. проверка собственной жизни по высшим образцам, — вот что постулирует эта теория, смыкаясь в романе «Игра в бисер» с теорией масок, лица как лика или личины в буддизме, согласно которой в лице человеческом то проступает космогонический смысл, то оно становится мистифицирующей личиной. Включение в «игру» подлинных ценностей и великих праяобразов почитает Гессе истинным существованием человеческой личности [86, 81—85].

Смыслом творчества Гессе начинает считать спасение вечных и общечеловеческих достижений духа. Остро ощутив «болезнь» века, его биполярность, Гессе стремится быть «патриотом в интернациональном мире мысли и духа» [107, 21]. В романе «Степной волк» Гессе в середине 20-х годов писал: «Я не верю в нашу науку, в нашу политику, в наш образ мышления, в то, как мы верим и развлекаемся, я не разделяю ни одного идеала нашего времени. Но в то же время я все же не стал скептиком и нигилистом. Я верю в тысячелетние законы человечества, и я верю, что они спокойно переживут сумятицу нашего времени» [107, 34]. Мудрость, по взглядам Гессе этого периода, «не знает никаких притязаний,

ее смысл — в служении. Она даже перерастает самого Гёте. Она дышит одним воздухом с мудростью Индии, Китая и Греции» [231, т. III, 140]. При этом писатель и стремится определить чуждые ему традиции и мерит их подлинность сравнением с Лао-цзы. Например, Гегель чужд ему и противостоит Лао-цзы [231, т. III, 54].

Написание романа «Степной волк» совпало в жизни Гессе с изучением древнекитайской «Книги перемен», что явилось важнейшим и во многом предопределяющим этапом для дальнейшего творчества писателя. В 1924 г. Гессе знакомится с немецким переводом «И цзина», выполненным известным востоковедом Р. Вильгельмом. В следующем, 1925 г. Гессе публикует статью об этом издании в сборнике «Моя вера», в которой он подчеркивает философскую значимость памятника и в особенности его сложность. По мнению Гессе, «И цзин», как и «Дао дэ цзин», «не может быть прочитан вульгарным, обычным сознанием» [231, т. V, 43]. Характер отношения Гессе к этому памятнику раскрывают заметки писателя о нем в «Краткой автобиографии», в письмах тех лет. Так, в 1929 г. Гессе обращается к «И цзину» как гадательной книге. «Я предоставил решение китайскому оракулу. „И цзин“ все решит, недвусмысленно ответит, и я последую этому» [231, т. V, 17]. Астральный смысл знаков бытия, сопряженность Неба и Земли, музыкальный смысл мира поначалу еще опосредованно (в «Степном волке»), а позднее и непосредственно (в «Игре в бисер») связаны у Гессе со все более глубоким пониманием «И цзина», с естественным включением открытых там истин в контекст европейской культуры. В романе «Степной волк» Моцарт учит «волка» не расщеплять мир на подлинное и внешнее, а стараться «за радиомузыкой слышать высокое и божественное» [26, 7]. Знаменательно, что в предисловии к английскому переводу «И цзина» К. Г. Юнг обращался к молодежи, призывая ее искать свой путь в жизни, сближая некоторые идеи древнекитайской мудрости с немецкими идеалами «Парсифаля» [341, 11].

В этот же период, несомненно в связи с изучением «И цзина», у Гессе получает начало концепция особого, так называемого фигуративного языка, делающего зримым внутренний мир человека. Здесь же четко сказывается особое понимание Гессе проблемы «я и другие»,

личности и общества. Противоположность элитарности и демократизма снимается уже в это время Гессе в духе чаньской концепции Единого, т. е. цельности и нераздельности подлинного бытия на исчислимые феномены (типа «я», «другие», вещи и т. п.), но пока еще несколько внешне и иллюстративно. И все же мотив игры, знания особого языка этой игры намечен уже в этом романе. «Когда-нибудь я лучше научусь играть фигурками. Когда-нибудь я научусь смеяться. Меня ждет Пабло (саксофонист.— Е. З.), меня ждет Моцарт» [26, 37]. Осмысление игры у Гессе в традициях психологической теории Юнга как сублимации собственного «я» также роднит мировоззрение писателя с идеями чаньского толка. Напомним, что многими исследователями (в частности, Уотсом и Судзуки) подробно рассматривались параллели между теорией Юнга и учением чань (дзэн).

В 30-е годы Гессе обращается к анализу духовного опыта европейского средневековья, делает вслед за пространственным (на далекий Восток) временной выход в мир. В повести «Нарцисс и Гольдмунд» писатель раскрывает характер «подлинно-духовного человека» и видит универсальность его бродяжничества и изгойства. В плане связи идейных поисков Гессе со все более глубоким осознанием Востока весьма существенной кажется акцентация писателем в этом произведении материнского (наивного и темного), женского (мягкого и податливого) начала. Разумеется, культ женщины в культуре средних веков, «вечная женственность» у романтиков и Гёте — первые и непосредственные источники идей Гессе, но и даосско-чаньские нормы женского, теневого начала иногда непосредственно, но чаще опосредованно влияли на его эстетические и этические позиции.

Повесть «Паломничество в страну Востока» рассматривается исследователями как увертюра к «Игре в бисер» [232]. В этой повести Гессе словно определяет свои точки отсчета и параметры, которыми будет мерить человека и весь мир в «Игре в бисер». Прежде всего Восток для писателя перестает быть строго географическим понятием. Гессе и в Индии, и в Китае, и в Греции, и в средневековой Европе — как у себя дома. В это своеобразное братство «паломников в страну Востока» Гессе включает писателя Э. Т. Гофмана, композитора

А. Гуго-Вольфа, героя романа Л. Стерна Тристрама Шенди, героев своих произведений — художника Клингзора и Сиддхартху и, наконец, себя самого под именем скрипача Г. Г. [232, 34].

При всем различии индивидуальностей, перечисленных писателем, они несут в себе нечто общее, отличительный знак, некую печать. Для Гессе этот общий знак осознается как служение идеалам добра и света через служение не абстрактному человечеству, а конкретному, живому человеку. Острое чувство несправедливости не позволяло писателю безучастно взирать на мир и людей. Идея служения «делала невозможной чисто эстетическую позицию», — подчеркивает М. Харитонов [129, 87].

Разработкой этой основной темы увертюры — темы служения — является роман «Игра в бисер». Музыкальные термины «разработка» и «тема» применительно к произведениям Гессе могут быть использованы в специальном, а не в разговорном смысле. В «Игре в бисер» писатель, как в симфоническом произведении, дал многоплановую, глубокую, по сути дела, всеобъемлющую разработку основных универсалий своей философии, в которой огромное место принадлежит восточной мысли.

В стратиграфии этого произведения четко прослеживаются прежде всего слои «И цзина», слой «Дао дэ цзина» и «Чжуан-цзы»¹, слой конфуцианской мысли и, наконец, этические и эстетические нормы чань-буддизма (достаточно назвать, например, эстетику сада). С «И цзином» связаны следующие элементы романа: так называемый фигуративный язык игры, собственно музыкальная теория магистра музыки, астрально-оракульские моменты в судьбе Кнехта; символы «гор и вод», смысл тени, смерть Кнехта связаны одновременно с «И цзином», даосизмом и чань; отношения учителя и ученика вновь соединяют в романе «педагогическую провинцию» Гёте с учителем Конфуцием, а маленький пло-

¹ К сожалению, комментарий к русскому переводу «Игры в бисер» содержит серьезные неточности: основные категории «И цзина» — *инь* и *ян* перепутаны: *инь* охарактеризована как *ян*, а *ян* как *инь*. На самом деле не *ян*, а *инь* символизирует женское, темное начало и выражается графически прерванной линией, не *инь*, а *ян* является символом солнца, света, мужского начала и выражается цельной линией, не *ян*, а *инь* стоит на первом месте в бинарной структуре мира, согласно «И цзину». Культура дальневосточного региона, суть ее нередко определяется как культура тени.

вец, ученик Кнехта, возвращает нас к мудрости «Чжуан-цзы», утверждающего принцип служения отдельному человеку, его наставления и обучения, а не человечеству в целом.

Роман писался в самое страшное десятилетие века (с 1933 по 1943 г.). Как гражданин, социально и политически Гессе стоял на антифашистских, антивоенных позициях и творчески в глубинах интеллекта и духа решал в своем последнем романе универсальные проблемы, стоящие перед человечеством. «Игра в бисер», по мысли писателя, сама по себе не является ни философией, ни искусством, ни религией в чистом виде. Она лишь стремится вобрать в себя все лучшие достижения человеческой культуры и потому представляет собой идеальную модель современной системы коммуникаций, коммуникаций на уровне знака и вне его, диалог человека с богом, человека с другими (людьми и вещами) и с самим собой. Как отмечает Е. Маркович, «Игра в бисер» воплощает «давнюю мечту философов и ученых о всеобъемлющей системе, об универсальном языке, способном выразить и сопоставить все скрытые „смыслы“, весь духовный мир человечества» [22, 21]. Но основной афоризм Учителя, постулирующий чисто чаньскую истину, гласит: «Истина должна быть пережита, а не преподаана». Эта истина объективно находится в противоречии с моделью «Игры в бисер», ибо универсалии и их знаки совершенно иные, чем мир опыта в дискретном сознании человека. Гессе разрешает это противоречие также в традиционно чаньском ключе — предоставляя своему ученику возможность свободно и самостоятельно «плавать», и наставляет его не столько словом, сколько жестом, фактом своего ухода из бытия, своим растворением в потоке дао-воды.

В первом разделе романа, «Опыт общедоступного введения в ее историю», Гессе определяет характер структурных элементов модели «игры». Исходный этический элемент «игры» — безымянность служения людям и истине. Писатель напоминает, что и «древность знала подобный идеал: возьмем хотя бы образ „Мудреца“ или „Совершенного“ в древнем Китае или же идеал Сократова учения о добродетелях — ведь это почти неотличимо от нашего сегодняшнего идеала» [22, 36].

Сближение учения Сократа о добродетели и концеп-

ции *де* в даосизме и *цзюньцзы* в конфуцианстве сделано Гессе совсем не случайно и не произвольно. Такие сопоставления делались видными европейскими синологами, это уже не было случайно возникшим и малообоснованным впечатлением, так как получило научное обоснование.

Затем Гессе определяет язык знаков и грамматику самой «игры» как «высокоразвитую тайнопись, в создании которой участвуют многие науки и искусства, в особенности же математика и музыка» [22, 38]. Хотя «игра», как и все великие идеи, «по сути не имеет ни начала, ни конца, ее идея жила вечно», однако Гессе находит этот желанный идеал у Пифагора, в гностических кругах эллинизма и «не реже у китайцев», позднее у Николая Кузанского и Лейбница [22, 40]. Магическая власть музыки, связанной с математическими астральными нормами, отмечается в «игре» как берущая начало в древнем Китае [22, 41].

Период «фельетонизма» (наше время, в периодизации Гессе) чудовищно обесценил слово, поэтому в Кастанеи, в идеальной стране для посвященных, на рубеже XXIII—XXIV вв. должен быть выработан фигуративно-музыкальный язык. «Аналитический разбор музыкальных значений», — пишет Гессе, — привел к тому, что музыкальные фразы удалось выразить в физических и математических формулах. Несколько позднее и филология стала прибегать к подобному методу, обозначая языковые образования особыми формулами, как физика обозначает процессы, происходящие в природе; затем этот же метод подхватила эстетика изобразительных искусств, где архитектуру и математику давно уже связывали подобные узы. Полученные таким образом абстрактные выражения позволяли вскрывать все новые и новые взаимосвязи, аналогии и соответствия. Приспосабливая для себя Игру в бисер, каждая наука создавала свой язык» [22, 54—55].

Поскольку, согласно Гессе, музыка является вернейшим камертоном истинного положения дел в мире, то в наш век звучала лишь «музыка гибели», по образному определению, взятому писателем «из одной причудливой китайской сказки». Среди музыкантов царил мания динамики и экспрессии, и иногда за дирижерской техникой и «концепцией» чуть ли не забывали о самом произве-

дении. Оркестр же паломников в страну Востока «исполнил сюиту догенделевских времен без характерного крещендо и декрещендо, с наивностью и целомудрием, свойственными иным временам и другому миру» [22, 48].

Создателями этой подлинной музыки были, по убеждению Гессе, А. Шютц, В. Пахельбель и И. Бах; разработанную же концепцию миссии музыки писатель нашел в теории музыки древнего Китая. «Мы припоминаем, — писал Гессе, — что у китайцев, в сказочной стране „древних императоров“, в государстве и при дворе музыке была отведена ведущая роль, благоденствие музыки считалось равнозначным благоденствию всей культуры и этики, даже всего царства, и капельмейстерам вменялось в обязанность строго следить за соблюдением и чистотой „древних тональностей“. Упадок музыки рассматривался как верный признак упадка правления и всего государства. Поэты рассказывали страшные сказки о дьявольских, отторгнутых небом, запретных тональностях, например о тональности Цинь Шаня и Цин Цзы, о музыке гибели, ибо стоило ей, греховной, зазвучать, как над императорским дворцом сгущались тучи, содрогались и рушились стены, государь и вся империя гибли» [22, 50—51]. И далее Гессе приводит пространный отрывок «Великая музыка» из V главы книги Люй Бу-вэй² «Весна и осень господина Люя» («Люй-ши чунь цю») — крупного политического деятеля, первого советника при дворе Цинь (III в. до н. э.). Приведем его здесь целиком, так как в нем, по утверждению Гессе, раскрывается давно забытый смысл всякой музыки.

«Истоки музыки лежат далеко. Она рождается из меры, и корни ее в великом Едином. Великое Единое рождает два полюса; они рождают силу темного и силу светлого.

Когда на земле мир, когда все вещи в состоянии покоя и все в своих превращениях следует своему верховному началу, музыка может быть совершенной. Если страсти не толкают на неверный путь, она достигает совершенства. Совершенная музыка имеет свои истоки. Она возникает из равновесия. Равновесие рож-

² В русском издании ошибка — вместо Люй Бу-вэй напечатано Ли Бу-вэй.

дается из справедливости, а справедливость рождается из смысла вселенной. Поэтому о музыке можно говорить только с человеком, постигшим смысл вселенной.

Музыка зиждется на гармонии неба и земли, на соразмерности темного и светлого.

Государства, находящиеся в состоянии упадка, и люди, созревшие для гибели, тоже имеют свою музыку, но музыка их не бывает ясной. Поэтому: чем неистовее музыка, тем меланхоличнее люди, тем большая опасность нависла над государством, тем ниже опускается государь. Так утрачивается суть музыки.

Все священные государи ценили в музыке ее ясность. Тираны Гиэ и Чжоу Син³ увлекались неистовой музыкой. Сильные звуки ласкали их слух, а воздействие этих звуков на массы они полагали интересным. Они стремились к новым, странным звуко сочетаниям, к звукам, которых никто никогда еще не слышал; они пытались превзойти один другого и утратили меру и цель.

Причиной упадка государства Чжоу было изобретение волшебной музыки. Подобная музыка и впрямь опьяняет, на самом же деле она удалилась от сути музыки. А так как она удалилась от самой сути собственно музыки, то эта музыка не радостна. Когда музыка не радостна, народ ропщет, и жизни наносится урон. Все это возникает оттого, что неверно толкуют самую суть музыки и наивысшим полагают неистовые звуко сочетания. Поэтому музыка благопристойной эпохи спокойна и радостна, а правление уравновешенно. Музыка смутного времени беспокойна, мрачна, поскольку его правление противоестественно. Музыка государства, пришедшего в упадок, сентиментальна и уныла, правление его под угрозой» [22, 50—52]⁴.

Европейский читатель получает в приведенном отрывке предельно четкую, данную на языке древнего оригинала характеристику астральной, общественной, этической природы музыки, как ее осознавали в древнем Китае и как она вошла целиком в структуру «игры».

³ В русском издании ошибка — напечатано Гиэ вместо Цзя; Чжоу Син вместо Чжоу Синь.

⁴ Гессе пользовался немецким переводом текста, сделанным Р. Вильгельмом в 1925 г., который теперь, несомненно, во многом устарел. См. русский перевод этого отрывка, сделанный Р. В. Вяткиным, в книге «Древнекитайская философия» [42, т. 2, 297—299].

Созданию универсального языка мешал, по мысли Гессе, «пуританский страх перед *allogria*, перед смешением дисциплин и категорий», который в сознании честных людей был страхом перед верхоглядством эпохи «фелбетонизма» [22, 57].

Но в атмосфере подлинной духовности будущего (которое и описывает Гессе как эпоху «игры в бисер»), «почитавшаяся доселе за счастье полная сосредоточенность на своей дисциплине перестала удовлетворять, то один, то другой ученый прорывал цеховые рамки и пытался выйти к общезначимому. Распространялась мечта о новом алфавите, о новом знаковом языке, который позволил бы закреплять и сообщать другим новый интеллектуальный опыт» [22, 58].

Гессе в связи с историей создания нового алфавита говорит о некоем парижском синологе и его труде «Увещания из Китая»⁵, способствовавшем разработке основ нового языка знаков и формул, в котором в равной мере уделялось внимание математике и музыке и который позволил «сочетать астрономические и музыкальные символы, приводя, так сказать, математику и музыку к единому знаменателю» [22, 58]. В связи с этим в теорию «игры» было привнесено понятие контемплиции — виртуозность была подвергнута строгому запрету, и созерцание, а не мнимотехника и фокусы, стало важнейшим условием игры.

«Технические навыки процесса созерцания члены Ордена и игровых братств выносили из школ элиты, где искусству контемплиции и медитации обучались с великим тщанием. Это, вероятно, и спасло иероглифы Игры от опасности превращения в простые буквы... Игра могла, например, отправляться от определенной астрономической конфигурации или от темы баховской фуги, от фразы Лейбница или Упанишад» [22, 60—61].

Вторая часть романа «Жизнеописание Иозефа Кнехта, магистра игры» содержит еще более глубокие восточные реминисценции. С идеями «И цзина», с конфуцианской этикой и даосско-чаньской концепцией медитации связаны основные моменты в жизни Кнехта. Раз-

⁵ Можно предполагать, что Гессе имсет в виду работу французского синолога Г. Масперо.

живая в традициях «И цзина» теорию музыки, Гессе характеризует подлинность музыки как своего рода отсутствие ее, он говорит, что при медитации «сама музыка при этом ушла от меня, она пресуществилась» [22, 97]. По Гессе, духовное сосредоточение, медитация превращает музыку в некую фигуру — «что-то вроде листьев на ветви». Музыка истинного бытия и тишины была услышана и понята Кнехтом во время пребывания у «Старшего Брата» в китайском домике с бамбуковой рощей и бассейном для золотых рыбок. Здесь Кнехту был раскрыт глубокий смысл триграмм «И цзина», в частности двух важнейших сакральных сочетаний черт — *мэн* и *люй*⁶.

Но вместе с тем Кнехт именно здесь осознал, что путь отшельничества, отстранения от мира — не его путь. Недаром находят такой отклик в его душе рассуждения учителя, «Старшего брата»: «Посадить и вырастить в этом мире приятную маленькую бамбуковую рощу еще можно. Но удастся ли садовнику вместить весь мир в эту свою рощу, представляется мне все же сомнительным» [22, 144].

Став магистром «игры», Кнехт принялся за разработку темы для годового цикла «игры». Для этого он опять обратился к «И цзину», к учению Конфуция, к древней китайской музыке в особенности, которая осознавалась им вслед за древними китайцами «как один из источников всякого порядка, морали, красоты и здоровья» [22, 144].

В основу структуры и измерений этой игры Кнехт хотел положить «старинную конфуцианскую ритуальную схему китайского двора, ориентированного по странам света, с его воротами, стеной духов... с его символикой и правилами закладки сада» [22, 247]. Кнехтовская «Игра в бисер», названная «Китайский домик», была признана самой совершенной в истории «игры», в ней удалось магистру «игры» выразить единство макро- и микромира.

Законы геомантии были чрезвычайно детально разработаны в старой китайской культуре. В основе ее лежали все те же гексаграммы «И цзина». Человеческое

⁶ В русском издании ошибка — вместо *мэн* напечатано *мон*; вместо *люй* — *лю*.

жилище, осознанное как модель мира, и строительство дома, уподобленное акту творения, выступают в романе Гессе как чрезвычайно важный момент во всей структуре «игры». Знаменательно, что такая акцентация астрально-этического начала в постройке дома присутствует и у Дж. Д. Сэлинджера, особенно в его повести «Выше стропила, плотники!».

Согласно китайской геомантии, большое значение придавалось выбору места. Помимо удобного расположения оно должно было соответствовать предуказаниям геоманта: «Моменту подъема верхней балки строящегося жилища придается большое значение, и в этот день всегда совершают определенные обряды», — пишет известный знаток культуры Китая В. С. Стариков [117, 57]. На поднимаемую балку приклеивают полоску красной бумаги с написанным (обычно геомантом) черной тушью благопожеланием. Как правило, оно состоит из четырех иероглифов: *ган лян да цзи*, что значит: «При поднятии балки да будет большое счастье!»

В терминах «И цзина» Гессе характеризует и двойственность натуры своего героя. «Две основные тенденции, или два полюса этой жизни, ее *инь* и *ян*, были таковы: на одном полюсе тенденция к верности, к традиции, к самоотдаче во имя иерархии; на другом — тенденция к „пробуждению“, к прорыву магического круга и к схватыванию и постижению действительности» [22, 275]. Но такая онтологическая раздвоенность мира и человека предполагает, по Гессе, думавшему в традициях «И цзина», органичное единство на уровне Абсолюта и взаимопроникновение этих двух начал. Памятуя об этом, Гессе пишет о самой важной, с его точки зрения, сфере — сфере взаимопонимания и связи между людьми. «Будь ты и впрямь европейцем, а я китайцем, говори мы на разных языках, мы и тогда, при наличии доброй воли, могли бы очень многое поведать друг другу и сверх того, очень многое угадав, и почувствовать. Во всяком случае, мы попытаемся это сделать» [234, 9]. И эта вера в возможность разрешения оппозиций и противоречий делает совершенно логичным утверждение писателем светлого и радостного начала как имманентных искусству свойств, несмотря на общий довольно трагический контекст всего романа. «Глубина вселенной и ее тайны не там, где тучи и мрак, глубина в прозрач-

ном и радостном», «в добродетели ясности», — верит писатель [22, 313]. Гессе и здесь обращается к примеру из восточной культуры. «Припомни древних индийцев, — пишет он, — ведь это был народ страданий, раздумий, самоистязания, аскезы, но последние взлеты его духа были преисполнены света и ясности, ясной была улыбка преодолевших мир будд, ясность отмечала образы его бездонной мифологии» [22, 314]. Именно о ясности говорит Гессе как о той цели, которую он никогда не предаст [234, 10].

Многие исследователи творчества Гессе часто сопоставляют его с творчеством Томаса Манна, ими дан глубокий анализ органичной близости этих двух мастеров. Здесь же хотелось бы выявить другое, то, что их отличает. Это прежде всего идея ясности и света, пронизывающая кнехтовскую концепцию музыки у Гессе, которая резко противостоит леверкюновскому дьяволу тьмы у Т. Манна. Кроме того, творчество Гессе от Т. Манна отличается характер иронии, также связанный с Востоком. Герои Гессе не столь высокомерны и слишком серьезны, чтобы быть по-настоящему ироничными, их ирония сродни насмешливости, юродивости персонажей из «Чжуан-цзы», им чужда едкая ирония разочарования [129, 181].

Последней работой писателя стала небольшая книга «Дзэн», в которой восьмидесятидвухлетний Гессе постулирует свое понимание основных, занимавших его всю жизнь проблем непосредственно в чаньском (дзэнском) контексте. По-видимому, именно эта форма представилась писателю наиболее адекватной его мировидению.

Рождение этой книги связано с появлением важнейшего чаньского памятника «Би-янь-лу» («Записки [мастера Юань-у] у Голубой стены») в переводе на немецкий язык и с комментариями брата писателя, известного синолога Вильгельма Гундерта. В небольшую книгу «Дзэн» вошли письмо Гессе к В. Гундерту, которое было написано сразу после выхода «Би-янь-лу», три стихотворения, написанные в январе — феврале 1961 г., и письмо Кнехту Феромонте⁷. В предисловии к своей книге «Дзэн» Гессе писал, что размышления о «Би-янь-

⁷ Кнехтом (Карло) Феромонте на итальянский манер называл Гессе своего друга и родственника Карла Изенберга, немецкого музыковеда-фольклориста.

лу» занимали большую часть его времени. «Я раньше прочитал несколько статей и книг о дзэн. То, чего они мне недодали, я завершил этим плодотворным занятием» [234, 7].

Несколько недель осени 1960 г. В. Гундерт провел в Монтаньоле у Гессе. И писатель вспоминает в «Предварительных замечаниях» к книге о вечерах, отданных чтению отрывков из «Би-янь-лу»; Гундерт давал к ним пояснения, а все собравшиеся обменивались суждениями об основных идеях, содержащихся в тексте. Стихотворение Гессе «Поднятый палец» связано с 19-й главой («Пальцевый дзэн Цзю-ши») из «Би-янь-лу». В ней описывается, как наставник Цзю-ши отказался от слов и наставления в слове, «ибо слово есть сияние, а любого блеска бежал он». И когда пришли к нему послушники с вопросами «о смысле древних писмен, об имени Будды, о начале мира и о его гибели, остался он молчалив, только тихо пальцем вверх указал». «И это безмолвно-красноречивое указание было гораздо сердечнее и более запоминающимся, [чем слова]. Оно говорит, учит, восхваляет и наказывает, как это бывает в сердце Мира и Истины. Именно так многие юноши поняли этот жест учителя» [234, 11].

В письме к В. Гундерту Гессе дает высокую оценку «Би-янь-лу», ставит этот памятник в один ряд с «И цзинь» и «Дао дэ цзинь». «Со времени того прекрасного события, перевода „И цзина“ Р. Вильгельмом сорок лет тому назад, не было никаких завоеваний дальневосточных сокровищ, так глубоко затронувших меня» [234, 13]. Гессе говорит в письме, что с благодарностью весь остаток жизни будет черпать в этой книге «подспудный юмор и мудрый смех». Писатель определяет в этом письме свою и В. Гундерта роль как хранителей традиций духовного богатства человечества, заключающегося не только в западных, но и в восточных поисках мудрого взгляда на мир, а свою и Гундерта деятельность отождествляет с подведением лесов для постройки здания духовной традиции. «В нашем поколении это мы оба, ты и я, которые, хотя и очень различны в мудрости, восприняли что-то от сущности и духа наших предков, и это наследие через нашу жизненную работу вновь приобретет образ и далее будет передано» [234, 14].

Гессе очень четко определил свое отношение к раз-

личным сферам культуры Востока в пространном письме к Карло Феромонте, высказал свое отрицательное отношение к современной «моде на дзэн», сформулировал те основные идеи, которые представлялись ему наиболее важными и плодотворными для развития современной культуры. Это одно из последних писем писателя может в определенной степени рассматриваться как теоретический итог и обобщение его взглядов на культуру Востока, как его духовное завещание.

Как и предыдущие тексты, вошедшие в книжку «Дзэн», это письмо посвящено главным образом пересказу и анализу притч из антологии историй о жизни дзэнских наставников и их учеников — «Би-янь-лу». С самого начала Гессе противопоставляет и классические древние китайские учения (конфуцианство и даосизм) и китайский буддизм (прежде всего чань-буддизм) буддизму Индии и подчеркивает, что проблемы нирваны, жития Будды Сакья-Муни мало занимают его, «тогда как „И цзин“, сочинения Конфуция и Лао-цзы вплоть до Чжуан-цзы столь же нужны, как Гомер, Платон и Аристотель для моего воспитания. Они помогли мне сформулировать мое представление о добрых, мудрых, совершенных людях. Слово и писание о дао было и есть для меня дорожке, чем нирвана, и это пришло ко мне с китайской живописью» [234, 7].

В поэтичных пересказах Гессе получили широкую известность на Западе некоторые чаньские притчи: беседа Первого чаньского патриарха Бодхидхармы с Лянским правителем У-ди о разнице между заслугой и добродетелью; наставления учителя Цзю-ши, лишь жестом или пальцем указующего на знаки истины; внезапное «пробуждение» Юнь-мэня после многолетнего непонимания смысла чань. Эти и многие другие чаньские идеи в последней, предсмертной книге Гессе еще раз выступают как идеи, ставшие органичной частью мировоззрения писателя.

Начиная с 50-х годов самое сильное влияние чань ощущается в современной американской литературе. В наибольшей мере отмечено этим влиянием творчество Дж. Д. Сэлинджера и Дж. Керуака. Однако разница в отношении к чань двух названных писателей является коррелятом того, что их творчество диаметрально противоположно по своей идейной направленности.

Биографы Дж. Д. Сэлинджера [212] считают, что увлечение писателя учением чань началось в 1946 г., т. е. до того, как чань стал модой⁸. После того как он прослушал в Колумбийском университете курс лекций Д. Т. Судзуки о махаянском буддизме и о чань, идеи чаньского толка начинают сказываться в его творчестве. Те, кто знал Дж. Д. Сэлинджера в 50-е годы, вспоминают, что постоянно видели его с какими-нибудь чаньскими текстами, отрывки из них он любил читать всем своим знакомым [212, 17].

Дж. Д. Сэлинджер прямо говорит о чань лишь в 1953 г. в рассказе «Тэдди», поэтому некоторые исследователи считают, что именно этот рассказ открывает чаньский период в творчестве Сэлинджера [219, 23]. Другие ученые, на наш взгляд, более правы, когда находят чаньские реминисценции и в более ранних произведениях писателя. Еще в 1948 г. в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» Сэлинджер знакомит читателя с главным героем, воплощающим чаньские идеалы, — это старший из семерых детей в семье Глассов — поэт Сеймур. В рассказе еще прямо не говорится о чань, но весь этический настрой и образная структура произведения очень близки чань. Писатель выражает недоверие к общепринятым, якобы очевидным истинам, которые характеризуются автором как что-то неестественное, недоступное подлинному пониманию. Им противостоит в этом рассказе симпатия автора к иному миру, миру естественности и непосредственности, который сродни детству. Чаньские реминисценции сказываются в этом произведении и в утверждении относительности и иллюзорности суждений людей о свойствах вещей. Даже цвет предмета (казалось, наиболее объективная категория) определяется, по мнению Дж. Д. Сэлинджера, индивидуальностью видения. «Больше всего на свете люблю синие купальнички», — говорит Сеймур о желтом купальничке Сибиллы⁹. Связь с чань в этом рассказе проявляется и в чисто внешних деталях. Например, Сеймур

⁸ Это учение получило в Америке известность в японской транскрипции (дзэн), поскольку роль «посредника» и наставника играли главным образом японская литература и японские ученые.

⁹ Знаменательно, что иллюзорность объективных свойств предметов раскрыта в трактате «Чжуан-цзы» (которым, как мы узнаем позднее, зачитывался Сеймур) именно на примере синего и желтого цветов.

жену свою, Мюриель, любил называть «святой Бродяжкой образца 1948 года». (Вспомним, что в романе «На дороге» Дж. Керуака «святыми бродяжками» называют друг друга герои-битники, считавшие себя последователями дзэн.)

Исследователи творчества Дж. Д. Сэлинджера давно обратили внимание на роль чань в его произведениях, но лишь в 1966 г. появилась специальная работа о значении чань в творчестве Дж. Д. Сэлинджера [219]. Причем авторы статьи Б. и С. Гольдштейн сосредоточили свое внимание как раз не на реалиях чань, не на прямых заимствованиях (что интересует в первую очередь востоковедов), а на ситуациях чаньского типа, на духе чань, который, по их мнению, пронизывает все творчество писателя. Таким же методом анализирует прозу писателя эстонский специалист по современной американской литературе Я. Ряхесоо в статье «Влияние восточной культуры на творчество Дж. Д. Сэлинджера» [299]. В центре внимания этих исследователей оказалось самое популярное произведение Дж. Д. Сэлинджера — «Над пропастью во ржи» (1951). По справедливому суждению Я. Ряхесоо, самое начало этой повести Дж. Д. Сэлинджера, описание футбольного матча, который наблюдает Холден, символизирует противоположность общепринятого и чаньского мировосприятия: «а) преднамеренность и спонтанность; б) подчинение цели — отсутствие целенаправленности; в) противопоставление двух групп игроков — единство людей» [299, 23].

Линию поисков Холденом правды в жизни определяют внезапность и случайность, играющие столь важную роль и в чаньской философии. Ряд внезапных и случайных озарений приводит Холдена к пониманию того, что далекая, ускользающая истина пребывает на самом деле повсюду, она всегда рядом с человеком, в любом повседневном его деянии. Мысль о целостности и единстве мира в его добре и истинности озаряет Холдена, когда он смотрит на кружение карусели. Карусель в повести Дж. Д. Сэлинджера подобна колесу будды, которое символизирует постоянное изменение и глубокое единство и тождество всех вещей. Но тождество вещей вовсе не означает неизменности и застылости. В повести «Над пропастью во ржи» эта мысль выражена весьма убедительно.

Холден вспоминает, что мальчиком семи-восьми лет он любил ходить в краеведческий музей, и теперь ему захотелось пойти туда опять, чтоб воскресить свое детское восприятие. Ему кажется, что «некоторые вещи должны оставаться навсегда такими, как они есть, словно в витрине музея». Но когда он подошел к музею, у него пропало желание войти. Я. Ряхесоо справедливо считает, что этот эпизод «символизирует мысль, очень дзэнскую по своему характеру, о том, что если тормозить естественный ход развития вещей, то этим нарушается органичная сообразность мира» [299, 25].

Непринужденность, естественность поведения, соответствующие истинной человеческой сущности, которая утверждается в повести, могут быть проявлены в этом мире условностей, лжи и принуждения лишь в чем-то побочном, неважном, несерьезном. Холден улавливает суть человека, которого он пытается постичь в разных ситуациях и разными способами, лишь когда тот непринужденно начинает насвистывать или танцевать. Холден, словно приверженец чаньской философии, считает ценным лишь бесполезное и непринужденное.

Повесть «Над пропастью во ржи» проникнута двукратным стремлением, терзающим Холдена. Это, с одной стороны, стремление вырваться из ненавистного ему мира лжи и вульгарности и, с другой — поиски контакта с людьми, чувство глубокого единства с ними. Эгоистичное высокомерие Симстона, уверенного в своем превосходстве над окружающими, неприемлемо для Холдена. Он знает, что подобная жизненная позиция ведет только к внутренней пустоте. По мнению Холдена, любая профессия, самая благородная и возвышенная, неизбежно приводит к включению во всеобщую «толкотню». Но сама непримиримость Холдена становится преградой для его контакта с людьми. Негативный, мизантропический конформизм осужден Дж. Д. Сэлинджером в этой повести столь же беспощадно, как и позитивный. Холдену предначертан автором средний путь, весьма чаньский по своей сути: быть «ловцом», спасающим детей от пропасти, оберегающим детскость, непосредственность, истинное «я» в каждом человеке, в какой бы трудной ситуации он ни оказался.

В рассказе «Тэдди» идеи чаньского толка, звучавшие ранее относительно глухо, выражены достаточно явственно.

венно. Носитель добра — десятилетний мальчик, которому внезапно открылась тайна мира, его божественное начало: «Я понял, что бог — всё, и у меня, знаете, волосы дыбом встали, ну и там, мурашки пошли... Помню, было воскресенье. Моя сестренка тогда еще совсем маленькая была, она сидела, пила молоко, и вдруг я увидел, что это — бог, и молоко — тоже бог. То есть, понимаете, она просто переливала бога из одного сосуда в другой»¹⁰. В рассказе «Тэдди» Сэлинджер впервые прямо утверждает чаньский принцип отрицания рассудочного восприятия мира, расчленения его на отдельные иерархически неравноценные вещи. Чаньская философия отождествлена здесь писателем с миром детской бездумности. Тэдди любит то, что он называет богом (или Буддой, или дао), без разделения на оппозиции, утверждая, что «нелюбовь тоже путь любви», ибо в целостном бытии исчезают все различия.

В исследовании И. Л. Галинской «Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера» сделана попытка рассмотреть сборник «Девять рассказов», опираясь на принципы традиционной индийской поэтики, в частности на теорию поэтических настроений — *раса*. Автором убедительно показаны скрытые пласты, суггестивный смысл произведений Сэлинджера, выявлена центральная идея каждого из рассказов в соответствии с многоступенчатой классификацией *раса* — любовь, ирония, сострадание, гнев, мужество, отвращение и откровение [20, 9]. Чаньский характер многих идей писателя, таким образом, оказывается включенным в общую традицию дальневосточной культуры. Выявление чаньских идей в произведениях Сэлинджера, несомненно, углубляет понимание сути его творчества в целом.

В повести «Сеймур. Введение» Сэлинджер вспоминает героя рассказа «Тэдди» — удивительного мальчика, обладавшего способностью ощущать единство мира и угадывать будущее, рождающееся из прошлого. Он подчеркивает душевное сродство Тэдди и Сеймура, главного героя повести, чьи слова и поступки полнее всего воплощают философские идеи чань.

«Девять рассказов», вышедшим в 1953 г., первый из которых — «Хорошо ловится рыбка-бананка», а послед-

¹⁰ Цитаты из произведений Дж. Д. Сэлинджера даются в переводе И. М. Бернштейн.

ний — «Тэдди», Сэлинджер предпослал в качестве эпиграфа двустилишие дзэнского поэта Хакуина Осё (1685—1768): «Все знают звук хлопка двух ладоней. А как звучит одна?», определяя тем самым основной настрой этого своего цикла как вслушивание в то, что не воспринимается обычным слухом, а таится в глубине и кажется тишиной. Молчание, по чань, самая действенная форма связи.

Сочинения Сэлинджера, написанные после «Девяти рассказов», — рассказ «Френни», опубликованный в феврале 1955 г., повесть «Выше стропила, плотники!», вышедшая в конце того же года, повести «Зуи» (1957) и «Сеймур. Введение» (1959) — также отмечены влиянием чань. Этические постулаты христианства у Сэлинджера, как и у Швейцера, получают обновление и «остранение» с помощью этики чань. Главный герой этих сочинений — поэт Сеймур, и потому осмысление поэтического творчества, природы слова и его миссии, естественно, находится в центре внимания автора, и в этой сфере наиболее явственна связь с чань. Сеймур играет роль чаньского наставника, так называемого *роши*, в семье Глассов, он указывает братьям и сестрам путь к просветлению, которое означает постижение единства с миром. Согласно Сеймуру, «сфера, в которой они могут достичь освобождения, — это избранное ими ремесло». Но, однако, они всегда должны помнить, что высокое мастерство, мудрость и знания не отделяют от простых смертных, а чувство своей исключительности свидетельствует, по учению чань, не о силе духа, а о его слабости. Осознав в самом себе эту слабость, Сеймур пытается преодолеть ее. Он призывает к освобождению от нее и других членов семьи. «Ахиллесова пята Глассов в их исключительности, в том, что все они вундеркинды», — писали Б. и С. Гольдштейны в специальной работе «Дзэн и Сэлинджер» [219, 14].

Детскость и простота являются теми свойствами, которые определяют путь Сеймура как поэта. Он творит так, как играет ребенок, не ставя перед собой никаких внетворческих задач! Сэлинджер увидел подлинную сущность поэтического труда в сходстве его с детским творчеством.

Ополчаясь против категории «ценность», ныне господствующей и в жизни, и в эстетических теориях, Сей-

мур восклицает, что он хотел бы быть дохлой кошкой, лишь бы его не оценивали, не покупали, не продавали. Он разъясняет Мюриель, что в буддийской легенде школы чань повествуется о том, «как одного учителя спросили, что самое ценное на свете, и он ответил — дохлая кошка, потому что ей нет цены». Сеймур пишет стихи в стиле китайской и японской поэзии чань (дзэн). Но он не публикует своих стихов потому, что для него в поэзии, кроме радости самого творчества, нет иных целей.

Поэт Сеймур — alter ego писателя. Именно поэтому очень важно уяснить, в чем видит Сэлинджер истинный источник мудрости Сеймура, его глубокого понимания сути художественного творчества. Круг чтения Сэлинджера очень широк и вместе с тем специфичен. Это Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, С. Киркегор и Ф. Кафка, «Веданта» и упанишады, китайская и японская поэзия и пользующийся особой любовью писателя древнекитайский трактат «Чжуан-цзы».

Популярная даосская легенда, которой открывается повесть «Выше стропила, плотники!», приводится Сэлинджером в развернутом варианте из другого даосского трактата — «Ле-цзы», но основной смысл этой легенды содержится уже и в «Чжуан-цзы». Один именитый князь, повествует легенда, искал себе в услужение знатока лошадей. Ему назвали старика Цзю Фан-гао. Старец прибыл к князю и сообщил, что на рынке он видел отличную каурую кобылу. Но когда послали слугу купить ее, то оказалось, что это вороной жеребец. Князь вознегодовал, но тот, кто рекомендовал Цзю Фан-гао, сказал князю: «[Он] овладел сущностью и не замечает поверхностного, весь во внутреннем и предал забвению внешнее. Видит то, что ему [нужно] видеть, не замечает того, чего ему [не нужно] видеть; наблюдает за тем, за чем [следует] наблюдать; опускает то, за чем не [следует] наблюдать. Конь, которого нашел Высящийся (Цзю Фан-гао, — Е. З.), будет действительно ценным конем» [9, 125]. Субстанциональный смысл вещей, а не впечатление от них, раскрывается в результате подлинного знания.

В своих сочинениях Сэлинджер не раз возвращается к мысли о сущности знания. Так, Бадди вспоминает, как Сеймур однажды сказал ему, что очень важно, «чтобы

человек разучился замечать разницу между девочкой и мальчиком, животным и камнем, ночью и днем, холодом и жарой» [307, 107].

Релятивизм Чжуан-цзы, его учение о тождестве субъекта и объекта, диктующее особое представление о знании как своего рода незнании, во многом определили характер поэтического восприятия, присущего Сеймуру Глассу. Сеймур отрицает значимость не только поверхностного, рассудочного знания, присущего людям ограниченному, не способным проникнуть в суть вещей, но и отвлеченного, теоретического, почитая истинным лишь такое знание, которое претворено в духовной практике. Однако такого рода знание не сулит спокойного, беззаботного житья, а, напротив, предъявляет высокие требования. «Если хочешь знать, я все время думаю, что тебе бы в тысячу раз проще жилось твоей актерской жизнью, — сетует Бадди, обращаясь к Зуи, — не вздумай мы с Сеймуром, когда ты был маленьким, подсушить тебе упанишады, „Алмазную сутру“ и всех наших любимцев» [307, 124]. Таким образом, поиски истины в чань у Сеймура вызваны не стремлением найти легкий путь в жизни, а, напротив, желанием принять всю тяжесть ответственности перед людьми.

Сеймур говорит о себе, что он чаще всего был в состоянии четвертой йоги. В чаньской ментальной практике, вобравшей в себя опыт йогической практики и которой старался следовать этот герой Сэлинджера, обычно выделяют пять уровней сосредоточения: первая йога — рассеянное сознание, ум скользит от объекта к объекту; вторая подобна сну; третья — относительно умиротворенное состояние; четвертая и пятая почитаются высшими ступенями — четвертая йога (*экагра*) означает состояние сосредоточения на объекте, служащем предметом размышления, и пятая (*снироддхи*) заключается в отрешенности от объекта, в прекращении размышлений о нем.

Нерасчлененность в чань знания и деяния, мысли и дела определяет особую значимость этического принципа. Высокий этический смысл художественного творчества, его роль как исходного начала и сути подлинного искусства подтверждаются всей жизнью Сеймура. Этот постулат изложен в повести «Сеймур. Введение» в традициях чань и Киркегора, причем именно в духе тех

принципов философии последнего, которые во многом сродни чань.

В статье Д. Виганда «Сэлинджер и Киркегор» раскрыта глубокая связь этики Сэлинджера с учением Киркегора о молчании, согласно которому естественным поведением человека на третьей, высшей стадии восхождения к богу становится молчание [337, 37].

В традициях этики чань Сеймур утверждает равенство перед богом всякого труда, им отрицается иерархия человеческой деятельности. Поэт не выше плотника, он просто несколько иной. Отсюда легкая ирония, улыбка над самим собой, «несерьезное», на взгляд окружающих, отношение к своему делу, к своей личности, к своему профаническому бытию, что тоже сближает учение чань с концепцией иронии у Киркегора [18, 27]. Не уход от мира, а способность сливаться с миром, отождествляться с объектом — единственно приемлемая для Сеймура этическая позиция. И самоубийство Сеймура трактовано писателем как возврат к естественному небытию.

Сэлинджер нередко пользуется даосским понятием истинного пути — дао, называя подлинного поэта «дао-человеком» или «богознателем» (Godknower). Истинный путь, дао, для Сэлинджера, как и для Чжуан-цзы много столетий назад, это «путь естественности и простоты». Естественность, простота, духовная целостность — неотъемлемые свойства и Сеймура-поэта. Эти качества определяют его взгляд на мир, диктуют форму его произведений. Бадди подробно рассказывает о литературных вкусах своего брата, и прежде всего о его увлечении восточной поэзией. «Еще в юности и впоследствии, когда он стал взрослым, Сеймура притягивала сначала китайская, а позднее столь же значительно японская поэзия, притом так, как никакая другая поэзия в мире» [307, 79]. Сеймура пленяли восточные поэты прежде всего иным осознанием своей поэтической личности. Он видел «чудо китайского и японского стиха в том, что чистейший голос одного поэта в точности такой же, как и голос другого поэта, и в то же время отличается четко и ясно» [307, 85]. Сеймур претил стремление европейских литераторов непременно выделиться, его смущала их погоня за оригинальностью, в которой они видели главную ценность поэзии. Поэтическое крело Сей-

мура заключается не только в отрицании иерархии труда (так называемого простого и возвышенного), не только в презрении к стремлению некоторых поэтов быть оригинальными, исключительными, но и в отрицании иерархии поэтических образов, поэтических настроений и мотивов. В своем дневнике Сеймур писал, что хотел бы сочинять стихи, равные по простодушию двестишю одного девяностолетнего дзэнского поэта: «Ох, этот геморрой сведет меня в могилу». Объектом поэтического осмысления, согласно эстетике чань, разделяемой Сеймуром, может быть практически любой предмет, и лучше самый обыденный. Кстати сказать, этому принципу следовали почти все гениальные писатели и художники XIX—XX вв.

Поэтическое знание, претворенное в восточной поэзии, Сэлинджер называет искусством «распознавания», на обучение которому, по его мнению, требуется лет восемь. «В своих лучших фрагментах китайские и японские классические стихи представляют собой изречения, которые радуют, вразумляют, освобождают, обращая читателя к самому существу жизни... Но если автор не лучший в своем роде знаток плодов хурмы, или крабов, или комариных укусов и не в состоянии с первого взгляда безошибочно отличить хороший плод хурмы, или хо-рошего краба, или хороший комариный укус на хорошей руке, то, каким бы сложным, необычайным и восхитительным ни было его семантическое или интеллектуальное нутро и как бы упоительно-гнусаво ни звучали в прочтении его стихи, всерьез на таинственном Востоке его за поэта не считают» [307, 93].

Сеймур исповедует «теорию молчания» Чжуан-цзы и чаньских философов. Согласно этой теории, дао, выраженное в слове, уже не дао. Человек, по убеждению Сеймура, не в состоянии выразить полностью себя и суть бытия в слове, ибо неисчерпаемость личности и мира невозможно втиснуть в границы словесного знака. В поэзии Сеймура, по описанию Бадди, как и в японских хокку, очень мало слов и слова самые простые, а основную ритмическую и эмоциональную нагрузку несут паузы. Помните, как Бадди хотел послать Сеймуру «чистый лист белой бумаги вместо объяснения», чтобы поздравить его с женитьбой?

Влияние чань сказывается и в стиле произведений

Сэлинджера. Он сам определяет характер их структуры как «домашнее кино в прозе», т. е. как свободное, естественное повествование о течении событий, в котором значительное уживается с пустяком, воспоминания — с построением планов на будущее. Сэлинджер, согласно чань, понимает писательство как целостную духовную практику, а не как профессию, он выступает против плоского, узкоэстетского понимания художественного творчества.

Сеймур со страхом и недоверием относится к миру активной практической деятельности. Его симпатии обращены к людям, далеким от внешней активности, словно «претерпевающим» жизнь, чьи деяния совершаются лишь в сфере духовного. Сэлинджер несколько раз возвращается к притче о стрелке из «Чжуан-цзы», когда хочет раскрыть свое понимание свободы творчества и тенденциозности в искусстве.

В этой притче говорится, что мифический стрелок И, обучая начинающих лучников, запрещал им поначалу стрелять в мишень, но спустя некоторое время оказывалось, что они могут порой сравниться с учителем в верности глаза. Бадди утверждает, что Сеймур, сам того не сознавая, был близок по духу тому чаньскому учителю стрельбы из лука [307, 109]. Истинному стрелку не нужно упражняться в стрельбе по мишени, он попадает в цель даже не целясь. Сэлинджер против внешней тенденциозности. По его мнению, стихотворение всегда достигнет цели, будет тенденциозным в настоящем смысле слова, будет служить людям, если его создал истинный поэт. Здесь же Сэлинджер в который раз оговаривается, отделяя себя от модных интерпретаторов притчи о стрелке, видящих в ней лишь обоснование бездумия и бесцельности творчества, от снобов, называющих себя последователями дзэн, а в действительности не знающих и не понимающих сути этого учения: «Впрочем, я предпочел бы не касаться дзэнского искусства стрельбы из лука и самого дзэн в этой моей микродиссертации (так Сэлинджер называет повесть „Сеймур. Введение“. — Е. З.) потому, что человек со слухом быстро начинает воспринимать название „дзэн“ как захвачанное словечко с полным основанием, хотя и несколько поверхностным (я говорю „поверхностным“ потому, что в чистом виде дзэн несомненно переживает своих запад-

ных защитников, которые, видно, спутали его с учением об „отстранении“, с призывом к духовному равнодушию, даже бессердечию). Надо ли говорить, хотя, вероятно, при наших темпах надо, что дзэн в чистом виде останется, даже когда такие снобы, как я, исчезнут?» [307, 107].

Весьма существенным обстоятельством, характеризующим отношение писателя к дзэн в целом, является признание Бадди в том, что он сам не дзэн-буддист и тем паче не теперешний приверженец дзэн. Его обращение к дзэн не нарушало естественного хода его жизни. «Моя жизнь,— пишет Сэлинджер от лица Бадди, но звучат эти слова очень автобиографично,— совершенно недзэнская, и то небольшое, что я воспринял — я с осторожностью выбрал этот глагол — из дзэнского опыта, встретилось мне само собой на моем природном, крайне недзэнском жизненном пути» [307, 156].

Нередко в литературе о художниках и поэтах, исповедующих чань, можно встретить необоснованные суждения об эзотерической замкнутости искусства этой школы, о его формализме. Иначе, и, на наш взгляд, совершенно справедливо, говорит об искусстве чань Сеймур: «Задача поэта не в том, чтобы написать то, что он должен написать, а в том, чтобы суметь под свою ответственность написать так, чтобы написанное им могли понять как можно больше старых библиотечарш» [307, 173].

Сэлинджер не раз высказывается на страницах своих произведений об идеальном читателе, о подлинной культуре и интеллигентности. Основным признаком духовной зрелости писатель считает понимание суетности тщеславных и честолюбивых замыслов, когда человеку открывается смысл незаметной жизни, без внешних признаков значительности. Старые библиотечарши, по убеждению Сэлинджера, обладают этой мудростью.

Поэта и художника отличает интенсивность внутренней жизни, в меньшей мере интеллектуальной, а в основном духовной. Огромная эрудиция, начитанность только потому имеют цену, что наделяют человека духовной мудростью. По мнению Бадди, в их семье лишь Сеймур был истинно мудрым, тем «единственным человеком из всех, с кем я запросто жил под одной крышей, который удовлетворял классическому понятию

мукты, то есть до конца просветленного человека, богознателя» [307, 201].

Писатель разъясняет свое понимание истинной мудрости, ссылаясь на «Чжуан-цзы», где неотъемлемым ее свойством почитается ответственность. Сэлинджер вкладывает в уста Френни фразу из «Чжуан-цзы» о такой мудрости, которая является как бы «знанием без знания» и направлена против ложного мудрствования.

Сеймур и утверждает основной чаньский тезис о «знании без знания», направленный против ложного мудрствования, плоской рассудочности, против пошлости «здорового смысла». Все дети в семье Глассов, по свидетельству Бадди, «причастны Тайнам». Эта черта особенно явственна в рассказе «Френни», где детская мудрость противопоставлена холодному знанию. Молодой бакалавр искусств Лейл занят психоанализом героев Флобера, но ничего не понимает в живом человеке — Френни, которую, как ему кажется, он даже любит. Наука, знание не помогают людям понять друг друга.

Сэлинджер резко противопоставляет психоаналитический подход и чаньский. Он описывает, например, как мать Мюриель, прибегая к методу психоанализа, пытается понять душевное смятение своей дочери и «причуды» зятя — Сеймура, но психоанализ ей не помогает. Истинная природа вещей открывается, по утверждению писателя, внезапно, как озарение, и порой, пожалуй, чаще всего (согласно чань) в самой неподходящей для этого обстановке. Повести Сэлинджера в этом смысле написаны в традициях чань.

Френни повсюду таскает с собой книжку «Путь пилигрима», она читает ее и в уборной; Бадди познает душу своего брата Сеймура — носителя истины, обнаружив его дневник в ящике для грязного белья; Зуи ведет очень серьезный разговор с матерью и в это время принимает ванну. Одним словом, Сэлинджер подчеркивает обыденность, рисуя нарочито обыденные ситуации, в которых человек приобщается к истине.

В повести «Зуи» Сэлинджер приводит характеристику сути дзэн, данную Д. Т. Судзуки. Эта суть заключается в утверждении, что самая высшая форма проникновения в сущность вещей — непосредственное знание, противостоящее ухищрениям рационального мудрствования.

Поэт, по убеждению Сэлинджера, это вовсе не тот человек, который пишет стихи, есть более важное, определяющее свойство поэта — его исключительная способность непосредственного знания вещей. Бадди однажды сказал, что Сеймур был бы поэтом, даже если бы не написал ни строчки.

В повести «Сеймур. Введение» приводится отрывок из дневника Сеймура, где сказано, что в наш век лишь два человека глубоко понимали, в чем суть художественного творчества, и смогли воплотить это в своей творческой деятельности: в поэзии — Райнер Мария Рильке, в живописи — Винсент Ван Гог.

Сеймур Гласс, как и Рильке и Ван Гог, ощущает себя в полном единении с окружающим предметным миром, все вещи существуют как бы в нем и через него. У Сеймура, как и у Рильке, по их признанию, на коже словно «остаются следы вещей». Путь к вещам раскрыт Сэлинджером как пантеистически одухотворенное постижение их внутренней сути.

Сеймур — воплощение духовной цельности, гармонии с миром. Он — далекий идеал, мечта Сэлинджера. Глубже, чем кто бы то ни было, Сэлинджер понимает нежизненность своего идеала, он знает, что на такой земле, какова она ныне, Сеймуру не выжить. И все же он говорит о нем (словами Бадди): «Но главным образом мне хочется сказать вот что — с тех пор как жених сошел со сцены, я не нахожу ни одного человека, которому я мог бы вместо него доверить поиски скакуна» [307, 103].

Сэлинджер не раз недоверчиво и сердито отзывался на страницах своих сочинений о тех, кто, следуя моде, объявляют себя приверженцами дзэн, «о всех этих бордатовых, заносчивых и безграмотных молодых людях». Все эти битники, «бродяги дхармы», по мнению Сэлинджера, ничего не поняли в дзэн. Сочинения Керуака — вождя «потерянного поколения» — ярчайшее выражение модного варианта дзэн в Америке. Его романы «На дороге», «Бродяги Дхармы», особенно последний роман, «Сатори в Париже», всем своим настроем противостоят сочинениям Сэлинджера. Исходные принципы обоих писателей, казалось бы, близки — протест против американского образа жизни. Но Керуак, по справедливому суждению Р. Орловой, «отрицая буржуазную мораль,

отрицает, по существу, всякую мораль» [88, 17], тогда как Сэлинджер провозглашает самые высокие этические принципы.

Последний роман Керуака, «Сатори в Париже», — описание путешествия по городу Джефи и его «озарения» (*сатори*). В романе тридцать восемь коротких, нередко в полстраницы, главков, раскрывающих разные грани личности, способной достичь озарения. Керуак описывает, как Джефи созерцает этрусскую керамику, готические соборы, встречается со студентами из Алжира и Туниса, долгие часы проводит в Национальной библиотеке, читая Паскаля и Шатобриана. Джефи более эрудирован и интеллигентен, чем герои ранних сочинений Керуака, но еще не настолько интеллигентен, чтобы перестать, подобно героям Сэлинджера, красоваться ученостью.

По определению самого Керуака, его герои осуществляют «великую революцию рюкзаков». Вот как описано это бегство из мира буржуазного благополучия в романе «Бродяги Дхармы»: «Великая революция рюкзаков: тысячи или даже миллионы американцев странствуют с рюкзаками за спиной, поднимаются в горы, чтобы молиться, заставляют смеяться детей и радуют стариков, делают счастливыми молодых девушек, а старух — еще счастливее, и все они — лунатики дзэн-буддизма, они скитаются, слагают стихи, которые совсем беспричинно приходят в голову. Они добры и странными, неожиданными поступками приобщают всех к видениям вечной свободы» [259, 14].

Роман «Сатори в Париже» перенасыщен реалиями дзэн, ссылками на дзэнскую литературу; он посвящен чаньскому китайскому поэту Хань-шаню; один из героев романа переводит его стихи; в романе часто цитируются «Алмазная сутра» и другие памятники дзэнского канона. Но в отличие от произведений Сэлинджера здесь нет сути, духа учения дзэн. В противоположность Холдену, герою повести «Над пропастью во ржи», который чувствует себя в ответе за зло, царящее в мире, и стремится по мере сил своих противостоять этому злу и оберегать других от него, Джефи — воплощение дзэнских идеалов в романе «Сатори в Париже», как и герои романов «Бродяги Дхармы» и «На дороге», стремится к отшельничеству, бегству из горо-

да, сближению с природой, к богеме и анархической «бродяжьей свободе».

Высвобождение свое Джефи понимает как безразличие, как позицию человека, научившегося ничего не принимать близко к сердцу, ибо удел человека — одиночество. Для Сэлинджера любая ситуация, самое обыденное дело исполнены смысла и могут стать основой духовного прозрения. Его герои не бегут в исключительные условия, они ищут контакта с людьми, а для героев Керуака необходимы исключительность ситуации, эффективные действия, внешние знаки опрошения и нигилизма. «Самое отвратительное, если ты ударяешься в богему или еще в какую-нибудь ерунду в этом роде, — ты все равно конформист, только по-другому», — пишет Сэлинджер, как бы возражая Керуаку [307, 104]. Правда, в повести «Над пропастью во ржи», как и в романе Керуака, герои Сэлинджера стремятся уйти от зла внешнего мира, но в последних его сочинениях акцент перенесен на преодоление зла в самих себе. Расхождение с Керуаком усиливается.

Герои Керуака инфантильны и безответственны, герои Сэлинджера утверждают детскость в человеке как естественную причастность ко всему, им присуще обостренное чувство ответственности.

Пробным камнем при сопоставлении судьбы дзэн в творчестве Керуака и Сэлинджера может служить также соотношение дзэн и психоанализа. Общности дзэн и психоанализа З. Фрейда и К. Г. Юнга посвящены специальное, весьма серьезное исследование «Дзэн и психоанализ» Э. Фромма и Д. Т. Судзуки [213] и «Восточно-западная психотерапия» А. У. Уотса [334]. Современная же американская литература является настолько фрейдистской, что, по справедливому суждению одного из специалистов, Я. Н. Засурского, «понятия фрейдистская литература и американская литература почти синонимы» [53, 23]. Герои Сэлинджера непрестанно обращаются к психоанализу, но лишь на уровне бытового сознания, и методы его, по признанию самого автора, чаще всего недостаточны для раскрытия сути душевного состояния человека. Нередко писатель говорит о психоанализе весьма иронически. Сходное отношение к психоанализу можно выявить и в произведениях Керуака. Но что кардинально отличает Сэлинджера от Керуака, так это отношение к фрейдист-

скому осмыслению проблемы секса. Психоанализ и дзэн в сочинениях Керуака служат прежде всего анализу или просто описанию сексуальных ситуаций. В повестях же Сэлинджера проблема секса в плане психоанализа не находится в центре внимания его героев.

Другое принципиальное отличие Сэлинджера от Керуака состоит в осмыслении смерти в плане психоанализа и дзэн. Бессознательное ощущение приближения неминуемой смерти, всегда сопутствующее человеку, у героев Керуака предопределяет практически все их восприятие мира, и секс выступает здесь как основная форма бегства от страха смерти. Опираясь на фрейдовскую теорию подсознательного, противостоящего сознанию, Керуак, в отличие от дзэнских мыслителей и Сэлинджера, разделяет очень распространенную экзистенциалистскую доктрину заброшенности человека в мире, его «ужаса», «страха» перед миром — перед всем, что не «я», ибо оно грозит ему гибелью.

Герои Сэлинджера совершенно иначе воспринимают мир. Они, согласно учению дзэн, не противопоставляют подсознательное сознанию, а, наоборот, утверждают их нерасторжимое единство и, более того, подсознательное почитают высшей формой сознания, следуя учению Чжуан-цзы. В их мироощущении жизнь и смерть тоже не противостоят друг другу. Смерть столь же естественна, как и жизнь. Приятие жизни уже содержит в себе приятие смерти.

Различия в понимании дзэн у обоих писателей сказались и на стиле их произведений. В романах Керуака стихийный поток сознания передается рыхлостью общей композиции произведения и нарочитой прерывистостью диалога. Повести Сэлинджера организованы совершенно иначе. Они чаще всего строятся в двух планах: описания обычных жизненных ситуаций сами по себе проникнуты глубоким смыслом и при этом сочетаются с философскими реминисценциями (чтение писем и дневника умершего брата, монологи Бадди о философии дзэн, о Достоевском, об упанишадах и Кафке). Так, в повести «Зуи» мать просит Зуи уговорить младшую сестру, Френи, жалующуюся на нездоровье, выпить чашку бульона. В затянувшемся диалоге матери с сыном выявляется пропасть их взаимонепонимания. После ухода матери Зуи рассказывает сестре о философских

умонастроениях недавно умершего Сеймура, и это приносит ей облегчение.

Характер осмысления дзэн в творчестве Сэлинджера и Керуака может быть в определенной мере перенесен на творчество многих современных европейских и американских писателей, в котором сосуществуют эти два типа понимания дзэн. В литературе Европы и Америки прошлых столетий исследователи нередко видят художественные явления, которые воспринимаются как сходные с чаньскими. Наиболее убедительными нам представляются следующие аналогии чань: в Европе — творчество Гёте и Китса, в Америке — жизнь и творчество Г. Д. Торо. В специальной статье «Поэзия, метафизика и дух дзэн» Г. Е. Макарти весьма убедительно показал «чаньский» характер многих философских откровений в «Фаусте». Автор справедливо видит аналогию прежде всего в противопоставлении у Гёте истинной мудрости и рационального знания, в насмешливом отношении писателя к метафизике и логике, в отрицании идеи искупления греха последующими добрыми делами, в убежденности писателя в том, что основная гуманистическая задача — преодоление зла в самом себе [275].

На общность философии Гёте и чаньских мыслителей обратил внимание Д. Т. Судзуки, который в список дзэнских аналогов в европейской литературе включал и поэму Лукреция «О природе вещей», и «Божественную комедию» Данте. Судзуки считал важнейшим признаком дзэн выражение философской доктрины в поэтической форме, поэтому эти поэмы оказались в ареале дзэн. Существенный порок европейской философии и поэзии нового и новейшего времени он видел в противопоставлении философской и поэтической логики.

В обстоятельном исследовании «Дзэн и английская литература» одного из крупнейших знатоков дзэн, английского ученого Р. Блайса, универсалии классической поэзии Англии раскрыты как весьма сходные с чаньскими нормами. По авторитетному мнению автора книги, определяющими были следующие общие свойства. Во-первых, обыденность, повседневность, религия и поэзия отождествляются и свободно меняются ролями. что Блайс наблюдает, например, в поэзии Басё и Китса. Тао Юань-мина и Водсворта, Хакуина и Байрона [176]. Во-вторых, Блайс подчеркивает прямоту и непосред-

венность как важнейший общий принцип английской и чаньской поэзии — нет ступеней и символов между Абсолютом и человеком у Блейка и Китса, у Ван Вэя и Бо Цзюй-и. Кроме того, в этих поэтических культурах объект и субъект, абстрактное и конкретное, обозначаются как амбвалентные, синонимичные явления, детскость, «донкихотство» и некоторая даже юродивость почитаются неотъемлемыми свойствами подлинной личности. И конечно, шекспировская ирония — «слова, слова, слова», его бесчисленные парадоксы, особенно в «Гамлете», рассматриваются как прямые аналогии чаньскому взгляду на слово.

В американской литературе в исследованиях о дзэн уже признанным аналогом этому учению считается Г. Торо [13, 74]. Его сочинение «Уолден, или Жизнь в лесу» содержит и прямые указания на увлеченность автора восточными текстами, в частности «Бхагаватгитой». Но главным при определении ориентации жизни и творчества Торо были не эти факты непосредственного обращения к чань, а общий характер его мирозерцания, органичное единство мысли и поступка и акцент в философии не на отвлеченных метафизических проблемах, а на актуальных этических вопросах защиты добра и борьбы со злом.

В европейской поэзии XX в. особенно близко по духу к чань творчество Р. М. Рильке. Цикл его стихов «Сонеты к Орфею» по символическо-образной структуре (основные архетипы этого цикла: дерево, зеркало, отражение — тень, вода — волны) совпадают с чаньскими, и по глубинной философской сути эти сонеты — один из ярчайших аналогов чань в поэзии нашего века. Молчание и вечность звучат, обретают песенную плотность у Рильке теми же путями, что и у Ван Вэя [96].

Список черт, близких по духу к чань или прямо вызванных влиянием этого учения, в мировой литературе достаточно широк, но нет нужды перечислять их, мы здесь ограничимся лишь приведенными выше примерами. Напомним только читателю еще раз, что при всей значимости чань в западной литературе чаньский элемент в ней отнюдь не является определяющим, а вплетается в общую структуру литературы лишь как один из многочисленных составных элементов.

ЧАНЬ И ЖИВОПИСЬ ЗАПАДА

Ориентализм в европейском искусстве имеет давнюю историю. Интерес к Востоку сказался еще в XVII столетии у Карпачио и Рембрандта, которые копировали восточные миниатюры. Необходимо, однако, сразу же разграничить в этом явлении, с одной стороны, интерес к далекой экзотике, которая становится модной, с другой — поиски близких созвучий в европейском и восточном искусстве. Известно, что во Франции XVIII в. были модными китайский фарфор, китайские лаки и вышивки. В первой половине XIX в. Делакруа нередко обращался в своем творчестве к Востоку, но он подходил к восточному искусству с европейскими мерками, и только со второй половины века импрессионисты стали пытаться применить восточные живописные приемы как нечто органичное, соединив их с европейскими принципами живописи. До этого художники вносили восточные элементы как нечто освежающее надоевшую, традиционную манеру. Импрессионисты же нашли в восточном искусстве ответы на важнейшие вопросы, стоявшие перед искусством этого времени, они претворили принципы восточной эстетики в свои собственные. В их картинах, отмеченных влиянием Востока, не часто встретишь восточные мотивы, воздействие сказывалось на самом творческом методе этих мастеров. Соответственно изменялись и симпатии художников. Если в XVIII и в первой половине XIX в. европейцев пленяли игра причудливого орнамента и красочность китайской и японской живописи, то для импрессионистов больший интерес стало представлять другое искусство, доселе почти неизвестное Западу, лаконичное, но предельно острое по рисунку, — искусство школы дзэн (чань).

Новый подход к искусству Востока еще сильнее сказан в конце XIX — начале XX в. в теоретических исследованиях и творчестве постимпрессионистов и фовистов. Эстетику и искусство мастеров этих двух школ просто невозможно отделить от теории и практики чаньского искусства, оно вошло самым естественным образом в их сущность.

В науке принято датировать начало знакомства французских художников с искусством дзэнского толка 1856-м годом [93, 14], в этом году появился в Париже альбом цветных гравюр на дереве Хокусая. Но поначалу увлеченность японской графикой сказывалась чисто внешне, восточные приемы построения пейзажа, например, воспроизводимые европейскими художниками, в общем образном контексте их произведений имели, как справедливо отметил Н. И. Конрад в послесловии к книге Б. Роуланда «Искусство Востока и Запада», иное художественное качество [103, 192].

Только о творчестве Винсента Ван Гога и Анри Матисса можно говорить как о явлении, серьезно связанном с чань. Сопоставление искусства этих мастеров с чань плодотворно в нескольких аспектах. Связь их живописи с чань обусловлена не столько личными пристрастиями и вкусами, сколько общей тенденцией развития живописи, важнейшими проблемами европейского искусства начала века. Центральными из этих проблем были соотношение завершенности и незавершенности (*non finito*) художественного произведения; пределы достоверности живописного образа; секрет действенности картины: общественная, психологическая функция искусства; декоративность живописи и границы жанров и видов искусства. Известный афоризм Бюффона «Стиль — это человек» может звучать и так: «Живописный стиль — это художник». Произведения Ван Гога и Матисса, как и искусство великих чаньских мастеров, отличается естественность — свойство, относительно редкое в искусстве первой половины нашего века, присущее лишь нескольким прекрасным художникам. Естественность обусловлена предельной правдивостью этих художников — они не знали конформизма, раздвоенности мировоззрения и искусства, слова и дела. Ван Гог писал о себе, что «в искусстве он стоит точно там, где и в самой жизни». А жизнь эта не была безоблачной.

Творческий путь Ван Гога и Матисса пролегал сквозь очень сложные исторические периоды, когда выработать и сохранить духовную цельность было не просто. Естественность, духовная цельность определяли суть живописи Ван Гога и Матисса, их живописный стиль. Именно эти черты и сближают их с художниками школы чань. Исследователи справедливо указывали, что полотна Ван Гога и рисунки Матисса кажутся написанными кистью китайского мастера. Б. Роулэнд, например, сопоставляет натюрморты Матисса и Шэнь Чжоу [103, 56]. Г. Дашхит находит рисунки Ван Гога, Матисса, Дерена близкими по характеру и манере выполнения к фрагментам из свитков Го Си [207, 16]. Но влияние чань в эстетике и искусстве начала нашего века сказывалось не всегда столь очевидно, порой оно воздействовало на художника опосредованно, определяя, например, его этические принципы.

Матисс был в большей мере ориентален, чем Ван Гог, но Ван Гог по духу своему более чанец, чем Матисс. Оба мастера воплощают два пути в освоении восточной культуры, и оба пути плодотворны. Но путь Ван Гога естественнее и органичнее. По мнению же известного современного исследователя восточного искусства Н. Нисиды, восточному искусству школы чань все же ближе фовизм — от Матисса до Дерена.

Творчество для Ван Гога, как и для мастеров чань, — не бегство от реальности и не средство забыться, это обычное дело, которое природа предназначала делать именно ему. И вместе с тем для Ван Гога искусство сродни религии. Он не подразделяет деяния людей на угодные и неугодные богу, художник может так же служить богу, как и пастор. Ван Гог естественно сменил свои религиозные увлечения на занятия живописью, видя в последней ту же миссию: «Нет ничего более художественного, как любить людей», — восклицал Ван Гог.

Знакомство с восточным искусством, прежде всего японской гравюрой, Ван Гог начал, по утверждению исследователей, еще в Ньюэне [221, 29]. Позднее, в Париже, на формирование живописного стиля Ван Гога воздействуют несколько художественных направлений: он изучает искусство Сёра, Синьяка, и, по свидетельству друзей, на его творчество оказывает заметное влия-

ние японская гравюра. К этому времени относится одна из ранних работ художника — женский портрет, предположительно изображающий мадам Сегатори. Влияние восточных живописных приемов в этой работе сказывается еще чисто внешне — восточный колорит портрету придают и сам типаж, и костюм, а в целом в подходе к модели чаньское влияние не ощущается. Примечательно, что творческая концепция Сёра во многом была созвучна эстетике чань (дзэн), именно эти черты в его творчестве, думается нам, и привлекали Ван Гога. «Для того чтобы изобразить лицо,— писал Сёра,— достаточно обозначить его контуры, презирая фотографичность. Художник раскрывает глубокую внутреннюю сущность избранного им объекта минимальным числом характерных линий и красок. Первобытное искусство и фольклор символичны именно в этом смысле... то же относится и к японскому искусству. Какой практический урок можем извлечь из этого? Прежде всего строгое разграничение линии и цвета. Смешивать линию и цвет... значит не понимать, какими специфическими средствами выражения они являются: линия выражает все постоянное, цвет — преходящее. Линия почти абстрактный символ, передает характер предмета; единство цвета определяет общую атмосферу, фиксирует ощущение» [93, 109].

Увлеченность французских художников японским искусством (особенно графикой Хokusая и Хиросиге), которое открыло им многое и оказало неоценимую помощь в их поисках нового живописного языка, захватила Ван Гога. И в этом случае восточный живописный язык нашел особенно тонкого слушателя, с особой естественностью он соединялся с живописной речью молодого Ван Гога. Ко времени учебы в Париже (к 1887 г.) относится превосходная копия Ван Гога с гравюры Хиросиге «Мост Охаши во время дождя».

Но подлинное «посвящение в дзэнского мастера» Ван Гог получает в Арле. Художник там, по его собственному признанию, стал смотреть на мир «японскими глазами». Восток перестал быть для него любопытной экзотикой, Ван Гог выбирал в нем лишь то, что было созвучно его естеству: «Я не нуждаюсь в японском искусстве, так как твержу себе, что здесь я нахожусь в Японии и мне, следовательно, остается лишь раскрыть глаза и брать то, что лежит передо мной» [16, 71]. По-

видимому, в Арле Ван Гог впервые начал употреблять тростниковые палочки для рисунков тушью, стремясь максимально приблизиться к технике восточных художников. Иногда он сочетал их с карандашом, но обычно рисовал несколькими тростниковыми палочками различной толщины. С их помощью он достиг высокого искусства в передаче разнообразия фактуры и в виртуозной технике штриха, точек, пятен, линий, каких до него никто даже не пытался добиться. Его широкие, свободные линии вполне законченны, но дают в то же время, как и на свитках чаньских мастеров, неуловимое ощущение непосредственности и незавершенности. Положенные быстро и решительно, штрихи похожи на знаки непонятной для непосвященных стенографической записи, сближаясь в этом с восточной каллиграфией (хотя они внешне и лишены «восточного аромата»). Подобно каллиграфии Су Ши, штрихи у Ван Гога построены на слиянии простоты, чуть ли не грубости, с подлинной поэзией. «Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время — на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки», — писал Ван Гог [16, 406].

Ван Гог, в отличие от многих своих современников, которые увлеклись внешним подражанием Востоку, «хотел понять, как чувствует и рисует японец». Он искал у художников Востока не оригинальные эффектные приемы, а иные отношения художника с природой, иные отношения и между самими художниками.

Место живописи в практике чань четко определено. Свитки в интерьере часто меняют, их порой свертывают, чтобы не видеть. Большое число картин, утверждают китайские художники, ведет к рассеянию, длительному пребыванию одной — к притуплению внимания. Живопись должна быть подобна жизни — моментальна, нестатична. Все эти постулаты находили живой отклик у Ван Гога.

Известно, как Ван Гог стремился к созданию братства художников. Он искал прообраз такого союза у японских художников, изучая опыт их творческого общения. Ван Гог был одержим идеей обмена картинами, как это делали японцы, и действительно приобрел таким

образом для себя и своего брата Тео ряд картин. В письме к своему другу Бернару он объяснял: «Японские художники часто обменивались картинами... Это доказывает, что они любили друг друга. Их взаимоотношения, видимо,— и это совершенно естественно — были братскими, они не жили интригами. Чем больше мы будем подражать им в этом, тем лучше для нас» [16, 103].

Живопись Ван Гога постепенно становится все более тесно связанной с принципами искусства чань (дзэн). Так, в Сен-Реми Ван Гог пишет картину «Ветка цветущего миндаля», в которой весь образный строй, композиция, цвет, линейный рисунок близки старым китайским мастерам. Художник стремится тем же языком выражать и, казалось бы, сугубо традиционные сюжеты, в частности библейские. В письме к Э. Бернару Ван Гог объясняет, что хотел бы выразить в своем этюде «Вход в каменоломню» идеи, близкие гогеновским, которые он воплотил в картине «Христос в Гефсиманском саду», и написать «бледно-лиловые скалы на красноватой почве, как в некоторых японских рисунках... уловить тонкий аромат тмина, который пропитывает выжженную и унылую землю» [16, 563].

Картина Ван Гога «Кипарисы», где сияют одновременно луна и солнце, справедливо связывается исследователями с древней космогонией «Книги перемен», с пантеистическим осмыслением мира в метафизике чань [221, 208]. Расположение мазков и их ритм в картине «Поле пшеницы», по существу, тождественны характеру штрихов, изображающих волны, в свитке чаньского мастера XIII столетия Ли Суна. Рисунок Ван Гога «Подводный мир» написан в том же ключе и технически выполнен аналогично свитку «Рыбы» художника школы чань Чжоу Чжи-маня (XV в.).

Среди современников Ван Гога были и более тонкие ценители восточного искусства, и более совершенные подражатели японским и китайским мастерам, но не было более естественного восприятия мира, созвучного чань, чем у Ван Гога. Подобно китайским мастерам, Ван Гог, рисуя старое дерево, думает о превратностях человеческой судьбы и передает «судорожное и страстное вращение в землю и вместе с тем полуоторванность от нее под воздействием бурь», как об этом очень точно говорит Е. Мурина в предисловии к книге И. Стоуна

[118, 248]. Существенным завоеванием Ван Гога было разрушение традиционной иерархии жанров живописи и живописных образов. Словно следуя заветам легендарного Бодхидхармы, Ван Гог искал кратчайшее расстояние от сердца художника к сердцу зрителя, говорил с ним просто языком линий, цвета, форм, не привнося в картину извне литературную или какую-нибудь другую идейность.

Свободная импровизация, частое использование черного и белого как остро диссонансных цветов, звонкость колорита, раскрытие объекта не как изолированного объемного тела, а как одной из фигур, включенных в общую структуру мира, подчиненного вселенскому ритму, виртуозность рисунка, где каждый штрих словно обнажен,— все это роднит искусство Ван Гога с эстетикой чань. «Насколько я понимаю, мы с тобой, разумеется, полностью согласны насчет черного цвета в природе. Абсолютно черного в конечном счете не существует. Но, подобно белому, черное присутствует почти в каждом цвете и создает бесконечное множество разных по тону и силе оттенков серого. Словом, в природе, по существу, не видишь ничего, кроме этих градаций»,— писал Ван Гог [16, 112].

Единство этических и эстетических принципов искусства Ван Гога ярче всего сказывается в автопортретах. Среди пятидесяти автопортретов есть один (сентябрь 1881 г.), где художник изобразил себя в виде буддийского монаха, посвятив эту работу Гогену. В письме к брату Тео Винсент объясняет, что «немного уголки глаз приподнял, чтобы походить на японца». В автопортрете раскрыты сложный духовный облик художника, его душевное состояние, отрешенность, понимание невозможности осуществить свои устремления в мире, который его окружал, отрицание какой бы то ни было возможности компромисса. «Самое лучшее, что мы можем сделать,— это смеяться над нашими личными маленькими горестями»,— писал в период создания автопортрета Винсент брату [16, 449].

Аскетическая простота облика сочетается с глубокой внутренней страстностью. Художнику удалось передать это буроватыми вспышками монашеского одеяния, ломаной линией контура, нервной дробью мазков, лепящих черты лица.

Эстетическая программа фовизма, и прежде всего теория искусства крупнейшего мастера этой школы — Матисса, теснейшим образом связана с эстетикой чань. Исходной эстетической позицией Матисса было утверждение, что точность не есть правда — этот принцип его искусства, несомненно, близок постулатам чань. Матисс писал в своих «Записках живописца», что он последовательно изучал искусство Востока и оно оказало влияние на его творчество. Призвание художника Матисс понимал как одержимость: «Мне нечего возразить, когда Хokusая называют „стариком, одержимым манией рисунка“». Мастер высокой техники рисунка, Матисс следовал нормам чаньских мастеров живописи. «Страница написана — никакие исправления невозможны. И если она не удалась, то нужно начать все вновь», — писал Матисс [77, 14]. Это высказывание почти дословно совпадает с текстом трактата старого китайского мастера Ши-тао.

Огромную выразительную роль играет в рисунках Матисса белый фон. Чаще всего художник учитывал эту роль белого фона при иллюстрировании книг. «Белая страница привлекает внимание читателя не меньше, чем самый текст», — замечает Матисс [77, 19].

Учитель Матисса, у которого, кстати говоря, учился и Марке, наставлял своих учеников, словно чаньский мастер: «Смотрите на живопись, как на страстное молчание». Стоит вспомнить здесь, что и среди европейских мастеров прошлого есть традиция такого осмысления живописи. Леонардо да Винчи также отдавал предпочтение живописи перед словом, когда писал, например, что «глаз меньше ошибается, чем разум», а Делакруа считал слово нескромным и почитал живопись именно за то, что она «молчаливое искусство».

Обостренное чувство материала, тонкое ощущение соотношения рисунка с форматом листа, доведенные до совершенства чаньскими мастерами, отличают и живопись Матисса. «На листе бумаги данного размера я намечаю рисунок соотносительно формату листа. Я не повторяю тот же рисунок на другом листе, если его пропорции отличны от предыдущего» [77, 19].

Матиссу представлялись существенными два принципа в восточном искусстве: принцип построения художественного образа и принцип цветового решения живопис-

ного произведения. По его убеждению, на Востоке была открыта основная эстетическая закономерность создания художественного образа. «Старая китайская поговорка гласит: „Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет“, — записывает Матисс [77, 34]. Автором этой «поговорки» был крупнейший чаньский поэт и художник Су Ши.

Более подробно Матисс пишет о цвете, в его рассуждениях сказывается серьезное внимание художника к завоеваниям в этой области мастеров школы чань. «В течение долгого времени цвет был всего лишь дополнением к рисунку. Художники Возрождения строили образ при помощи рисунка, а затем уже добавляли локальные цвета. Напротив, итальянские примитивисты и особенно художники Востока пользовались цветом как средством выражения» [77, 32]. Матисс считал, что лишь Энгр первым обратился к цвету по-новому. «Есть некоторое основание в том, что Энгра окрестили неведомым Парижу китайцем, поскольку он первым начал применять открытые цвета, положив тем самым предел искажению» [77, 34].

Матисса привлекало в восточных художниках их стремление к раскованности творчества, к свободе личности от всякого рода пут, в частности от пут известности и славы, которые нередко портили европейских художников. Он писал: «Никакой художник не должен быть ни пленником у себя самого, ни пленником какой-либо манеры, ни пленником своей славы, ни пленником успеха. Кажется, братья Гонкуры рассказывали, что японские художники эпохи расцвета несколько раз в течение своей жизни меняли свои имена. Это мне нравится: они хотели сохранить свою свободу» [77, 21].

Большая часть рисунков Матисса сделана китайской тушью, но этим, пожалуй, их внешнее сходство с рисунками китайских и японских мастеров ограничивается, ибо характер линии Матисса иной, чем у чаньских мастеров, — она очень мягкая, округлая. Однако подход к модели у Матисса сходен с чаньским: рисунок условен и орнаментален, огромную нагрузку в создании образа несет белый фон, характеристика дана предельно обобщенными и вместе с тем точными чертами, все выражено языком изобразительного искусства без внешней иллюстративности.

В этом смысле очень показателен портрет Бодлера. Ощущение беглой импровизации не оставляет нас при взгляде на портрет. Художник словно находит удовольствие в нарочитой незамысловатости рисунка, сводит богатство форм к схематическому силуэту. Сам контур приковывает взгляд. Внешняя достоверность описания, которая ассоциировалась для Матисса, как и для мастеров чань в Китае, с академизмом, с ортодоксальной школой натурализма, сменяется здесь внутренней правдивостью и характерностью облика. Сходство с объектом, утверждал Матисс, предопределяется свежестью и непосредственностью восприятия художника. Китайской живописи цветов и птиц школы чань близки натюрморты Матисса. Композиции Ци Бай-ши и Матисса порой словно созданы рукой одного мастера.

Как в европейской философии и литературе, так и в живописи можно выявить параллелизм в структуре художественного образа у европейских и чаньских мастеров. Особенно очевидны эти параллели в пейзаже и натюрморте. В области же портрета их значительно меньше (лишь теория портрета А. Дюрера близка чаньским принципам портретного искусства, сформулированным Шэнь Цзе-чжоу). В теории построения пространства по законам воздушной перспективы у Леонардо да Винчи весьма много общего с концепцией пустотно-белого в теории искусства патриарха пейзажной школы чань в Китае — великого Ван Вэя и с известной теорией трех далей в трактате Го Си. Пейзажные фоны в картинах Леонардо и Поллайоло, как справедливо замечают исследователи восточного искусства О. Сирен и В. Вилетс, весьма сходны с пейзажными свитками чаньских мастеров.

Сходство пейзажных рисунков П. Брейгеля с пейзажами сунских мастеров школы чань «не только по технике, но и по духу» отмечает Б. Роулэнд. Им же сопоставляются пейзажи К. Лорена и Ми Фэя, так как работы обоих мастеров «выполнены плотными пятнами туши и размывкой, темные очертания которых придают формам объемность» [103, 53].

Ярче всего близость с искусством чань в живописи жанра «цветы и птицы» выражена в картинах С. Боттичелли, полных поэтического намека и недосказанности, как и свитки мастера Сюй Си.

Известный исследователь творчества У. Тёрнера — К. Кларк считает, что холст «Дерево в бурю» написан «словно рукой дзэнского мастера» [194, 31]. К этому можно добавить, что дзэнским прообразом для этой картины был свиток «Сломанное дерево» прославленного дзэнского мастера Сессю.

Рисунки Дега в отдельных фрагментах необычайно сходны с зарисовками Лян Кая, крупнейшего чаньского мастера, и с гравюрами Утамаро. «Кони» французского художника А. Массона близки росписям в Дуньхуане; «Снежная буря» — «Водопаду» Ван Вэя; горы у Сёра сродни пейзажам Ми Фэя; каллиграфия чаньских мастеров в стиле *цао* весьма сходна со скорописью штрихов в рисунках Пикассо и Брака; некоторые картины А. Клея построены по закону китайского иероглифа. Известный исследователь искусства Востока Г. Мюнстерберг видит аналогию живописному свитку прославленного чаньского мастера XIII в. Ин Юй-цюаня «Горная деревушка в тумане» в живописи М. Тоби и Ф. Кляйна [285, 19]. Еще в начале XX в. американский художник М. Тоби обратился к «живописи без живописи», или к живописи белым, под влиянием искусства чань, как отмечает К. Ланкастер [96].

Последние два-три десятилетия многие художники Запада говорят о своей причастности к чань (дзэн), но, к сожалению, по большей части они связаны с чань лишь внешне (т. е. тем самым абсолютно не связаны, если учитывать особый характер этого учения). Примером такой внешней чаньской ориентации могут служить фотомонтажи французского художника А. Пажеса, представленные на выставке «Лицо Франции» в Москве. Подлинными же приверженцами чань чаще оказываются художники, идущие своим путем. Так, живопись белым В. Вейсберга — его иконостас белого — подлинно чаньская по своей природе.

Биеннале молодых в Париже в декабре 1972 г. выявил основные новейшие тенденции в искусстве Запада. Некоторые из них имеют, несомненно, непосредственную, а часть — опосредованную связь с эстетикой чань. Четыре раздела выставки были по-разному связаны с чань. Так называемое концептуальное искусство, включающее в сферу изобразительного искусства и машинописные тексты и телеграммы, имеет в виду пусть про-

стое, но неперенное участие каждого человека в творчестве, весьма близко чаньскому пониманию обыденного и будничного как искусства. Гиперреализм, или ожесточенный реализм, иначе связан с чань. В нем важен протест против любой интерпретации. Лишь элемент случайности в выборе вещи останется интерпретирующим моментом в «творчестве» художников-гиперреалистов. Кроме того, в этом эстетическом направлении, как и в чань, утверждается некий мистический смысл вещей, как таковых, и вместе с тем доверие к ним. Третий раздел выставки демонстрировал так называемое искусство вторжения, т. е. дизайн и конструирование, которое самой идеей служения весьма близко чань. В четвертом разделе — так называемого традиционного искусства — были представлены абстрактная живопись и сюрреалистические скульптуры и графика, в меньшей степени, на мой взгляд, связанные с чаньской эстетикой.

Читателю уже известно, что непосредственность и внезапность отличали чань от других школ буддизма. Эти свойства чань оказались весьма близкими концепции времени в искусстве поп-арта. Таков, например, нарочито «случайный», аллегорический взгляд на действительность в работах Р. Раушенберга, т. е. точка зрения «человека толпы». Однако восприятие произведений умышленно растянуто, для того чтобы мгновение разрослось в вечность. По мысли Р. Раушенберга, их надо скорее «читать», чем постигать с одного взгляда. Грань между этими двумя реальностями намеренно подчеркнута — отсюда потрясение, шок у зрителя. Временная концепция этих художников — своеобразное единство вечности-мгновения.

Искусство дизайна, на свой лад непосредственно выражающее «духовный климат» современного общества, весьма поучительно сопоставить с наиболее активной эстетической системой дальневосточного региона — эстетикой чань. По собственному признанию многих мастеров дизайна, она оказывала на них сильнейшее влияние [80, 17—18].

В качестве основы для сближения дизайна и чань выступают разрушение иерархии искусств, акцент на непосредственной необходимости созданного для человека (причем эта необходимость осознана не как «низкая польза», а как внутренняя необходимость, как вра-

чевание души). Это дает основание Дж. Нельсону, например, справедливо видеть начатки «дизайна» в творчестве Будды и Боттичелли, Эйнштейна и Пикассо, Корбюзье и Толстого [80, 27].

Особое соотношение изображения и слова, вещи и текста, девальвация словесных истин и обращение человеческих надежд к самой овеществленной, а не отчужденной, выговоренной жизни все более проникают в современную эстетику Запада. Вещи, даже в диалоге людей, стали играть роль того решающего, глубинного подтекста, ради которого, собственно, произносятся слова.

Итак, первая, общая черта дизайна и чань — большая вера в вещественный изобразительный знак, чем в слово.

Другое важнейшее свойство эстетики чань, органично общее дизайну, — это утверждение принципа огромной активности вещи, формирующей личность. Традиционные отношения творец — вещь сдвинуты. Художник, создающий вещь, сам в значительной мере был создан вещами: они обострили его зрение, сформировали вкус, углубили понимание окружающей среды. Вещи формируют в человеке черты общности, целостности, собранности.

Структура личности, включенная в контекст искусства дизайна, словно лишается своего «я», это искусство в конечном счете безымянно. «Дизайн — это свободное творчество индивида, чуждое индивидуалистического произвола» — по меткому определению К. Кантора [цит. по: 80, 17].

Один из ведущих эстетических принципов чань, «о пользе бесполезного», думается, очень точно раскрывает сложную взаимосвязь знака и функции в дизайне. Нацеленность, внешняя тенденциозность знака нередко своей определенностью играют обратную роль — лишают воспринимающего ощущения естественности, отвлекают внимание от спокойного хода мыслей и чувств, лишают человека индивидуального, творческого видения. Художник-дизайнер, подобно художнику школы чань, ощущает себя скорее исполнителем, чем творцом, вернее, эти понятия лишаются оппозиционного смысла.

Преодоление элитарной замкнутости культуры является пафосом чань и, что совершенно очевидно, дизайна. Универсальность языка искусства дизайна и чань

ЧАНЬ И МУЗЫКА ЗАПАДА

совсем не предполагает его однозначности. Структура образа в дизайне и в искусстве чань многослойна: каждый выбирает и постигает доступное ему. В дизайне красота выступает не как скалярная величина, а как величина векторная. Разработка в эстетике чань высоких принципов красоты вещи дала, казалось бы, парадоксальный результат — отсутствие культа вещи, освобождение от вещи. Художник чань в большей мере занят художественным решением пустого пространства, чем собственно вещами. Эту же тенденцию можно заметить в лучших работах художников-дизайнеров.

Искусство дизайна роднит с чань и эстетический принцип намека и недосказанности. Вещи не рассказывают, не иллюстрируют, а создают лишь настрой, дают тон.

Эстетизация жизни в чань и ее осмысление как самого совершенного искусства отводят художнику решающую роль. Эстетика старой, привычной, «своей» вещи в противоположность «чужой», новой, разработанная чаньской теорией искусства, становится все более актуальной в последние годы осознания в мире надвигающегося экологического кризиса, поскольку она является пусть слабым, но противостоянием ему.

Увлеченность современных европейских художников искусством Востока, и в частности искусством чань, становится приметой художественной жизни нашего столетия. Поиски современного стиля в искусстве, стремление найти художественные формы, лишенные национальной замкнутости, способные эстетически воздействовать на людей самых разных национальных традиций, естественно, заставили художников обратить внимание и на искусство Дальнего Востока, в частности на искусство школы чань.

По сравнению с поэзией и живописью роль музыки в чань как цельной эстетико-философской системе относительно меньшая. Тем не менее, зная общие принципы эстетики чань, можно с достаточной мерой достоверности говорить о музыкальной эстетике чаньского толка, которая, несомненно, оказала известное влияние на современную музыкальную культуру Запада. Однако на эту культуру значительно больше влияет чань как философское, эстетическое учение, чем как собственно музыкальная теория. На специальном уровне теория музыки Запада использует некоторые элементы чань и дальневосточной музыкальной культуры в целом.

«Посредником» в механизме воздействия музыкальной эстетики чань на европейскую музыку были общие работы о китайской и японской музыке, не содержащие конкретных материалов, которые позволили бы дифференцировать памятники музыкальной культуры как чаньские или относящиеся к другим школам. Однако понятием «современный музыкальный язык» европейскими теоретиками музыки нередко охватываются и живые традиции музыкальной культуры чань, которые вкрапливаются в современную музыку как составной творческий элемент наряду с очень многими другими, разумеется куда более важными и определяющими. Показательна в этом отношении книга «Музыкальный язык» известного французского музыковеда М. Скрыбиной. Первая глава работы посвящена китайской музыке, в ней автор выявляет те элементы ладовой структуры, которые органически вплетаются в современный музыкальный язык [313, 103]. Другой теоретик музыки, О. Мессиян, известный современный композитор и орга-

нист, в своем главном теоретическом труде «Техника моего музыкального языка» объясняет особенности ритмической и ладовой структуры современной музыки ее близостью к восточной теории ритма и целотоновой гаммы. Мессиян приводит таблицу классификации ритмов, которую составил буддийский монах XIII в. «Если исходить из этой классификации,— пишет Мессиян,— политональная структура сочинений современных композиторов может быть объяснена как результат использования целотоновой гаммы или пентатоники — основного лада в китайской музыке» [281, 102—115].

Можно отметить и другие элементы музыкальной эстетики Востока, вошедшие в теорию европейской музыки, но поистине значительное явление в современной музыкальной культуре Запада, отмеченное прямым воздействием чань,— это симфония-кантата «Песнь о Земле» выдающегося композитора нашего столетия Густава Малера.

«Песнь о Земле» написана Малером на текст чаньских китайских поэтов периода Тан (618—907). Его друг дирижер Бруно Вальтер справедливо отмечает, что в этом «самом личном из всего написанного Малером» композитор выразил не только букву, но и дух чаньского мировосприятия.

Симфонизм Малера в целом глубоко и непосредственно связан с поэзией. Пожалуй, никто другой из композиторов не придавал такого значения слову в симфонической музыке, как Малер. Именно поэтому так важно уяснить, что из поэзии становилось текстовой основой вокальных партий в его симфониях. Это и стихи собственного сочинения, и немецкая народная поэзия из сборника «Чудесный рог мальчика», и «Песни об умерших детях» — цикл стихов поэта-романтика Фридриха Рюккерта, и фрагменты из заключительной сцены «Фауста» Гёте, и, наконец, китайская поэзия VIII в.

«Песнь о Земле», написанная на стихи китайских поэтов, по собственному признанию композитора,— самое интимное его сочинение [76, 93]. Симфония-кантата, как и предшествующая ей Восьмая симфония,— воплощение гармонического единства слова и музыки, голоса и инструмента, и это единство — отличительная черта художественного стиля Малера.

Что же привлекло композитора в чаньской поэзии,

каков источник, к которому он прибегнул, как соотносится этот источник с оригиналом и каковы пути единения «экзотического» слова с музыкой?

В основу вокальной партии «Песни о Земле» положены семь стихотворений четырех китайских поэтов: Ли Бо, Чжан Цзи, Мэн Хао-жэня и Ван Вэя в немецком переводе Ганса Бетге [172].

Однако в литературе о Малере даны разнохарактерные сведения о тексте «Песни о Земле». М. Рубин пишет, что «Малер положил в основу текста старинные китайские стихи и некоторые стихи собственного сочинения» [104]; И. Соллертинский увидел в поэтическом тексте симфонии трех поэтов: Ли Бо, Ван Вэя и Чэнь Шэня [115]; другие считали, что симфония-кантата написана на текст шести песен китайских поэтов. Трудно объяснить, откуда возникли эти неточности, так как в партитуре «Песни о Земле» Малер точно указал текстовый источник своего сочинения, а к клавиру этого произведения Дж. Восс приложил весь стихотворный текст переводов Г. Бетге и параллельно измененный Малером для симфонии-кантаты [267].

Чрезвычайно знаменателен выбор стихов, сделанный Малером: из антологии, включающей разные по художественной ценности произведения, композитор взял самые «чаньские» стихотворения танских поэтов — в них раскрывается суть, душа чаньской поэзии.

Симфония-кантата «Песнь о Земле» состоит из шести частей (1. «Застольная песня о печали Земли», 2. «Одинокий осенью», 3. «О юности», 4. «О красоте», 5. «Пьяница весной», 6. «Прощание»), но по существу своему произведение делится на два неравных по объему раздела, причем первый, меньший, включает пять частей, второй, больший, лишь одну — шестую. В первом разделе четко выявляется экспозиция кантаты: в двух начальных частях автор повествует о том, каково ему сейчас; затем следуют три части (третья, четвертая, пятая), в которых выступает прошлое — юность, красота, опьянение весной, т. е. вся жизнь до сего дня; второй же раздел «Песни о Земле» звучит как реквием, прощание с быстротечной жизнью, встреча с вечностью.

Весной 1908 г. Малер узнал, что смертельно болен. Совсем незадолго до этого он перенес тяжелый удар — умерла его пятилетняя старшая дочь. От этого удара

Малер не смог оправиться, горечь этой потери осталась с ним до конца дней.

Перед лицом надвигающейся смерти отошло, отступило все житейски-обыденное, мелочное, осталось лишь главное, и это главное Малер выразил в «Песни о Земле». Летом 1908 г., работая над симфонией-кантатой в тихом живописном местечке Тоблах на юге Австрии, Малер писал: «У меня нет ипохондрического страха смерти. Что я должен умереть, я знал еще раньше. Я не могу Вам объяснить словами мое сознание, что я стою лицом к лицу с ничем» [76, 107].

Сначала композитор хотел назвать симфонию-кантату Девятой симфонией, однако из суеверия (Девятая была последней у Бетховена и Брукнера) или же потому, что симфония эта была глубоко личной, он дал ей другое наименование. «Песнь о Земле» тесно связана с предшествующей ей Восьмой симфонией, в которой Малер стремился решить «вечные вопросы», стоящие перед человечеством. Но в «Песни о Земле» эти «вечные вопросы» предстали как вопросы его собственной судьбы, его жизни и смерти. «И тогда в „Песни о Земле“ — самом личном и самом трагическом сочинении Малера — тема горестей земных слилась с темой собственных горестей», — комментирует И. А. Барсова [76, 29].

В чаньской поэзии периода наивысшего расцвета привлекали Малера не экзотика Востока, не национальное своеобразие, а совершенное поэтическое чувство, созвучное его личным переживаниям. В лучших стихах чаньского настроя у поэтов — Ли Бо, Ван Вэя, Мэн Хао-жэня и Чжан Цзи — нашел композитор слова, облегчившие его душу. Мы говорили уже, что в начале века обращение к Востоку было довольно широко распространено среди художественной интеллигенции. Томас Манн видел аналогию музыкального творчества Леверкюна в монохромной пейзажной живописи Китая. Матисс словами китайского поэта-художника Су Ши выражал свое художественное кредо. И это не удивительно — в стихах чаньских поэтов воплощены гениальные догадки о сущности искусства, о природе художественного освоения мира.

В «Песни о Земле» в общем не столь значительны специфические, присущие лишь китайской музыке элементы, и тем не менее трудно представить себе музыку,

которая более совершенно и полно выразила бы настроения и идеи поэтического китайского текста, ибо музыке и слову роднит общий эмоционально-интеллектуальный строй.

Начинаст кантату стихотворение Ли Бо (701—762). Это был самый прославленный поэт своей страны. Со-временники называли Ли Бо «небожителем». Пестра и беспорядочна была его жизнь, неожиданным был и конец. Он утонул, как повествует одна из многочисленных легенд о нем, слишком сильно перегнувшись за борт лодки, ловя отражение луны в воде. О содержании стихов Ли Бо глубокий знаток Китая акад. В. М. Алексеев писал: «Их отличительной чертой является внесение в обаявшее поэта чувство красоты весенней природы нотки скорби о ее быстротечности и о разлуке с другом» [8, 7]. Малер включил в свое сочинение четыре стихотворения Ли Бо: «Застольная песня о печали Земли», «О юности» (в оригинале стихотворение называется «Фарфоровый домик»), «О красоте» (в оригинале — «На берегу») и «Пьяница весной».

«Застольная», открывающая симфонию-кантату, определяет трагическую настроенность всего сочинения:

Золотая чаша уже манит ваши уста,
Не пейте, пока я не спою песню!
Песня грусти, как и смех, должна сохраниться
в вашей душе.

Когда приходит грусть,
Сады души осыпаются, вянут и умирают радость
и песни!

Мрачна жизнь! Мрачна смерть!
Твой погреб хранит изобилие нектара!
Я не владею ничем, кроме циня¹.
Играть на цине и опустошать чаши —
это наслаждения, которые всегда вместе.
Полная чаша, появившаяся кстати, конечно,
прекраснее, прекраснее, чем все царства мира.
Мрачна жизнь! Мрачна смерть!
Небесный свод — вечно голубой,
и земля долго еще будет возрождаться весной.
Но ты, бедный человек, —
что сможет продлить твою жизнь?
Нет и дня, когда бы ты насытился

¹ До последнего времени знак *цин* западные и русские переводчики переводили как «лютя», но советским ученым И. Б. Аллендером он определяется как «цитра». Нам кажется, что правильнее придерживаться китайского наименования.

суетными наслаждениями этой Земли.
Посмотри туда! В свете луны кажется,
что черный призрак прикорнул на могилах.
Это обезьяна. Ее печальный крик звучит
в сладком благоухании Жизни.
Пейте вино, момент благоприятный,
опустошайте ваши золотые чаши до дна.
Мрачна жизнь! Мрачна смерть²!

Это стихотворение — квинтэссенция поэзии Ли Бо: здесь и ощущение трагической судьбы, и излюбленные атрибуты образной речи поэта — *цин*, с которым он не расстается, луна — лучший друг, собеседник и постоянный спутник его ночных бдений; обезьяний крик как символ тоски и одиночества, но, согласно комментарию В. М. Алексеева [7, 112—113], этот крик пробуждает поэтическое вдохновение. Луна в поэзии Ли Бо «ниспускает чистые думы», она «чуткий друг» и навевает тоску, пьянит поэта, омывает душу, очищая ее от мирской суеты, возвращает к истинному, в ней он ощущает трансцендентное начало, идущее от образа луны в даосском трактате «Чжуан-цзы», который Ли Бо хорошо знал и любил. Существенно вспомнить здесь, что, по мнению английского исследователя Т. Мертон, лучшими комментариями к тексту «Чжуан-цзы» можно считать сочинения чаньских философов и поэтов танского времени [280, 11].

В стихотворении Ли Бо идет речь еще об одной усладе поэта в одиночестве — это *цин*, аккомпанирующий его песням, прекрасный и чистый, звучащий «чудодейственным звуком». Душа инструмента и душа поэта слиты в одно, звуки *цина* объединяют людей, *цин* — друг одиноких и часто служит им изголовьем во время скитаний.

Вино воспевалось многими китайскими поэтами, и особенно Ли Бо. Вино — утешитель в скорби, вдохновитель в творчестве, верный друг в добровольном отлучении от суетного мира. Еще в древней оде, посвященной восхвалению вина, раскрыта природа винного транса, в котором человек «словно обретает великое безразличие». Ли Бо «видел в нем как бы эзотерическое на-

² Подстрочник стихотворения Ли Бо сделан нами с немецкого перевода Г. Бетге, ибо китайский оригинал не был известен Малеру.

слаждение», — писал В. М. Алексеев [7, 3]. Китайский поэт убежден, что сама природа велит поэту пить, чтобы сильнее радоваться, обрести свободу и окрыленность. «Душа циня и прелесть вина с духом моим сошлись», — писал поэт.

Еще один образ из стихотворения Ли Бо — это черный призрак на могилах. Сковывающий ужас охватывает человека при виде его. Крик обезьяны (черного призрака) «переведен» Малером с языка средневековой поэзии на музыкальный язык XX столетия. Техника свободных полифонических наложений создает напряженное диссонирующее звучание.

Широкого дыхания кантилена с несколькими экспрессивными падениями и взлетами на септиму и нону контрастирует с прерывистым рисунком и «воплями» валторн. Вся первая часть «Песни о Земле» при всей сложности ладовых ходов и модуляций в целом выдержана в границах ля минора, что сообщает ей классическую стройность, созвучную строгому строю стиха Ли Бо.

Два других стихотворения Ли Бо (третья и четвертая части «Песни о Земле»), более спокойные, просветленные по настроению, своеобразны и описательны по характеру. Вот первое стихотворение:

Посреди маленького озера стоит грациозный павильон
из зеленого и белого фарфора.
Виден красивый мост из нефрита,
похожий на изогнутую спину тигра,
устремленный к павильону.
Там приятели в богатых одеждах беседуют, пьют.
Среди них и поэты. И их маленькие шапочки
весело склоняются.
На спокойной воде озера все кажется странным
и отражается словно мираж.
Все видится как опрокинутое:
павильон из зеленого и белого фарфора,
мост словно половина Луны, арки опрокинуты —
радостные друзья беседуют, пьют, поют.

Эта часть решена как миниатюрное скерцо в си-бемоль мажоре с элементами стилизации, политональными эффектами и свежими модуляциями. Партии вторых флейт и гобоя окрашены пентатоническим звучанием, это чудесный островок забвения, душевного отдыха.

Стихотворение Ли Бо «На берегу»³ положено в основу следующей части «Песни о Земле».

Весь берег в цветах лотоса,
юные девы рвут их.
Среди кустов в чаще листьев сидят они,
собирая цветы, цветы... в свои колени,
шаловливо перебрасываются шутками.
Лучи солнца
золотистой пряжей опутывают их станы.
Ясная вода отражает их одежды,
Их дивные очи...
А ветер,
лаская, подымает кисею их рукавов
и уносит с собой чары их ароматов.
Чу!.. какие это прекрасные юноши
резвятся там на ретивых конях?
В роще ветвистых ив скачут они...
Но конь одного заржал тревожно
и поскакал, топча упавшие цветы.
Прекраснейшая из дев следит за ним
долгими взорами...
Ее гордая осанка — только ложь,
и в блеске ее больших глаз
бьется тревога ее сердца.

Третья и четвертая части «Песни о Земле» отличаются по настроению, по музыке от остальных частей симфонии-кантаты. Умиротворенного просветления, тихой, лучистой радости исполнена эта музыка. Четвертая часть, написанная в целом в соль-мажоре, состоит из двух контрастных вокальных эпизодов и грациозного менуэта и бравурного марша, объединенных небольшим оркестровым интермеццо, словно соответствующим настораживающему «чу!...» в поэтическом тексте. Здесь Малер прибегает к некоторой стилизации, словно вкрапливает китайский свиток: музыкальная ткань партитуры построена на полутонах, хочется даже сказать — монохромно.

Оркестровка третьей и четвертой частей «Песни о Земле» легкая, прозрачная, инструменты звучат в высоких регистрах — изящный и прихотливый характер партии скрипок, зыбкие, короткие с украшениями попев-

³ Стихотворение дано в переводе Вяч. Егорьева, который принял участие в работе по переводу с немецкого антологии Г. Бетге «Свирель Китая». Переводы Вяч. Егорьева намного хуже немецкого текста и еще дальше отстоят от китайского оригинала, но в них ощущается «словарь» начала века, что существенно для анализа «Песни о Земле».

ки флейты передают иллюзорность и хрупкость образов, их быстротечность при всей почти зримой достоверности изображенной сцены.

Критик Н. А. Пестьев справедливо видит аналогию инструментовки Малера в палитре Ван Гога [81, 39]. В сложном контрапункте Малера каждый голос, каждый инструмент сохраняет свою предельно заостренную окраску, образуя вместе с тем, как и в полотнах Ван Гога, неповторимое и неразъединимое целое. Небезынтересно вспомнить здесь, что мастерскую художника в Арле украшали свитки китайских мастеров — современников или единомышленников полюбившихся Малеру поэтов.

Блестящее скерцо пятой части («Пьяница весной») своей живописной убедительностью и обращением в прошлое примыкает к третьей и четвертой частям кантаты, однако в этом скерцо гораздо больше горькой усмешки и трагизма.

В пятой части «Песни о Земле» Малер выступает как блестящий мастер музыкального гротеска, тонкой стилизации. Здесь очень многое идет от общего интонационного строя китайской музыки, ее специфических особенностей, и вместе с тем эти особенности растворены в сугубо малеровских приемах письма, органически влиты в них. Настойчивое повторение коротких мотивов, sforцандо, триольный ритм создают прихотливый рисунок этой блестящей миниатюры.

Анализируя особенности китайской музыки в целом, А. Б. Алендер справедливо считает, что они не сводятся к пентатонике. Кстати, в пятой части «Песни о Земле» нет пентатоники, но в ней присутствуют другие национальные черты китайской музыки: непривычные для европейской музыки интервалы, как, например, септима, быстрые переходы от низких регистров к верхним, преобладание верхних регистров, звукоподражание пению птички, часто друг друга сменяющие метроритмы, порой синкопированные, подголосочная полифония.

Если третью и четвертую части «Песни о Земле» можно уподобить живописи, то пятая ближе к театральной сценке.

И. И. Соллертинский справедливо называл Малера мастером «косвенной лирики», где лирическое дается не в лоб, а замаскированно [115, 73]. Именно этот затаен-

ный лиризм, скрытые в подтексте основной смысл и настроение были творческим принципом Ли Бо, утверждавшего своим искусством эстетическую концепцию намека и недосказанности. Этот принцип и определяет основу единства слова Ли Бо и музыки Малера.

Поскольку жизнь лишь пустой сон,
зачем трудиться? Я пью столько, сколько могу.
И в течение всего дня!
И когда я слишком много выпью,
я уже больше не могу пить,
тело и душа празднично настроены,
пока я доберусь до своей двери
и засну, стиснув руки.
И когда я пробуждаюсь... Что это?
Я слышу пение птицы. Скажи мне,
не весна ли это уже?
Я думаю, что это еще сон.
Птица щебечет: да, да, весна...
Весна там, пришедшая за ночь.
Я наконец выхожу из тяжелого сна,
птица болтает и смеется, смеется.
Моя чаша здесь, я ее наполняю, опустошаю до дна
и пью еще.
Когда луна поднимается на небесном своде,
тогда и пить я больше не могу.
Когда пить я больше не могу, я засыпаю.
Прекрасна весна, а мне что за дело!

Некоторые китайские и европейские исследователи стремились представить Ли Бо беспечным эпикурейцем, а его творчество сплошной апологией вина и радостей жизни. Малер глубоко почувствовал нотки печали и скорби и в этом, казалось бы, «беспечном» стихотворении. Даже «чудотворная», «животворящая», как называют весну китайские поэты, не может воскресить человека, вернуть ему чувство радости бытия. Он — весь отрешенность («а мне что за дело!»). Так предстает перед Малером в его нынешней осени былая опьяненность молодостью, красотой и весной.

Вторая часть «Песни о Земле» («Одиноким осенью») — рассказ под сурдинку об усталости, о жажде покоя и тихого убежища. Вокальная партия — не плавная кантилена, а прерываемый глубокими вздохами-паузами речитатив. Голосу вторит унылый напев гобоя, простое обволакивающее движение скрипок. Партитура этой части произведения прозрачна, словно осенний лес. В китайской музыкальной теории и поэтике

чань, как и в теории чаньской живописи, была открыта большая выразительность паузы, чем звука, цезуры, чем слова, чистого полотна свитка, чем пятна туши. Если говорить о «восточной стилизации» в этой части симфонии-кантаты, то ее можно усмотреть лишь в поразительном умении Малера «слышать тишину».

Стихотворение «Одиноким осенью» написано сравнительно мало известным поэтом, но поэтом высокого класса, Чжан Цзи (765—830), которого связывала дружба с великим Бо Цзюй-и:

Тонкий туман осени на озере,
иной вновь покрывает холодную землю.
Посмотрите: прекрасные цветы
словно принуждены тонкой пылью нефрита.
Сладкий аромат цветов улетучился,
леденящий взор заставил склониться их стебли.
Скоро рыжие листья белого лотоса
как бы с сожалением будут унесены течением воды.
Моя душа устала. Моя маленькая лампа
угасает быстро, и тогда меня клонит ко сну.
Я иду к тебе, дорогое и спокойное убежище!
Ко мне, покой, ко мне, сладкий отдых!
Я плачу в моем одиночестве.
Осень в моем печальном сердце, и она бесконечна.
Звезда любви, не хочешь ты более появиться
и осушить мои горькие слезы.

Осень несет человеку скорбные думы. Всем своим постепенным увяданием она, по определению В. М. Алексеева, «грустно-тонная» и чистая, дарует вдохновение поэту.

Многое в музыке Малера вообще и в «Песни о Земле» в особенности навеяно его страстной любовью к природе. «Вам уже нечего здесь смотреть, — сказал Малер своему приятелю, приехавшему навестить композитора в его живописно расположенной вилле, — все я вобрал в свою музыку».

Шестая часть «Песни о Земле» — «Прощание», — составляющая большую долю всего сочинения, написана на стихи Мэн Хао-жана (679—740) и Ван Вэя (699—759). Сходна судьба этих поэтов — краткий период чиновничьей карьеры, разочарование, приверженность чань и добровольное изгнание. Их роднит и общий творческий почерк.

В китайской классической поэзии тема мужской дружбы представлена неизмеримо сильнее, чем тема

любви к женщине. Такая подлинная дружба связывала Ван Вэя и Мэн Хао-жаня — о ней свидетельствуют взаимные посвящения и упоминания друг о друге в стихах. Стихотворения Мэн Хао-жаня «В ожидании друга» и Ван Вэя «Прощание с другом» очень близки по настроению еще и потому, что поэты обращались в них друг к другу.

В целом стихотворение Мэн Хао-жэня более светлое, в нем сильнее звучит надежда, чем в печальных строках Ван Вэя, в нем еще есть и проникнутое грустью любовное жительство, есть ожидание добра, человеческого тепла, дружбы:

Солнце из-за гор шлет прощальный привет.
Во все долины нисходит вечер.
И тени его полны прохладой.
О, посмотри, как месяц,
словно серебряный челн,
поднимается из темных сосен.
Я чувствую, как еле веет
тонкий ветерок,
звонко поет ручей
в тишине ночи
про сон, про покой.
Усталый люд
возвращается к своим очагам,
предвкушая сладкий сон...
Птицы чутко дремлют в листве.
Мир засыпает...
Я стою и жду своего друга,
который обещал мне прийти.
Друг мой,
я жажду насладиться с тобой прелестью ночи.
Где ты?
Я так долго один.

Лейтмотив разлуки с другом открывает шестую часть («Прощание»). Текст стихотворения Мэн Хао-жэня занимает 35 цифр партитуры последней части «Песни о Земле». Затем идет большое оркестровое интермеццо, построенное на принципах вариационно-подголосочной полифонии, свойственной, как было уже сказано выше, национальному стилю китайской музыки. Тематическую основу интермеццо составляет лейтмотив разлуки с другом.

За чисто инструментальной частью следует заключительная часть для голоса с оркестром, написанная на текст Ван Вэя,

Ван Вэй, как мы знаем,— патриарх южночаньской школы в поэзии и живописи. «Прощание с другом» — одно из самых известных его стихотворений, оно переведено на все европейские языки, в том числе и на русский. Анализируя и сопоставляя китайский оригинал и переводы, можно выявить характер перевода Бетге, сыгравшего роль «посредника» при восприятии композитором чаньской поэзии.

Вот подстрочник китайского текста:

Сойдите с коня, выпьем, господин, вина,
Спрошу Вас, господин: «Куда держите путь?»
Господин ответил: «Не сбылись мечты,
я стремился заснуть в стране южных гор...»
И он ушел, не спрошенный более ни о чем...
Белые облака бесконечны и вечны.

На первый взгляд может показаться, что перевод этого стихотворения на русский язык, выполненный А. Гитовичем, текстуально близок оригиналу:

«Скорее слезайте, сударь, с коня,
Давайте выпьем вдвоем.
Куда вы держите долгий путь?
Позвольте спросить о том».
«Сложилась жизнь не так, как хотел, —
Вы отвечаете мне, —
И я возвращаюсь к южным горам
Монахом жить в тишине».
«Если так, извините меня за вопрос —
Я знаю, что жизнь нелегка.
Но помните, дружба наша чиста
Как белые облака».

Но в легком, подвижном ритме строк, за вводными жанрово-разговорными фразами исчезло основное настроение этого стихотворения — глубокая скорбь от разлуки с другом, который до конца дней своих скроется в далеком краю. И день вечной разлуки с ним близок, встреча — мимолетна, бесконечны и вечны лишь белые облака. Медленный напев стиха пронизан естественным дыханием, которое прерывают паузы.

В переводе Бетге сохранено общее настроение поэтического шедевра Ван Вэя. Ощущение быстротечности жизни и безбрежности природы явственно звучит в переводе, но в ущерб словарной, текстовой точности, многое просто добавлено переводчиком от себя:

Он слез с коня, и я подал ему напиток.
 На прощанье я спросил его,
 Куда и зачем он хочет ехать.
 Он сказал затуманенным голосом:
 «О мой друг,
 счастье не было ко мне благосклонным в этом мире.
 Я ищу покоя для моего одинокого сердца,
 Я никогда больше не буду блуждать вдали —
 Устали мои ноги и устала моя душа.
 Земля одинакова повсюду,
 И вечно, вечно существуют белые облака».

Малер был сам незаурядным поэтом и тонким знатоком и ценителем литературы, он тщательно работал над текстом переводов Бетге. Не искажая основной структуры стиха, Малер иногда менял слова местами для большей их музыкальной звучности, порой сокращал текст или повторял два или несколько раз казавшиеся ему особенно важными слова. Любопытно, что только в оригинале Ван Вэя и в партитуре «Песни о Земле» стихотворение кончается словом «вечны» (*uishi* — у Ван Вэя, *ewig* — у Малера). Ни один из переводчиков не передал значимости заключительных слов оригинала, лишь Малер интуитивно угадал суть стиха Ван Вэя.

Малера привлекли в стихотворении Ван Вэя чаньский пантеизм, ощущение вечной, непостижимой сущности природы: *ewig, ewig* — последние слова «Песни о Земле» звучат во все примиряющем до-мажоре.

Некоторые исследователи видят в «Песни о Земле» отречение, трагическое сознание бесплодности дела собственной жизни, результат «катастрофы всего гуманистически-идеалистического мировоззрения Малера» [81, 27—29]. Нам в «Песни о Земле» слышится иная эмоционально-философская интонация. По меткому определению одного из исследователей, у Малера «жизнь начинается на улице, а кончается в бесконечности» [10, 64]. В трудный, действительно кризисный момент, перед лицом близкой, неотвратимой смерти композитор стремится постичь отношение человека и природы, быстротечности жизни и вечности, стремится найти решение этих проблем, приемлемое для всех людей. Поэтому он обращается к «Фаусту» — квинтэссенции европейской цивилизации — и к дальневосточной поэзии периода ее наивысшего расцвета.

И ответ найден, он весьма печален, но в этом ответе нет «сознания бесплодности». «Песнь о Земле» — воплощение глубокой духовной зрелости композитора, она сродни душевному состоянию, выраженному в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных», — в ней то же ясное приятие судьбы своей, та же мудрость, что в строках Пушкина:

И пусть у гробового входа
 Младая будет жизнь играть
 И равнодушная природа
 Красою вечною сиять.

«Песнь о Земле» в творчестве Малера хотя и занимает особое место, но ее философский и поэтический настрой, отмеченный влиянием чань, явился, на наш взгляд, результатом естественного развития исканий композитора в предыдущие годы. Круг чтения Малера весьма близок к кругу чтения Швейцера и Сэлинджера — это сочинения Спинозы и Канта, Гёте и Шопенгауэра. Первая, Вторая и Третья симфонии, по убедительному утверждению исследователей творчества Малера, отмечены влиянием пантеизма Спинозы и Гёте [76, 39]. В Первой симфонии Малер воплотил идею единой, всеобъемлющей субстанции, проявляющейся в бесконечности отдельных вещей. Вторая симфония стала воплощением идеи круговращения природы. Вокальная партия в ней написана на стихи Клопштока: «То, что возникло, должно исчезнуть, то, что погибло, воскреснет. Умру, чтобы жить!» В этой симфонии выражены весьма близкие чань идеи — о непрерывном обновлении бессмертной природы. В Третьей симфонии пантеизм выступает в фаустовском духе; единая субстанция пребывает всюду —

В огне, и в воде
 Всегда и везде.
 В извечной смене
 Смертей и рождений.

Творчеству Малера и ему самому как личности и присущи необычайная этическая цельность, искренность и обнаженность чувств. Именно эти черты отличают его творчество от господствовавшего в начале века стиля в музыке. А. Блок видел особенность искусства начала века в «болезни иронии», которая лишает мир абсолютных ценностей, все становится лишь предметом остроумия, забавы, эффектного гротеска или

презрительного нигилизма. В музыке воплощением этой болезни было творчество Рихарда Штрауса, литературное выражение эта тенденция получила в образе Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна [19, 23]. Совершенно другим был Малер. Он был одним из немногих, кто ставил нравственные проблемы в музыке, кто ощущал себя «инструментом, на котором играет Вселенная». «Человек, в котором воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени», — писал о Малере Томас Манн. Этическая цельность, не знающая конформистской раздвоенности личности, ощущение себя естественной частью огромного мира, а не противопоставление своего «я» враждебному миру, свойственное большинству интеллигенции начала века, стремление выработать художественный язык намека, недосказанности, который бы выражал тем самым уважение и доверие воспринимающему, — все это сближает Малера с Швейцером, Сэлинджером, Ван Гогом. Малер, как и они, искал и находил многое близкое сердцу, имеющее непреходящую ценность, не только в европейской культуре, но и в восточной, в частности в чань.

Популярный современный американский композитор и теоретик музыки Джон Кейдж также работает под сильным влиянием чань. Он назвал свое теоретическое сочинение «Молчание». Ссылаясь на многочисленные исследования по философии чань, используя прежде всего труды Д. Т. Судзуки, Кейдж строит новейшую теорию композиции, раскрывает принципы создания серийной музыки. Основным первоисточником для него явилась «Книга перемен». Согласно с 64 гексограммами, охарактеризованными в этом тексте, Кейдж определяет, например, соотношение протяженности паузы и звука, уподобляя процесс создания музыкального произведения написанию пейзажа чаньскими мастерами, которые наносили порой на шелк или на бумагу лишь несколько мазков кистью, чтобы еще больше выявить красоту и значительность пустого пространства [187, 54]. «Уже у Дебюсси „ориентальные“ черты утратили свое прежнее назначение экзотического или живописно-изобразительного начала», — справедливо отмечает В. Конен [63, 57]. Но лишь в исканиях послевоенного поколения они стали выражать мироощу-

щение. Интонирование с тончайшими колебаниями в рамках интервалов меньше полутоновых, характерное для восточной музыки, вывело слух за рамки упорядоченной темперации. Кейдж строит философию музыки, отправляясь, по его собственному признанию, от музыкальной теории Шёнберга и Веберна, от чаньской ментальной практики, от графической символики «И цзина», от этики Мейстера Экхарта и психологии К. Г. Юнга. Существенно при этом, что Кейдж говорит о субстрате теории вовсе не как об исторической традиции, а как о живейшей современности. Весьма примечательны в эстетическом плане его мысли о том, что нет прошлого и настоящего как средств для будущего, а есть лишь настоящее, нет границ между восточной и европейской культурой, а есть то глубинное единство человеческого духа, которое раскрывается ежеминутно и повсюду и которое призвана выразить музыка, соразмерив «я» и «другого», миг и вечность, звук и паузу, цвет и белизну, т. е. музыка, по Кейджу, призвана «снять дуальность» [187, 34].

«Никто не выигрывает. Вот за что я люблю философию», — вспоминает Кейдж слова, сказанные ему Судзуки [187, 14]. Кейдж своей музыкой стремится высвободить звуки, избавиться от «я», выйти за собственные рамки — отсюда безымянные творения, созданные автоматическим письмом, путем случайного сочетания звуков, «как бог на душу положит».

Полагая основной задачей ликвидацию пропасти, возникшей между музыкальным звуком и шумом, Кейдж стал проводить эксперименты по «организации звука», включая «конкретные» звуки бытия, его шумы в сферу музыки. Композитор отрицает «традиционные» проблемы консонансов и диссонансов. Эстетическое кредо Кейдж выразил не только в музыкальных сочинениях, но и в литературных эссе. Кейдж выступает часто с докладами об основных постулатах своей эстетики. Композитор стремится возродить общественную активность музыки, которая ей отводилась в древней Греции и Китае. Кейдж постоянно ссылается на текст «Чжуан-цзы», используя его в качестве аргумента музыкальной теории и практики. В рассуждениях о всепроникающей музыке, о необходимости разрушить грань между звуком и шумом, т. е. о важнейших нормах так называемой кон-

кретной музыки, Кейдж обращается к известной мысли древнекитайского философа о том, что надо «нарушить гармонию шести тонов музыки, уничтожить музыкальные инструменты, заткнуть уши Гу-куана — и тогда люди в Поднебесной начнут обретать собственный чуткий слух» [187, 47].

Другой важный знак музыкально-теоретической концепции Кейджа также связан с постулатом философии Чжуан-цзы, а именно с его утверждением, что настоящее и прошлое — тождественны, поэтому человек, обладающий великим знанием, «не тоскует по далекому [прошлому] и не пытается схватить близкое [настоящее]» [187, 23]. Кейджем ставится эксперимент «механического», или «предопределенного», способа сочинения музыки. Европейская музыкальная традиция знает примеры такого сорта экспериментов, и достаточно знаменитые, например «Руководство к сочинению полонезов и вальсов с помощью музыки» Моцарта.

Влияние дуалистической философии «Книги перемен» в значительной степени определило характер теоретических положений, сформулированных композитором в трактате «Молчание». Космос и хаос осознаются Кейджем не как оппозиции, а как нечто нерасчлененное и нераздельное, поэтому «музыка сфер» может прозвучать и в шипении жарящейся яичницы, ибо микро- и макромиры взаимозависимы, каждый «случай» пребывает под знаком какой-нибудь гексаграммы «Книги перемен». Непреходящее и мгновенное, неизменное и изменчивое выступают как модификации одно другого, поэтому предопределенное и случайное осознаются как тождественные знаки.

Стирание граней между звуком и шумом, организованной и «конкретной» музыкой имеет у Кейджа свою, глубоко чаньскую онтологию. И более того, Кейдж, как и его единомышленник социолог М. Маклюэн, и художник-дизайнер Р. Раушенберг, стремится воссоединить астральный и социальный смысл искусства. Поп-музыка (т. е. популярная, народная) Кейджа и морфологически связана с «Книгой перемен»: гадания по ней определяют тональность будущего произведения, символика чисел — соотношение интервалов.

Путь «планетаризации» музыки, т. е. выявление астрального смысла музыки, состоит в том, что еще Гегель

называл «конкретной универсальностью» [34, 77]. Эта универсальность создается современными музыкантами в традициях учения Лейбница о единстве числа в космосе и музыке, которое было зафиксировано в «Книге перемен»: «Музыка есть радость души, которая вычисляет, сама того не осознавая», — приводит слова Лейбница В. Ю. Дельсон [36, 53].

Дж. Кейджем написаны «Музыка перемен» (на основе числовой символики «Книги перемен»), «Музыка воды» (звучание чашечек при чайной церемонии), «Музыка зимы» — музыкально-графическое выражение излюбленного мотива чаньских живописцев старого Китая. Партитуры многих современных композиторов напоминают произведения изобразительного искусства дальневосточных мастеров. Теоретики поп-арта утверждают, что тем самым «устраняется пропасть между теми, кто создает музыку, и теми, кто ее воспринимает» [34, 79], что, как уже говорилось, является важнейшим признаком чаньской эстетики.

Новая концепция музыки, сформулированная Кейджем, оказалась актуальной не только в сфере собственно музыки, но и в так называемом хэппенинге, созданном в начале 60-х годов учеником Кейджа художником Алланом Кэпроу. Понятие «хэппенинг» несет печать неопределенности, безразличия и непреднамеренности. А. Кэпроу разъясняет суть хэппенинга как «отсутствие каких бы то ни было конкретных ассоциаций» [113, 179]. Структура хэппенинга определяется чередованием «секций», никак логически друг с другом не связанных, каждая из них представляет какой-то новый аспект видения художника. При этом любой из элементов в такой секции — звук, движение, деталь оформления — воспринимается изолированно, сам по себе. Хэппенинг не имеет ни сюжета, ни характеров, ни конфликта персонажей. Исполнитель в этой системе психологически тождествен реквизиту. Дадаистские традиции, развитые Кейджем в теории спонтанного соединения разобщенных элементов, в сочетании с эстетикой чань, по собственному признанию А. Кэпроу, и легли в основу его теории хэппенинга [113].

В искусстве хэппенинга, таким образом, оказались сфокусированными основные грани эстетики чань, которые лишь частично проявились в литературе, живописи

и музыке. Синкретичность хэппенинга, выразившаяся в утверждении спонтанной формы, такой, «как джаз и как большая часть современной живописи, где не известно точно, что случится дальше» [113, 180], стала важнейшим знаком буржуазной культуры Запада 60—70-х годов. Однако в основе хэппенинга лежит глубоко чуждое мировосприятию последователей чань мироощущение, обусловленное трагизмом современной действительности, расколотостью мира, преобладанием негативизма, отвержения над утверждением и приятием того мира, в котором ныне существует человечество.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Философское учение не может быть воспринято в первоначальном виде, так как оно претерпевает искажения «в результате прохождения через длительный поток интеллектуальной жизни» [297, 105].

При переносе чань на Запад отпали естественные рамки бытования этого учения в Китае и Японии: монастырская дисциплина, через которую должен был пройти адепт чань, и огромное, пронизывающее всю культуру влияние конфуцианской морали.

Подобно тому как христианство распространило по всему миру философские и художественные сокровища Ветхого и Нового заветов, а буддизм — богатства индийской культуры, чань оказывается духовным началом, объединяющим культуру Дальнего Востока. Если государственность Китая и Японии была более или менее конфуцианской, то искусство (поэзия и живопись) всегда уходило корнями в даосское и чаньское мировосприятие. И поэтому учение чань, впитавшее в себя традиции даосизма, стало ключом к целому миру духовных ценностей, системой (в широком смысле слова «система»), в которой «странное» и «причудливое» становится простым и естественным. Чаньские тексты так же необходимы для понимания монохромной живописи Ма Юаня, Го Си и Сэсю, как знакомство с Новым заветом для понимания Баха.

Когда рассматривается взаимодействие различных элементов, образующих нечто целостное и органичное, весьма существенно выявить механизм сцепления «своего» и «чужого». Как мы видели, этот механизм в случае с чань работал очень по-разному в разных областях культуры.

Чань оказалось глубоко плодотворным для таких людей, как Швейцер и Сэлинджер; это учение помогло им

освободиться от широко распространенной христианской фразеологии и увидеть заново, в обновленной (для Запада) форме христианские идеи — прежде всего чувство ответственности каждого за зло, творящееся в мире. Но учение чань, накладываясь на разболтанную и безответственную жизнь богемы, позволяет ей находить оправдание своей моральной распушенности. К сожалению, массовый вариант чань — это именно вульгарный слой учения чань. Если для Швейцера и Сэлинджера чань сливается с высокой гражданской этикой, то в среде героев Керуака оно выступает в форме эротики или пьянства, становясь квазичань.

Разнохарактерные явления западной культуры, так или иначе связанные с чань, обладают одним определяющим свойством: этическая значимость почитается важнейшей при оценке философской и эстетической граней этих явлений. Для Альберта Швейцера, Германа Гессе, Джерома Д. Сэлинджера, Анри Матисса, Винсента Ван Гога и Густава Малера гуманизм, этические нормы в подходе к миру, к творчеству, к искусству служат отправным началом. Прежде всего человек, а затем — дело рук его.

Относительная прогрессивность социальной позиции нынешних приверженцев чань в Америке заключается в их последовательном нонконформизме, в борьбе против войны и против культуры массового потребления с ее самодовольной сытостью. Однако принципиальное отсутствие положительной программы и плана деятельности сводит многие выступления скорее к эпатажу буржуазии, чем к борьбе с ней.

О философских постулатах чань на Западе известно довольно мало, тогда как искусство чань — живопись и поэзия, составление букета и искусство сада — знакомо гораздо больше. Монохромные пейзажные свитки чаньских художников прекрасно вписываются в современный интерьер, их можно встретить нередко в убранстве квартир. Компонуя в вазе три цветка, предпочитая их скромность изобилию и пышности большого букета, мы невольно следуем чаньской эстетике. И если, читая хокку великого дзэнского поэта XVII в. Басё в блестящем переводе В. Марковой, чувствуешь в них общее с образной структурой современного искусства, то это значит, что искусство чань переживает вторую жизнь.

Учение чань как явление культуры далекого средневековья содержит в себе много нелепого, отжившего, обусловленного исторической ограниченностью. Некоторые черты чань узконациональны и потому чужды тем, кто воспитан в традициях западной культуры, много в этой философии и схоластических нагромождений, обволакивающих и нередко затрудняющих понимание самой сути учения. Эта ограниченность сказывается прежде всего в том, что в рамках этого учения невозможно решить острые социальные проблемы. Чань для прогрессивной европейской интеллигенции — это лишь сфера поиска индивидуальной этической программы, но никак не идейное руководство для социально направленного действия или переустройства общества. Но в области этики и эстетики учение чань полно удивительных открытий, предопределивших расцвет оригинальной и прекрасной живописи и поэзии на Дальнем Востоке и в течение последних ста лет оказывавших заметное влияние на развитие западной культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, М., 1956.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, изд. 2-е.
3. Ленин В. И. Полное собрание сочинений.
4. Абаев Н. В. О соотношении теории и практики в чань-буддизме,—сб. Общество и государство в Китае, М., 1976.
5. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии,—«Вопросы литературы», 1970, № 3.
6. Аверинцев С. С. На перекрестке литературных традиций,—«Вопросы литературы», 1973, № 2.
7. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту, СПб., 1916.
8. Алексеев В. М. Стихотворения Ли Бо, воспевающие природу, СПб., 1911.
9. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. Вступит. ст. и комм. Л. Д. Позднеевой, М., 1967.
10. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера, М., 1975.
11. Березина А. Г. Творчество Германа Гессе 20—40-х годов XX века, Л., 1969.
12. Блок А. А. Собрание сочинений, т. 7—8, М., 1963.
13. Брукс Ван Вин. Писатель и американская жизнь, т. I—II, М., 1967, 1971.
14. Бхагаватгита. Пер. Б. Л. Смирнова, Ашхабад, 1956.
15. Ван Вэй. Избранное. Пер. А. Гитовича, М., 1959.
16. Ван Гог Винсент. Письма. М.—Л., 1966.
17. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1958.
18. Гайденок П. П. Трагедия эстетизма, М., 1970.
19. Гайденок П. П. Философия музыки Сёрена Киркегора,—«Советская музыка», 1972, № 3.
20. Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера, М., 1975.
21. Гаспаров Б. М. Структурный метод в музыкознании,—«Советская музыка», 1972, № 2.
22. Гессе Г. Игра в бисер, М., 1969.
23. Гессе Г. Монах, СПб., 1912.
24. Гессе Г. Окольные пути, М., 1913.
25. Гессе Г. Петер Каменцинд, М., 1910.
26. Гессе Г. Под колесами, М., 1961.
27. Гессе Г. Тропа мудрости, М.—Л., 1924.
28. Григорович Н. Е. Рождение понятия «примитивного ис-

кусства» как результат диалога Восток — Запад,—«Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений», М., 1972.

29. Григорьева Т. П. И еще раз о Востоке и Западе,—«Иностранная литература», 1975, № 7.
30. Гришкowsкая Л. Л. Из истории культурных взаимосвязей Японии и Европы,—«Интернациональное и национальное в литературах Востока», М., 1972.
31. Гулыга А. В. Пути мифотворчества и пути искусства,—«Новый мир», 1969, № 5.
32. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, М., 1972.
33. Гуревич А. Я. Мировая культура и современность,—«Иностранная литература», 1976, № 1.
34. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
35. Делюсин Л. П. Дискуссия о культурах Востока и Запада в Китае 20-х годов,—«Иностранная литература», 1977, № 1.
36. Дельсон В. Ю. Закономерности универсальной гармонии,—«Советская музыка», 1969, № 12.
37. Демьевиль П. Проникновение буддизма в традиционную китайскую философию (резюме)—«Вестник истории мировой культуры», 1957, № 1.
38. Державин К. Н. Китай в философской мысли Вольтера,—«Вольтер. Статьи и материалы», Л., 1947.
39. Дмитриева Н. А. Пикассо, М., 1971.
40. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог, М., 1975.
41. Долгий В. М., Левинсон А. Г. Архаическая культура и город,—«Вопросы философии», 1971, № 7.
42. Древнекитайская философия, т. I—II, М., 1972.
43. Дхаммапада. Пер. и комм. В. Н. Топорова, М., 1960.
44. Завадская Е. В. Альберт Швейцер о восточной философии,—«Альберт Швейцер — великий гуманист XX в.», М., 1970.
45. Завадская Е. В. В. М. Алексеев о философско-эстетическом ареале слова,—«Литература и культура Китая», М., 1972.
46. Завадская Е. В. Восток на Западе, М., 1970.
47. Завадская Е. В. Живописный язык Анри Матисса,—«Иностранная литература», 1969, № 12.
48. Завадская Е. В. Поэтический источник «Песни о земле»,—«Советская музыка», 1968, № 7.
49. Завадская Е. В. Философия слова в «Чжуан-цзы»,—«Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока», М., 1970.
50. Завадская Е. В. и др. Отзвуки культуры Востока в произведениях Дж. Д. Сэлинджера,—«Народы Азии и Африки», 1966, № 4.
51. Завадская Е. В. Тень как философско-эстетическая категория,—«Теоретические проблемы литератур Востока», М., 1974.
52. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая, М., 1975.

53. Засурский Я. Н. Американская литература XX века, М., 1966.
54. Иванов Вяч. Вс. Об аналогиях между буддийской логикой и новейшей европейской наукой, — «Материалы по истории и философии Центральной Азии», вып. 3, Улан-Удэ, 1968.
55. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965.
56. Каган Ю. М. По поводу слова *umbra* — «тьма», — «Античность и современность», М., 1972.
57. Кандинский В. В. Ступени, М., 1918.
58. Кантор К. М. Социальный функционализм и культура, — Нельсон Дж. Проблемы дизайна, М., 1971.
59. Кантор К. М. Красота и польза, М., 1967.
60. Каралашвили Р. Г. Философские основы позднего творчества Германа Гессе, Тбилиси, 1971.
61. Киркегор С. Эстетические и этические начала в развитии личности, пер. П. Ганзена, — «Северный вестник», Пб., 1885.
62. Кон Ю. И. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке, — «Музыка и современность», вып. 7, М., 1971.
63. Конен В. А. Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века (к постановке проблемы), — «Советская музыка», 1971.
64. Конисси Д. П. Срединна и постоянство, М., 1896.
65. Конрад Н. И. Запад и Восток, М., 1972.
66. Лазарев В. И. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство, М., 1922.
67. Ландсбергис В. В. Творчество Чюрлениса, Л., 1975.
68. Лосев А. Ф. Диалектика числа у Плотина, М., 1928.
69. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы, М., 1927.
70. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики, М., 1957.
71. Лосев А. Ф. Прокл. Первоосновы теологии. Тбилиси, 1972.
72. Лосев А. Ф. Философия имени, М., 1927.
73. Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона, Пб., 1922.
74. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры, Тарту, 1973.
75. Лукшин И. П. От рекламы к поп-арту, — «Искусство», 1972, № 4.
76. Малер Г. Письма. Воспоминания, М., 1968.
77. Матисс А. Сборник статей о творчестве, М., 1958.
78. Муриан И. Ф. К проблеме восприятия дальневосточной живописи тушью современным европейским зрителем, — «Проблемы взаимодействия художественных культур Востока и Запада в новое и новейшее время (Тезисы докладов и сообщений)», М., 1972.
79. Налимов В. В. Вероятностная модель языка, М., 1974.
80. Нельсон Дж. Проблемы дизайна, М., 1971.
81. Нестьев И. В. Заметки о Малере, — «Советская музыка», 1969, № 7.
82. Нестьев И. В. Зарубежная музыка XX века, М., 1975.
83. Николаева Н. С. Японские сады, М., 1975.
84. Николай Кузанский. Избранные философские сочинения, М., 1937.
85. Николюкин А. Н. Антикультура: массовая литература США, М., 1973.
86. Общество и государство в Китае. Вып. 1—7, 1970—1976.
87. Оголевцев А. С. Введение в современное музыкальное мышление, М.—Л., 1946.
88. Орлова Р. Д. Потомки Гекльберри Финна. Очерки современной американской литературы, М., 1964.
89. Орлова Р. Д., Копелев Л. З. Без прошлого и будущего, М., 1960.
- 89а. Памятники византийской литературы IV—IX веков, М., 1968.
- 89б. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы, М., 1965.
90. Радхакришнан С. Индийская философия, М., 1956.
91. Рассел Б. История западноевропейской философии, М., 1959.
92. Рашковский Е. Б. Востоковедная проблематика в культурно-исторической концепции Арнольда Джозефа Тойнби, М., 1973.
93. Ревалд Дж. Постимпрессионизм, М., 1962.
94. Рейнгардт Л. Я. От минимума к нулю, — «Искусство», 1972, № 9.
95. Ремпель Л. И. Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема, — «Проблемы взаимодействия художественных культур Востока и Запада в новое и новейшее время, Тезисы докладов и сообщений», М., 1972.
96. Рильке Р.-М. Переводы с немецкого, М., 1974.
97. Роземблум Е. А. Художник в дизайне, М., 1974.
98. Розенберг О. О. Проблемы буддийской философии, Пг., 1918.
99. Розеншильд К. К. Густав Малер, М., 1975.
100. Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия, М., 1964.
101. Розеншильд К. «Песнь о Земле», — «Советская музыка», 1973, № 3.
102. Роль традиций в истории и культуре Китая, М., 1972.
103. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока, М., 1958.
104. Рубин М. Густав Малер — композитор-гуманист, — «Советская музыка», 1953.
105. Сарабянов Д. В. Искусствознание и литературоведение, — «Искусство», 1972, № 5.
106. Свирель Китая, СПб., 1914.
107. Седельник В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература, М., 1970.
108. Семанов В. И. Некоторые европейские соответствия в «Записках о Кошачьем городе» Лао Шэ, — сб. «Интернациональное и национальное в литературах Востока», М., 1972.
109. Семенов О. С. Проблема времени в поп-арте, оп-арте и кинетическом искусстве, — «Декоративное искусство», 1969, 11.
110. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер. и комм. Е. В. Завадской, М., 1969.
111. Соколов С. Н. К вопросу о «сходстве» в процессе взаимодействия дальневосточной и западной живописи, — «Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока».

- ка в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений», М., 1972.
112. Соколов С. Н. К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи, М., 1972.
 113. Современное буржуазное искусство. Критика и размышления, М., 1975.
 114. Соколов С. Н. О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» (Цзюй Е Чиси. Вэнь жэнь хуа) в западном искусствоведении, — «Проблемы взаимодействия художественных культур Востока и Запада в новое и новейшее время», М., 1972.
 115. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды, Л., 1959.
 116. Спиноза Б. Этика, М.—Л., 1932.
 117. Стариков В. С. Материальная культура китайцев, М., 1967.
 118. Стоун И. Жажда жизни, М., 1961.
 119. Сэлинджер Дж. Д. Голубой период де Домье-Смита, — «Новый мир», 1963, № 11.
 120. Сэлинджер Дж. Д. Повести и рассказы, М., 1965.
 121. Сэлинджер Дж. Д. Грустный мотив, М., 1963.
 122. Тажуригина З. А. Философия Николая Кузанского, М., 1972.
 123. Танидзак Дзюньитиро. Похвала тени, — «Восточное обозрение», 1939, № 1.
 124. Теоретические проблемы восточных литератур, М., 1970.
 125. Топоров В. Н. Мадхьямики и элеаты: несколько параллелей, — «Индийская культура и буддизм», М., 1972.
 126. Труды по востоковедению, Тарту, вып. 1—2, 1973.
 127. Труды по знаковым системам, Тарту, вып. 1—6, 1966—1974.
 128. Флуг К. К. Очерк истории даосского канона (Дао Цзан), — «Известия Академии наук», 1930, № 4.
 129. Харитонов М. С. «Привычные святыни покидая...» (о творчестве Германа Гессе), — «Иностранная литература», 1974, № 12.
 130. Хлебников В. В. Избранное, М., 1936.
 131. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, М., 1974.
 132. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессинана, — «Музыка и современность», вып. 4, 1966.
 133. Чюрленис, М., 1971.
 134. Шанкара — Незаочное постижение. Пер. с санскр. Д. Б. Зильбермана, — «Вопросы философии», 1975, № 5.
 135. Шахназарова Н. Г. Об одном из аспектов взаимоотношений музыкального искусства Востока и Запада, — «Проблемы взаимодействия художественных культур Востока и Запада в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений», М., 1972.
 136. Шварц Т. От Шопенгауэра к Хейдеггеру, М., 1964.
 137. Швейцер А. Этика и культура, М., 1973.
 138. [Шенкман Б. И.] Из рукописи Б. И. Шенкмана «Духовное производство и его своеобразие». — «Вопросы философии», 1966, № 12.

139. Штейн В. М. Экономические и культурные связи между Индией и Китаем в древности, М., 1960.
140. Штейнпресс Б. С. О методе внешних аналогий (о статье Б. Кузнецова «Эйнштейн и Моцарт»), — «Советская музыка», 1972, № 9.
141. Щербатской Ф. И. Философское учение буддизма, Пб., 1919.
142. Щуцкий Ю. К. Даос в буддизме, — «Восточные записки», т. 1, 1927.
143. Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен», М., 1960.
144. Щуцкий Ю. К. Основные проблемы к истории текста «Лецзы», — «Записки коллегии востоковедов», т. III, вып. 2, Л., 1928.
145. Эйдлин Л. З. Когда поэт переводит, — «Иностранная литература», 1969, № 12.
146. Эйдлин Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения, М., 1969.
147. Эйдлин Л. З. Китайская классическая поэзия в переводах Л. Эйдлина, М., 1975.
148. Эткин М. Г. Мир как большая симфония, Л.—М., 1970.
149. Ван Вэй. Шаньшуй цзюэ (Тайна пейзажа), — «Чжунго хуалунь лэйбянь» («Собрание текстов по теории китайской живописи»), т. 1, Пекин, 1957.
150. Дао дэ цзин, — «Чжуцзы цзинчэн» («Собрание текстов древних философов»), т. 3, Пекин, 1956.
151. Дун Ци-чан. Хуа чаньши суйби (Заметки о живописи из кабинета медитации), Шанхай, 1936.
152. Дэн дянь цзи (Записки о светильнике), — «Цзин-дэ чуаньдэн лу» («Антология буддийских текстов, составленная Цзин-дэ»), Пекин, 1947.
153. И цзин (Книга перемен), — «Шисаньцзин чжу пу» («Собрание классических текстов»), т. 1, Пекин, 1957.
154. Лю-цзу тань-цзин (Алтарная сутра Шестого патриарха), Шанхай, 1932.
155. Цзин-дэ чуань-дэн лу (Антология буддийских текстов, составленная Цзин-дэ), Пекин, 1947.
156. Чжуан-цзы, — «Чжуцзы цзинчэн», т. 3, Пекин, 1957.
157. Ши-тао. Хуа юй-лу (Беседы о живописи), Пекин, 1962.
158. Adorable V. H. The Zen concept of «emptiness», — «Asian Studies», New York, 1971, vol. 9, № 1.
159. Ames V. M. Zen and American thought, New York, 1962.
160. Ames V. M. Current Western interest in Zen, — «Philosophy East and West», 1960, vol. 10, № 1—2.
161. Anzai J. Two cases of Zen awakening, — «Psychologia», Kyoto, 1970, vol. 13, № 2—3.
162. Audo Sh. Zen and Christianity, — «Philosophia», vol. 3, Kyoto, 1966.
163. Bagchi P. C. Le Canon bouddhique en Chine, Paris, 1927—1928.
164. Baunes G. F. The Book of Changes, New York, 1950.
165. Beal S. Buddhism in China, London, 1884.
166. Beatrix P. Bibliographie du Bouddhisme Zen, Bruxelles, 1969.

167. Beerman H. H. Hesse and the Bhagavad-Gita,—«Midwest Quarterly», vol. 1, 1959.
168. Bellah R. N. Beyond belief. Essays on religion in a posttraditional world, New York, 1971.
169. Benoit H. The Supreme doctrine — Psychological Studies in zen thought, New York, 1958.
170. Benton R. P. Keats and Zen,—«Philosophy East and West», 1966, vol. 16, № 1—2.
171. Berkman K. Semantica and Zen,—«Psychologia», Kyoto, 1972, vol. 15, № 3.
172. Bethge H. Chinesische Flöte, Leipzig, 1907.
173. Blyth R. H. Zen and Zen Classics, Tokyo, 1963—1964.
174. Blyth R. H. Buddhist Sermons on Christian Texts, Tokyo, 1952.
175. Blyth R. H. Haiku, vol. 1—4, Tokyo, 1951—1952.
176. Blyth R. H. Zen in English Literature and Oriental Classics, Tokyo, 1948.
177. Blofeld J. The Book of Change, London, 1965.
178. Blofeld J. Life in a Chinese Buddhist Monastery,—«Tien Hsia Monthly», vol. VIII, 1939, № 2.
179. Blofeld J. The Zen teaching of Hui Hai, London, 1962.
180. Blofeld J. The Zen teaching of Huang Po on transmission of mind, London, 1958.
181. Bodde D. Harmony and Conflict in Chinese Philosophy,—«Studies in Chinese Thought», ed. A. F. Wright, Chicago, 1953.
182. Boulby M. Hermann Hesse, His Mind and Art, New York, 1967.
183. Boules P. Pensée et la musique aujourd'hui, Genève, 1963.
184. Bridges H. American mysticism from William James to Zen, New York, 1970.
185. Burnier J. B. Changing concepts of Natur and Geist in Hermann Hesse, Toronto, 1953.
186. Cage J. Documentary Monography in Modern Art, New York—Washington, 1970.
187. Cage J. Silence, Middletown, 1961.
188. Camman S. Types of Symboles in Chinese Art,—«Studies in Chinese Thought», Chicago, 1953.
189. Chang Chen-chi. The Practice of Zen, New York, 1959.
190. Chang Chung-yuan. Creativity and Taoism, New York, 1963.
191. Chang Chung-yuan. Chan Buddhism: logical and illogical,—«Philosophy East and West», Honolulu, 1967, vol. 17, № 1—4.
192. Chen K. S. Buddhism in China. A Historical Survey, Princeton, 1964.
193. Chu Ta-kao. Tao Te ching, Buddhist Society, London, 1937.
194. Clark K. Landscape into art, London, 1969.
195. Cohn H. D. The Symbolic End of Hermann Hesse's Glasperlenspiel,—«Modern Language Quarterly», 1950, № XI.
196. Conze E. Buddhist Wisdom Books, London, 1958.
197. Coomaraswamy A. K. Recollection Indian and Platonic and the One and Only Transmigrant,—«Journal of the American Oriental Society», 1937, vol. 64, № 2.

198. Corrigan D. J. England our Zen'land,—«Middle Way», London, 1971, vol. 46, № 2.
199. Daniel Ch. L'Esthétique du «non finito» chez John Cage,—«Revue d'Esthétique», Paris, 1968, № 2—4.
200. Daniel Ch. Nature et Silence chez John Cage,—«Le Langage», Genève, 1966, № 1.
201. Deed M. L. Zen: direct pointing at soul of Man,—«Aryan Path», Bombay, 1965, vol. 36, № 10—12.
202. Dodd E. M. Kierkegaard and Schweitzer,—«Quarterly Review», 1945, № CLXX.
203. Dore A. Cage, Composer, Shows Calligraphy of Note,—«The New York Times», 6.V.1958.
204. Dumoulin H. A History of Zen Buddhism, London, 1963.
205. Dumoulin H., Sasaki K. F. The development of Chinese Zen after the Sixth Patriarch, New York, 1953.
206. Dumoulin H. Christianity meets Buddhism, London, 1974.
207. Dushuit G. Chinese Mysticism and Modern painting, Paris, 1936.
208. Ecke G. Concerning Ch'an in Painting,—«Arts Asiatiques», Paris, 1956, vol. III, № 4.
209. Field G. W. Hermann Hesse, New York, 1970.
210. Fourmanoir A. L'orient dans la vie et l'œuvre de H. Hesse, Paris, 1954.
211. Fox D. A. Zen and ethics: Dogen's Synthesis,—«Philosophy East and West», 1971, vol. 21, № 1.
212. French W. J. D. Salinger, New York, 1963.
213. Fromm E., Suzuki D. T. Zen Buddhism and Psychoanalysis, New York, 1960.
214. Fukunaga M. No-mind in Chuang-tzu and in Chán,—«Zen-bun», Kyoto, 1969, № 12.
215. Fung Yu-lan. A History of Chinese Philosophy, Princeton, 1952—1953.
216. Galichet E. L'orient dans la vie et l'œuvre de H. Hesse, Paris, 1960.
217. Gernet S. Entretiens du maître de dhyana Chen-Hokei, Ho-tso (668—760), Hanoi, 1949.
218. Giles H. A. Chuang Tsu. Taoist Philosopher and Chinese Mystic, London, 1961.
219. Goldstein B. and S. Zen and Salinger,—«Modern fiction studies», New York, 1966, vol. XII, № 3.
220. Graham D. A. Zen catholicism, London, 1964.
221. Great H. K. The Symbolic language of Vincent Van Gogh, New York, 1963.
222. Groot S. M. de. Le code du Maha'yana en Chine, Amsterdam, 1893.
223. Gundert W. Bi-yan-lu. Meister Yuan-wu's Niederschrift von der Smaragdene, Munchen, 1960.
224. Gundert W. Bodhidharma und Wu-Di von Liang, Leipzig, 1956.
225. Guy B. The French Image of China before and after Voltaire,—«Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», Geneva 1963, vol. XXI.

226. Gwynn F. L., Blother J. L. The fiction of J. D. Salinger, New York, 1959.
227. Haimés N. Zen Buddhism and psychoanalysis (a bibliographic essay),—«Psychologia», Kyoto, 1972, № 15.
228. Hanson A. S. The Buddhism of T. S. Eliot,—«Middle Way», 1971, vol. 46, № 1.
229. Hardwick Ch. S. Doing philosophy and doing Zen,—«Philosophy East and West», Honolulu, 1963, vol. 13, № 3.
230. Heckman H. G. The Sounds and Silences of John Cage,—«Down Beart», 1964, May, № XXXI.
231. Hesse H. Gesammelte Schriften, Bd 7, F/M, 1957.
232. Hesse H. The Journey to the East, New York, 1957.
233. Hesse H. Lao-Tse: Ein vorchristlicher Wahrheitszeuge, 1914.
234. Hesse H. Zen, Privatdruck, 1961.
235. Houei-Kiao. Biographies des moines eminents (Kao-seng-tschauen), Louvain, 1968.
236. Hsia A. Hermann Hesse und China, Frankfurt/Main, 1974.
237. Hu Shih. Chan (Zen) Buddhism in China: Its History and Method,—«Philosophy East and West», 1953, vol. 3, № 1.
238. Huang Siu-chi. Musical Art in Early Confucian Philosophy.—«Philosophy East and West», 1963, vol. XIII, № 1.
239. Humphereys Ch. Zen and Father Merton,—«Middle Way», London, 1969, vol. 44, № 1.
240. Humphereys Ch. A Western approach to Zen,—«Middle Way», 1971, vol. 46, № 1.
241. Hyde M. Zen: meditation and art,—«Middle Way», 1966, vol. 41, № 2.
242. Hung Tzu-cheng. A Chinese Garden of Serenity. Reflections of a Zen Buddhist, New York, 1959.
243. Hui Neng. The Sutra of Hui Neng, tr. Wong Man-lam, London, 1966.
244. Hunnex M. D. Mysticism and Ethics Radhakrishnan and Schweitzer,—«Philosophy East and West», 1958/59, vol. 11, № 3.
245. The Ching or Book of Changes, tr. P. Wilhelm, E. Cary, F. Baynes, foreword by C. G. Jung, vol. 2, New York, 1950.
246. Jacobson N. P. The predicament of Man in Zen Buddhism and Kierkegaard,—«Philosophy East and West», 1952, vol. 2, № 3.
247. Ichiyonagi Toshi. John Cage,—«The Ongaku Geijutso», Tokyo, 1961, vol. XIX, № 2.
248. Iehle Mimi I. The «Garden» in works of H. Hesse,—«The German Quarter Appleton», vol. 42, № 1.
249. Iida Kunio. Ein Überblick des orientalischen Wesens in H. Hesse, «Geibunkenkyo», Tokyo, 1957, Jg. 7.
250. Izutsu T. Sense and nonsense in Zen,—«Eranos Jahrbuch», Leiden, 1973, vol. 39.
251. Jobstein A. Zen and everyday World,—«Middle Way», vol. 46, № 1.
252. Johnston W. Zen and the West.—«Studiens», Dublin, 1967, vol. 56, № 224.
253. Johnston W. Christian Zen, New York, 1971.
254. Jung C. G., Hisamatsu Shi. On the unconscious in the self and the therapy,—«Psychologia», Kyoto, 1968, vol. 4, № 1—2.

255. Jung C. G. Psychology and Religion: West and East, New York, 1958.
256. Jung C. G. Psychological Types, New York, 1933.
257. Kepes G. The New landscape, Chicago, 1956.
258. Kerouac J. Satori in Paris, New York, 1966.
259. Kerouac J. The Dharma Bums, New York, 1958.
260. Kerouac J. Meditation in the Woods, Chicago, 1958.
261. Keestler A. A stick of Zen,—«Encounter», London, 1960, vol. 15, № 4.
262. Kohlschmidt W., Meditationen über Hermann Hesses Glasperlenspiel,—«Zeitwende», Köln, 1947-48, vol. XIX.
263. Leleuvre J. La mission de l'occident dans l'œuvre de H. Hesse, Paris, 1948.
264. Lin-tsi. Entretiens de Lin-tsi, tr. P. Demieville, Paris, 1972.
265. Lessing F. Bodhisatva Confucius,—«Orient», 1957, vol. X, № 1.
266. Liang Tao-wei. A comparative studies of the I Ching and Buddhism in International conference of Orientalists 15-th, Tokyo, 1970.
267. Das Lied von der Erde, Wien, 1912.
268. Linssen R. L'éveil suprême. Bases pratiques du Chan, du Zen et de la pensée de Krishnamurti, Paris, 1970.
269. Linssen R. Krishnamurti psychologue de l'ère nouvelle, Paris, 1971.
270. Linssen R. The silence of the mind,—«Middle Way», 1966, vol. 41, № 1.
271. Lobstein A. Zen and the everyday World,—«Middle Way», London, 1961, vol. 46, № 1.
272. Lui Shou Kwan. Symbolism and Zen,—«Oriental Art», 1973, vol. 19, № 3.
273. Lu Kuan-Yu. Chan and Zen teaching, London, 1962.
274. Luk C. (Lu Kuan Yu). The Secrets of Chinese Meditation, London, 1964.
275. Macarthy H. Poetry, Metaphysics and Spirit of Zen,—«Philosophy East and West», 1951, vol. 1, № 1.
276. Maier E. The psychology of C. G. Jung in the Works of H. Hesse, New York, 1952.
277. Malraux A. Psychologie de l'art, Genève, 1948.
278. Marshall G. An Understanding of Albert Schweitzer, London, 1966.
279. Mayer G. Die Begegnung des Christentums mit den asiatischen Religionen im Werk Hermann Hesse, Bonn, 1956.
280. Merton Th. The Way of Chuang Tzu, London, 1970.
281. Messiaen O. The Technique of my Musical language, Paris, 1966.
282. Mileck I. Hermann Hesse,—«Glasperlenspiel», Berkley and Los Angeles, 1952.
283. Minyanoto M. Zen and play therapy,—«Psychologia», Kyoto, 1960, № 3.
284. Miura I., Sasaki R. Zen Dust. New York, 1966.
285. Munsterberg H. Zen and Art,—«Art Journal», 1961, vol. XX, № 4.
286. Ogata S. Guide to Zen, Practice, Kyoto, 1934.

287. Ogata S. A Zen interpretation of Tao Te ching, Kyoto, 1973.
288. Okakura K. The Book of Tea, Edinburgh, 1919.
289. Pachow W. Zen Buddhism and Bodhidharma,—«The Indian Historical Quarterly», 1956, vol. XXXII, № 2—3.
290. Panikkar R. Indology as a cross-cultural catalyst,—«Numen», Leiden, 1971, vol. 18, № 3.
291. Panikkar R. The law of Karman and the historical dimension of Man,—«Philosophy East and West», 1972, vol. 22, № 1.
292. Pannwitz R. Hermann Hesse westöstliche Dichtung (Frankfurt-Main), 1957.
293. Paras-Perez R. The aesthetics of Zen,—«Solidarity», Manila, 1968, vol. 3, № 3.
294. Parry I. Goethe, Dada and Zen,—«German life and letters», Oxford, 1969, vol. 22, № 2.
295. Paslick R. H. Dialectic and non-attachment: the structure of Hermann Hesse's «Siddhartha»,—«Symposium», Syracuse, 1973, vol. 27, № 1.
296. Payn R. The three Worlds of Albert Schweitzer, New York, 1960.
297. Politzer G. La Philosophie et les mythes, Paris, 1969.
298. Prip-Moller Y. Chinese Buddhist Monasteries, Copenhagen, 1937.
299. Rahesoo J. Idamaistest mojudest J. D. Salinger,—«Orientalistika Kabineti», Tartu, 1968.
300. Read H. Art and Society, London, 1937.
301. Riepe D. Discussion: Zen and Scientific outlook,—«Philosophy of science», 1964, vol. 31, № 1.
302. Robinson R. H. Mysticism and Logic in Seng-Chao's Thought,—«Philosophy East and West», 1958-59, vol. VIII, № 3—4.
303. Roulend B. The art of the East and West, London, 1949.
304. Salinger J. D. A critical and personal portrait, New York, 1969.
305. Salinger and critics, New York, 1962.
306. Salinger J. D. Nine stories, New York, 1963.
307. Salinger J. D. Seymour. An Introduction, New York, 1961.
308. Santayana G. The life of Reason, New York, 1927.
309. Santayana G. The sense of Blanty, New York, 1936.
310. Sartre I. P. L'Etre et le Neant, Paris, 1960.
311. Sasaki R. F. A Bibliography on Translations of Zen (Chan) Works,—«Philosophy East and West», 1960, vol. X, № 3—4.
312. Schweitzer A. Indian thought and its development, Boston, 1957.
313. Scriabine M. A. Le langage musical, Paris, 1963.
314. Senzaki N. Zen Meditation, Kyoto, 1936.
315. Shibayama Z. A flower does not talk, Tokyo, 1971.
316. Shute C. The comparative phenomenology of Japanese painting and Zen buddhism.—«Philosophy East and West», 1968, vol. 18, № 4.
317. Siren O. Chinese Painting, London, vol. I—IV, 1956-58.
318. Steger E. E. The no-philosophy of Zen,—«Personalist», Los Angeles, 1974, vol. 7, № 2.

319. Suzuki D. T. The individual person in Zen,—«The status of the individual in East and West», Honolulu, 1968.
320. Suzuki D. T. Zen Buddhism, New York, 1956.
321. Suzuki D. T. Manuel of Zen Buddhism, New York, 1958.
322. Suzuki D. T. Outlines of Mahayane, Buddhism, London, 1957.
323. Suzuki D. T. The training of Zen Buddhism Monk, Kyoto, 1934.
324. Takakusu J. I-tsing. A Record of the Buddhistic Religion, Oxford, 1896.
325. Tang Yuan-tung. On «Ko-yi», The Earliest method by which Indian Buddhism and Chinese Thought were Synthesized,—«S. Radhacrishnan Comparative Studies in Philosophy Presented in honour of his sixteenth Birthday», London, 1961.
326. Teng Ssu-yu. Chinese Influence on the Western Examination System,—«Harvard journal of Asiatic Studies», 1943, vol. VII, № 4.
327. Tomkins C. Figure in an Imaginary Landscape,—«The New Yorker», 1964, № 28.
328. Tomura K. Hermann Hesse, Kyoto, 1940.
329. Tsukamoto Zenryu. Chinese buddhism in the middle period of the Tang dynasty, Kyoto, 1933.
330. Valentine A. M. Zen and psychology of educational,—«Journal of psychology», 1971, vol. 7—9, pt. 1.
332. Waley A. Zen Buddhism and Its Relations to Art, London, 1922.
333. Watts A. W. Beat Zen, Square Zen and Zen, San Francisco, 1959.
334. Watts A. W. Psychotherapy East-West, New York, 1969.
335. Watts A. W. The way of Zen, New York, 1968.
336. Welch H. The Practice of Chinese Buddhism, Cambridge, 1968.
337. Wiegand D. Salinger and Kierkegaard,—«Minnesota Review», Minneapolis, 1966, № 4.
338. Wienpahl P. Chan Buddhism, Western thought and the concept of Substance,—«Invitation to Chinese philosophy», Oslo, 1972.
339. Wienpahl P. The matter of Zen, London, 1965.
340. Wienpahl P. On the meaninglessness of philosophical questions,—«Philosophy East and West», 1965, vol. 15, № 2.
341. Wilhelm R., Yung C. G. Das Geheimnis der golden Blume, Stuttgart, 1956.
342. Wilhelm R. The Secret of the golden Flower, London, 1931.
343. Wiseman R. W. Music and problem of evil: condemnation and affirmation in works of Th. Mahn and H. Hesse, Berkeley, 1960.
344. Wu S. C. H. Chinese Humanism and Christian Spirituality, Jamaica — New York, 1965.
345. Wu S. C. H. Hui-Nen's fundaments insights,—«Chinese culture», Hong Kong, 1965, vol. 6, № 4.
346. Zen dictionary ed. by Wood, New York, 1968.
347. Zen flesh, Zen Bones, comp. P. Reys, Victoria, Australia, 1972.
348. Zenga. Malerei des Zen-Buddhismus, München, 1961.
349. Zug C. G. The nontraditional riddle: the Zen Koan,—«Journal of American folklore», Richmond, 1967, vol. 80, № 315.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ПОСТУЛАТЫ ЧАНЬ-БУДДИЗМА	13
ЧАНЬ И ЕВРОПЕЙСКАЯ МЫСЛЬ	57
ЧАНЬ И ЛИТЕРАТУРА ЗАПАДА	83
ЧАНЬ И ЖИВОПИСЬ ЗАПАДА	119
ЧАНЬ И МУЗЫКА ЗАПАДА	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
БИБЛИОГРАФИЯ	156

Евгения Владимировна Завадская

**КУЛЬТУРА ВОСТОКА
В СОВРЕМЕННОМ
ЗАПАДНОМ
МИРЕ**

Редактор *О. С. Ривкина*. Младший редактор *Г. А. Бурова*. Художник *А. Г. Кобрин*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Технический редактор *М. В. Погоскина*. Корректор *Р. Ш. Чемерис*

Сдано в набор 8/XII 1976 г. Подписано к печати 19/VIII 1977 г. А-02936
Формат 84×108^{1/32}. Бум. № 1. Печ. л. 5,25. Усл. п. л. 8,82. Уч.-изд. л. 9,33
Тираж 15 000 экз. Изд. № 3782. Зак. 868. Цена 65 коп.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва, К-45, ул. Жданова, д. 12/1

3-я тип. изд-ва «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, д. 28