



Владимир Вячеславович Малявин –

философ, историк, китаевед, доктор исторических наук, профессор Института изучения Европы Тамканского университета (Тайвань)

Совмест(итель)ное слово

О некоторых восточно-западных параллелях

1

«З

а что ни схватишься, ничего нет», – говорил персонаж известного романа Михаила Булгакова. Может быть, и вправду ничего нет. Но нельзя сомневаться в том, что в мире что-то происходит, что в нем бывают события. В противном случае нас просто не было бы здесь. Более того, обнаружить себя «здесь и сейчас» и есть подлинный смысл события.

Древний даосский философ Чжуан-цзы, нечаянно задремав, увидел себя бабочкой, которая «порхала в свое удовольствие среди цветов». Потом он проснулся и не мог решить, то ли он Чжуан-цзы, которому снилось, что он бабочка, то ли – бабочка, которой снится, что она Чжуан-цзы. Этот рассказ напоминает, что исток всякой литературы – событие, и притом необязательно имеющее

внешние приметы. Уснуть, забыть – значит дать свободу творческим метаморфозам жизни и... сделать возможным свое пробуждение. Прозрение приходит в бесконечной череде снов и не отменяет ее. Радость бабочки и меланхолия пробудившегося философа – два полюса одного события, столь же несходных, сколь и нераздельных. Между ними, в между-бытности всего и вся и прежде всех вещей, находится «истинно сущее». Китайцы называли эту правду жизни «центрированностью». Таков корень и смысл всего происходящего. Центрированность есть высшая, несотворенная и притом вечно отсутствующая цельность мира. Она ни в чем не проявляется и ни в чем не допускает излишка или недостатка. В ней нет ничего частного, но в ее свете каждый момент существования совершенно самодостаточен и в этом ра-



вен всем прочим, не имея с ними ничего общего. Чтобы быть, надо бдиль, а чтобы бдиль, надо забыться. Быть с миром может лишь тот, кто сам по себе.

2

Европейца поражает азиатская речь: гортанная и пронзительная, как птичий гвалт, размеченная до странности эмоционально нейтральными возгласами. Поль Клодель рассказывает, как он, живя в Китае, выходил по вечерам из дома, чтобы... слушать какофонию восточного города:

«Этот шум голосов — стремительный, играющий брызгами поток — прорезают неожиданные форте, подобные треску рвущейся бумаги. Иногда мне чудится, что я различаю ноту и ее модуляции, подобно тому

Прозрение приходит в бесконечной череде снов и не отменяет ее. Радость бабочки и меланхолия пробудившегося философа — два полюса одного события, столь же несходных, сколь и нераздельных.

как настраивают барабан, касаясь нужных мест пальцем... Отдельное слово не исчезает: оно вносит свою лепту, сливаясь с бескрайней многоголосицей общего говора. Оторванное от предмета, который означало, оно пребудет лишь как невнятный звук, его сопровождающий, как восклицание, интонация, ударение. Способны ли смыслы сливаться, как сливаются звуки, и какой грамматике подчиняется эта общая речь? Гость мертвых, я долго слушаю этот ропот, этот далекий шум языка живых».

В безбрежной многоголосице мира звук есть сигнал, су-

ществующий до того, как появляется внешний мир. Прежде всего слышимого мы слышим одно извечное «чистое звучание». Оно — знак чистой коммуникации, сообщение без адреса. Его непостижимая грамматика, о которой говорит Клодель, принадлежит интимному пространству первозданной реверберации жизни, духовного трепета, нестихающего гула мировой со-бытийности, где всё перекликается со всем и множится без конца и края. В этом «шепоте прежде губ» выражать нечего и некому. Здесь можно только наследовать Изначальному, ходить по его следам, опережая

тех, кто полагается на чувственное восприятие и умозрение, кто зависит от «обработки информации». «Все люди озираются по сторонам, а он приветает их как детей», — говорится о мудром правителе в даосском каноне «Дао-Дэ цзин». В между-бытности есть только подобие, оно же постоянное саморазличение, и мудрый — хозяин безмерной мощи рассеивания, цепной реакции бытия. Он оживляет живое, превращает превращение, оставляет оставление, пред-оставляя всему быть... Это удвоение не позволяет замкнуть слово в предметности мысли, держит его открытым бездне мировых метаморфоз. Тот же Чжуан-цзы не мог понять, чем отличается птичий щебет от человеческой речи, а в мире вокруг видел — точнее, слышал — только бесчисленные «превращения голосов». (Или, может быть, бесконечные модуляции одного беззвучного Голоса?) С редкой для философа смелостью он сравнивает человеческую речь с ревом бури, в которой, как ни странно, мир становится родным: чем сильнее шум, тем глубже «небесная» (мета-человеческая) гармония жизни. В комедийных диалогах и других фольклорных жанрах значение голоса как средства спонтанной «сердечной» коммуникации проступает особенно наглядно. К примеру, в популярном на юго-востоке Китае (где, кстати, жил Клодель) театре перчаточных кукол существуют «гибридные» персонажи, говорящие на два голоса. В одной пьесе фигурируют муж и жена, приклеенные друг к другу спинами. Они отвечают короткими репликами на вопросы о другой семейной паре:

- *Какие у них отношения?*
- *Они очень близки.*
- *На ножках.*
- *Почему на ножках?*

- *Из-за женщины.*
- *Из-за мужчины.*
- *Женщины кокетливы и бездарны.*
- *Мужчины грубы и неблагодарны.*
- *Так кто же они?*
- *Они отличная пара.*
- *Они враги.*

Кажется, что в бесконечной цепи жизни, где каждое звено самоценно, ибо задает всем новое нравственное испытание, рассказчику не хватает словесного пространства, как альпинисту воздуха. Да и кто он, этот господин случайностей и людской разногласицы, умудряющийся видеть жизнь в несовместимых перспективах, подобно тому как кукольник в восточном театре говорит за всех кукол сразу? Есть ли некий высший судья над ним — неузнаваемым в черед масок? Мы знаем только, что этот кто-то, «темный предшественник» Делёза — изменчивее всех изменений и исчезает прежде, чем обретет видимый облик, именно потому что дает быть совместности всех голосов. Возможно, его подлинный прообраз — иероглифическая письменность, хранящая правду вселенской со-бытийности. Свидетельство Клоделя (в изложении Максимилиана Волошина) и здесь очень точно:

«Посреди храма возвышался вертикальный столб, на котором были начертаны четыре знака. “В надписи таинственно то, что она говорит, — думал Клодель. — Никакой момент здесь не отмечает ни возраста, ни места, ни начала этого знака, стоящего вне времени; это лишь уста, которые вещают. Он есть. И предстоящий лицом к лицу созерцает предписание, имеющее быть усвоенным”».

3

Не молчание и не слово, а голос есть хранитель и свидетель

тайны духовного прозрения. Голос освобождает жизненные силы, лечит и убивает. Превыше всего он *собирает* людей и богов. Бодрствующий дух, согласно наставлениям китайских учителей, «слышит всё в восьми пределах света», и притом слышит «как будто *издалека*», ведь этот дух бесконечно превосходит сам себя, обнимает собой весь мир. Так в дремоте мы порой необычайно отчетливо слышим какой-то отдаленный звук — например, шум проходящего вдали поезда или летящего высоко в небе самолета. В это мгновение мы вдруг открываем, что наш дом — весь мир. Отдаваясь снам земли, мы прозреваем...

Но мир, увиденный из недосыгаемой дали, уже предстает другим, превращенным. Глядя на Тайбэй с вершины небоскреба 101, я уже не вижу ни отдельных людей, ни машин на улицах. Как звуки китайской речи сливаются в гулкое эхо бытия, так земной мир здесь преобразуется в безбрежное марево, где всё чревато всем. Исчезает само различие между реальным и фантастическим. Уже неразличимые в уличном кишении люди как будто выписывают, сами не видя того, какие-то вещие знаки, «пророчества на стенах». Вся китайская цивилизация, все усилия полтора миллиардов жителей Китая и есть никем не замечаемое писание этого фантастического и фантастически реального иероглифа самой жизни.

Видение Бдящего есть совместность непрозрачных, отсутствующих друг для друга перспектив: взгляда в упор и из недостижимой дали. Так пишется китайский пейзаж, выстраивается китайский роман, играется китайская пьеса. Привычная «объективная действительность» является здесь лишь иллюзорным, ли-



шенным бытийной основы стереотипом. Подлинная реальность — типовые, превращенные формы, часто откровенно фантастические: «черный дракон выползает из пещеры», «яшмовая дева тклет пряжу», «восемь небожителей переплывают океан». Перед нами качество ситуации, сгустки силы, не держащие самих себя, взрывающиеся, как фейерверк в ночном небе. Они служат духовному росту и должны быть усвоены — наподобие предписания иероглифа, о котором говорит Клодель. Типизация здесь осуществляется посредством само-оставления, рассеивания — в противоположность усилию самоутверждения, характерному для типизации в европейском Модерне (см., например, «Рабочий» Эрнста

Да и кто он, этот господин случайностей и людской разногласицы, умудряющийся видеть жизнь в несовместимых перспективах, подобно тому как кукольник в восточном театре говорит за всех кукол сразу?

Юнгера). Борьба за удержание бесконечно малой, истинно символической дистанции — пустоты между-бытности, — отделяющей эти типы от образов внешнего мира, определила исторический путь китайского искусства.

4

Итак, всё существует ровно постольку, поскольку оставляет, упраздняет себя. Каждый волен в праздности. Каждая вещь существует в месте (и потому вместе с другой). Поэтому всё есть, когда ничего нет. А когда нет ничего, всё есть. (Мои тайваньские сту-

денты уверяют меня, что отлично это понимают.)

Вещи, говорит Чжуан-цзы, «вмешают друг друга», а покой и волю обретет тот, кто «спрячет мир в мире». Мир не просто сложен, но, скажем точнее, сложен из себя и в себя складывается. Нет ничего более безопасного, чем быть в мире, на миру и смерть не страшна, ибо мир укрывает сам себя. Людям подобает жить, по слову того же Чжуан-цзы, в оставленности Небес, когда «каждый живет сам по себе и не мешает другим». Этот мир предоставлен сам себе, в нем «пахота сама пашется, пряжа сама



Этот мир пред-оставлен сам себе, в нем «пахота сама пашется, пряжа сама прядется, ритуалы и наказания сами исполняются».

прядется, ритуалы и наказания сами исполняются» (Ван Фучжи, XVII век). Этот мир подглядел (иначе и не скажешь) на улицах японских городов Ролан Барт:

«Множество незначительных деталей, которые у нас, вследствие неискоренимого нарциссизма западного человека, — не более чем знаки напыщенной самоуверенности, у японцев становятся просто способом пройти или миновать какую-нибудь неожиданность на улице, ибо уверенность и независимость жеста здесь связаны не с самоутверждением, но лишь с графическим способом бытия: таким образом, зрелище японской улицы (вообще любого общественного места), волнуящее порождение многовековой

эстетики, начисто лишённое вульгарности, никогда не подчиняется театральности (истерии) тел, но всегда подчинено письму alla prima, для которого одинаково невозможны и набросок, и сожаление, и маневры, и исправления, ибо сама линия освобождается от стремления пишущего создать о себе выгодное впечатление; она не выражает что-либо, но просто наделяет существованием».

Здесь событие подобно камешку, брошенному в пруд, или, если угодно, лягушке, прыгающей в воду в знаменитом хокку Басё: оно лишь ненадолго поколеблет зеркальную гладь жизни и пройдет, не оставив на ней следа. Есть великий покой, который покойнее даже стоячей воды, гово-

рили в Китае. Но этот покой дан лишь в скрещении, непостижимом взаимопроникновении противоположных перспектив. В свете этой совместности всякая вещь несет в себе бездну инаковости, теряет себя, существует в собственном пределе. Мир вещей — не предмет познания, а повод к преодолению всякой данности, к укреплению силы духа. Как сказано в «Книге Перемен», «благородный муж укрепляет себя без остановки» (на Тайване «самоукрепляющимися» называют поезда, следующие без остановок). Брошенность японской улицы или, лучше сказать, ее предоставленность самой себе, как верно заметил Барт, — плод долгой культивации духа. Известно, что японцы именно культивируют коммуникацию в безмолвии и даже считают ее залогом успешного менеджмента. Здесь мы подходим к высшему фазису развёртывания восточной традиции, характерному как раз для Японии. Дело в том, что принцип разделяющей совместности (когда люди разделяют лишь то, что их разделяет) может быть обращен на саму совместность. Для этого фазиса как нельзя лучше подошла буддийская идея «внезапного прозрения», взрывающего все умственные конструкции. Такова словесность чань-буддизма с ее агрессивным самоупраждением и фиксацией нераздельности «пустоты» и «формы». Литература (но также живопись) от чань-буддизма эстетизирует взрывчатую энергию совместности, всё и вся сметающий вихрь мирового Ничто, неистовство духа, жаждущего и не могущего быть тождественным себе. Это тождество есть «великая смерть». Одним из любопытных следствий этой тенденции стало обстоятельство, что писатели, представляющие в гла-



Константен Гис. Военный лагерь. Около 1854-1855 годов

зах европейцев японский дух и даже исполнившие самоубийство в японском стиле (Акутагава, Кавабата, Мисима), слывут в Японии... поклонниками европейского мировоззрения.

Японцы утверждают, что они «развили» китайскую мудрость и «знают ритуал» — в отличие от китайцев, которые ритуал «забыли». Но знать и быть — не одно и то же. А чтобы быть, надо за-быть. Очевидно, что японцы выявили, вывели наружу из принципа совместности его самоотрицательное начало и зафиксировали его. Они предписали каждой вещи быть маской, образом иного. Так совместность из оправдания вольности смысла стала оправданием семиотической диктатуры.

5

И всё же бдение в его непрерывном «самоусилении» возвращает к источнику творческой мощи жизни, к самозабвенно-упойтельной игре жизненных сил прежде и помимо индивидуального сознания.

Творчество г-на Г. совпадает в своих основаниях с принципами работы восточных живописцев: изображать не «натуру», а внутренний динамизм духа, работать по памяти, освобождающей от привязанности к внешним вещам, возвращаться к истоку опыта, к чистой восприимчивости духа.

За пределами субъективного знания оно дарит уверенность в подлинности существования. Тема по-своему универсальная в человеческой истории. Вот примечательный пример: рассказ Шарля Бодлера о «живописце современности» г-не Г. Так Бодлер зашифровал имя французского художника Константена Гиса и, как мы сейчас увидим, не без причины. Этот художник днем бродит по улицам Парижа, упиваясь лихорадочным блеском городской жизни: он стремится запечатлеть именно современное, то есть «преходящее, ускользящее, случайное». Он не делает зарисовок с натуры, но работает по вечерам дома, полагаясь на память и отдаваясь «опьянению карандаша». Он работает быстро, как бежит сама жизнь, боясь только, что не успеет

запечатлеть мгновенные впечатления, всплывающие в его сознании, эту «фантастическую реальность самой жизни», которая лежит глубже видимого и известного. Он становится человеком без имени, одновременно ничтожным и великим, как Демиург. И вот под его карандашом

«вещи воскрешаются на бумаге, естественные и более чем естественные, прекрасные и более чем прекрасные, необыкновенные и напоенные жизненностью энтузиазма, как сама душа их творца. Из природы извлекается фантазмагорическое в ней. Всё хранимое памятью располагается в порядке и подчиняется принудительной форме, идущей от детского восприятия, то есть восприятия, обретающего магическую ясность благодаря своему целомудрию».



Чэн И:

«В пустоте и полной неподвижности уже таится вся тьма образов – густая, как лесная чаща. Ее состояние до отклика ничему не предшествует, ее состояние после отклика ничему не последует».

Главная мысль этого многопланового и несколько сумбурного пассажа уже знакома нам по наследию китайской традиции: творчество создает «фантасмагорический» мир, причем в спонтанности, детском целомудрии его творения скрыта подспудная нормативность, «деспотизм внутренней формы». «Сокровенно пере-

даваемый свет» конкретнее всех слов и интимнее всех мыслей. Вот почему его присутствие реальнее, чем так называемая объективная действительность. Полные экспрессии, безудержной взрывчатой силы образы, выходящие из-под карандаша г-на G., не принадлежат субъективной памяти, ибо на самом

деле не порождены ею и не могут быть ею удержаны. Художник живет инкогнито и не столько изображает вещи, сколько отпускает их на волю, дает раскрыться потенциалу их *фантомного* бытия. Оттого и образы его творчества ничему не соответствуют в действительности, но, скорее, заменяют ее и притом воплощают некий избыток жизненности по сравнению с реалистическим изображением: они «жизненнее жизни». Творчество г-на G. – сплошная «благодатная ошибка», систематическая и вместе с тем всевидящая «слепота сознания», которая, согласно Мерло-Понти, лежит у истоков нашего восприятия. Поистине, увидеть вещь прекрасной, как говорил Ницше, – значит увидеть ее неправильно. Образы, создаваемые художником, побеждают хронологию и приобщают к вечной жизни именно потому, что свидетельствуют о первозданной мощи бытийных метаморфоз – этой силе саморазличия и самопреодоления всего сущего. Здесь всё истинно и реально в той мере, в какой не является собой, не принадлежит себе.

Как ни удивительно, творчество г-на G. совпадает в своих основаниях с принципами работы восточных живописцев: изображать не «натуру», а внутренний динамизм духа, работать по памяти, освобождая от привязанности к внешним вещам, возвращаться к истоку опыта, к чистой восприимчивости духа, что означает возводить вещи к их вечно живым, типовым формам посредством сведения во едино наиболее отчетливых качеств восприятия. Творить так – значит без остатка отдаваться безграничной силе творческих метаморфоз жизни. Человеческий социум и есть, в сущности, такое личностное существование, возведенное к его родовой полноте.

Его прообразом в обществе является школа как метод передачи и наследования вечных качеств духовного опыта (впрочем, в жизни духа других не бывает). В школе и школой творится «сверхвременное соборное тело» человечества, длящееся в череде поколений. Но оно предстает границей, разрывом, «отделяющими существование от его сущности». Общее в нас может только *разделяться*.

6

Итак, мы погружаемся в пучину первичного фантазма, который есть настолько, насколько недоступен осознанию. Все ей наследуют, но никто ею не владеет. Конфуцианский ученый XI века Чэн И так описал переход от первичного хаоса, высвечиваемого духовным бдением, к формам культуры (тоже хаос, но досконально эстетизированной жизни):

«В пустоте и полной недвижности уже таится вся тьма образов — густая, как лесная чаща. Ее состояние до отклика ничему не предшествует, ее состояние после отклика ничему не последует. Она подобна дереву высотой в сто саженей: от корня до верха одно тянущееся целое. Нельзя сказать, что верхушка, не имея видимой формы и признаков, проявляется в мире благодаря умствованиям людей. Где есть путь, там этот путь единственно возможный».

Хаотическое всеединство жизни есть условие всех соответствий между вещами и высшая цельность бытия вне хронологии и причинно-следственных связей. Континуум «лесной чащи» протообразов не зависит от людских мнений, ибо не поддается определениям. Мудрый, выявляя образы, прокладывает дорогу через девственный лес бытия, и, раз проложенный, этот путь ста-

новится единственно возможным, ибо удобнее идти по протоптанной тропе, чем пробираться через чащу. Формы культуры, созданные древними мудрецами, хочет сказать Чэн И, истинны и удобны для всех, потому что они наиболее естественны. Но происхождение упомянутых выше типовых форм, составляющих арсенал отдельных школ духовной практики, то есть открытие «пути» посреди глухого «леса», оставалось самой большой тайной традиции. Попытка раскрыть ее сразу натолкнулась бы на непригодность предметного языка для описания опыта узрения «бесчисленного множества утонченностей» («Дао-Дэ цзин»), что составляет сущность просветленности в Китае. Некоторые аналогии подсказывает учение Лейбница о монадах: превращение «леса» микрообразов во внешние образы макромира есть результат выстраивания дифференциальных отношений между наиболее заметными свойствами опыта. Возникающие образы, как подчеркивает Делёз, не имеют отношения к образам внешнего мира, а только подобны им. Но поскольку во «вглядывании вовнутрь» или «возвращении к себе» (к «соборному телу») мир *оставляется* и даже пред-оставляется себе, эти образы, сотворенные внутренней работой прояснения духа, не отличаются от образов природного мира. В высшей точке духовной просветленности мир возвращается к его предельному, нетварному естеству — к «синеве неба и зелени листвы» (чань-буддийская формула предельного прозрения). Впрочем, еще древние даосы учили, что мудрый «уподобляется своему праху» или «куску земли». Преемственность нормативных образов и первичных фантомов опыта — одна из характерных и

еще малоизученных особенностей азиатских культур. А приравнять то и другое к образам «объективного мира», принять узрение инаковости за констатацию факта — главная ошибка идеологий Модерна, не чуждая, впрочем, и Востоку.

7

Совместное (и со-вместительное) слово, таким образом, подчиняет полет фантазии аскезе «уподобления праху» и учит, если так можно выразиться, контр-воображению: возвращению человека к его конечности. Недаром метафорическая стихия языка в азиатских литературах заключена в оболочку метонимии (что соответствует семиотике иероглифического письма). Ошибка Модерна, подменяющего недугальность совместности тождеством понятия и вещи и тем самым скатывающегося к нигилизму, придает всем его проявлениям невротический характер. Хайдеггер, чье учение о Dasein'е имеет много общего с описанным выше «предельным» фазисом раскрытия совместности, предлагает емкую формулу модернистского невроза, когда пишет в «Разговоре с японцем о языке»:

«Язык нашего диалога постоянно грозит уничтожить саму возможность сказать то, о чем мы говорим».

Примечательно, что и японский собеседник Хайдеггера сетует на то, что «фотография» (то есть технический реализм без истории «самоукрепления» духа) убивает японскую культуру. Трогательно и поучительно это неожиданное родство умов, упорно отрицающих возможность их взаимного понимания и притом не замечающих, что они оба стоят в шаге от их совместности. 