

Чжан Ціцюнь

Кітайская
эстэтыка
XX стагоддзя





Чжан Ціцюнь

Кітайская эстэтыка XX стагоддзя

Пераклад з кітайскай

百年中国美学史略

Мінск
«Восточная культура»
2021

УДК 7.01(510)"19"
ББК 87.8(5Кит)
Ч-57

B&R Book Program

Пераклад з кітайскай М. П. Сідаровіч

Правы на выданне прадастаўлены
ТАА «Выдавецтва Пекінскага ўніверсітэта»

Чжан Ціцзюнь.

Ч-57 Кітайская эстэтыка XX стагоддзя / Чжан Ціцзюнь ; пераклад з кітайскай М. П. Сідаровіч. — Мінск : Восточная культура, 2021. — 288 с.
ISBN 978-985-90536-2-7.

Чжан Ціцзюнь (1956 г.н.) — прафесар Пекінскага ўніверсітэта, займаецца праблемамі традыцыйнай кітайскай і еўрапейскай эстэтыкі. Гэтае даследаванне — спроба асэнсаваць каштоўнасць кітайскай эстэтыкі, яе сутнасць і асаблівасці, прадставіць стагадовую гісторыю яе станаўлення. Аўтар распавядае аб асноўных этапах і напрамках развіцця кітайскай эстэтыкі, дае крытычную ацэнку дзейнасці вучоных, адыграўшых значную ролю ў станаўленні гэтых ведаў.

Кніга адрасавана тым, хто вывучае кітайскую філасофію і цікавіцца культурай Кітая.

УДК 7.01(510)"19"
ББК 87.8(5Кит)

ISBN 978-985-90536-2-7

© ТАА «Міжнародная выдавецкая кампанія
«Шанс», 2021
© ТАА «Выдавецтва Пекінскага ўніверсітэта», 2021
© Пераклад на беларускую мову, выданне на
беларускай мове, афармленне.
ТАА «Издательство «Восточная культура», 2021

УВОДЗІНЫ



Акадэмічныя праблемы даследавання кітайскай эстэтыкі

Тых, хто ў стане адказаць на асноўныя пытанні ў галіне якой-небудзь навукі, звычайна называюць спецыялістамі. Спецыялістаў, якія сапраўды маюць права выказваць сваё меркаванне з нагоды некаторых найноўшых аспектаў вывучэння гуманітарных, сацыяльных і прыродазнаўчых навук, вельмі мала. Наколькі мала спецыялістаў, здольных паўнаватрасна асэнсаваць тэорыю адноснасці Эйнштэйна, настолькі ж мала людзей, ад якіх мы можам патрабаваць разумення эстэтычнай тэорыі Канта. Таму працу над найноўшымі праблемамі ў сферы сур'ёзных навуковых даследаванняў эстэтыкі можна параўнаць з даследаваннем фізічных з'яў — патрабуецца дакладны прафесійны падыход, вопыту галіне сур'ёзных тэарэтычных даследаванняў. Навуковыя даследаванні, якія адхіляюцца ад напрамку сваёй спецыялізацыі, рызыкуюць патрапіць у абагульненне і тым самым стаць антынавуковымі.

Такія пытанні, як «у чым сутнасць прыгажосці?», «ці з'яўляецца прыгажосць суб'ектыўным або аб'ектыўным паняццем?» і іншыя адносяцца да асноўных пытанняў эстэтыкі. Гэтыя пытанні адрозніваюцца ад выказванняў накшталт «мне падабаецца чырвоны колер», «я люблю Чайкоўскага» або «мне падабаецца Лін Дайюй¹, але не падабаецца Сюэ Баачай»². Апошнія фармулююць сімпатыі асобных людзей, якія, у прынцыпе, не маюць патрэбы ў абгрунтаванні. А вось адказы на пытанні аб прыгажосці можна атрымаць толькі з дапамогай навуковых даследаванняў. У XX ст. у Кітаі пачаўся так званы «эстэтычны ажыятаж»³, які працягваўся ў бурным абмеркаванні сутнасці прыгожага. Масавасць даследаванняў гэтага пытання — тыповая рыса антынавуковых тэндэнцый.

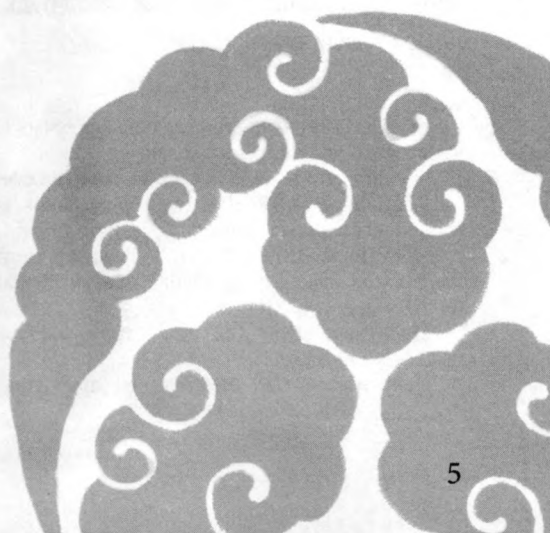
¹ Лін Дайюй — гераіня рамана Цаа Сюэціня «Сон у чырвоным цераме».

² Сюэ Баачай — гераіня рамана «Сон у чырвоным цераме», жонка Цзя Бааюя.

³ Аб прычынах «эстэтычнага ажыятажу» гл.: Чжу Дунлу. Духовнае падарожжа. Новая эра эстэтыкі і інтэлігенцыі. Кітайскае выдавецтва тэле- і радыёвяшчання. 1988.

У кнізе дадзены падрабязны аналіз развіцця эстэтыкі Кітая на рубяжы XX ст. Гэта найлепшае даследаванне пра знешнія ўмовы і прычыны развіцця эстэтыкі Кітая XX ст.

Падобныя тэндэнцыі дагэтуль праяўляюцца ў эстэтычных даследаваннях у Кітаі: варта толькі змяніць некалькі назваў і прыкладаў, як у свеце эстэтыкі адбываюцца значныя змены. Гэта па-ранейшаму адна з сур'ёзных праблем сучасных навуковых даследаванняў.



§ 1

Каб пазбегнуць уплыву антынавуковых даследаванняў у галіне кітайскай эстэтыкі, варта пазнаёміцца са становішчам навукі Кітая XX ст. у цэлым.

Гісторыя навукі Кітая XX ст. мела адну асаблівасць: практычна ўсе аўтарытэтных прадстаўнікі гуманітарных і сацыялагічных ведаў з'явіліся ў навуцы раней 50-х гг. Кітай тады знаходзіўся ў крытычным становішчы: вонкавае і ўнутранае бязладдзе, крызісы і цяжкасці змянялі адно аднаго. Як той казаў, «беды краіны — шчасце для паэта»; у момант нацыянальнай катастрофы і невыноснага для народа жыцця навука Кітая знаходзілася на піку свайго росквіту. Мы бачым не толькі Ху Шы⁴, Лу Сіня⁵, Чэнь Дусю⁶ і іншых прадстаўнікоў «новай культуры і культурнай рэвалюцыі 4 мая», якія пашырылі межы навукі, але і Лян Цічаа⁷, Ван Гавэя⁸, Чэнь Інхэ⁹ і іншых заснавальнікаў традыцыйнай навукі з іх бліскучымі адкрыццямі. Паўстала пакаленне аўтарытэтных даследчыкаў гуманітарных і грамадскіх навук. Адну толькі філасофію прадстаўлялі Ху Шы, Хун Цянь, Цзінь Юэлінь, Тан Юнтун, Фэн Юлань, Сюн Шылі, Лян Шумін, Цянь Му, Хэ Лін, Цзун Байхуа, Чжан Дайнянь, Ван Сяньцзюнь, Ай Сыці і іншыя прызнаныя мэтры. Такі выдатны зорны склад рэдка сустрэнеш і за некалькі тысяч гадоў гісторыі навукі Кітая.

⁴ Ху Шы (1891–1962 гг.) — адзін з вядучых кітайскіх мысляроў і філосафаў XX ст, вучань і паслядоўнік Джона Дзюі.

⁵ Лу Сінь (1881–1936 гг.) — заснавальнік сучаснай кітайскай літаратуры.

⁶ Чэнь Дусю (1879–1942 гг.) — выкладчык, выдавец, палітычны дзеяч, адзін з заснавальнікаў і першы Генеральны сакратар КПК.

⁷ Лян Цічаа (1873–1929 гг.) — філосаф, гісторык філасофіі, вучоны, літаратар, дзяржаўны і грамадскі дзеяч, адзін з лідараў ліберальнага рэфарматарскага руху ў Кітаі канца XIX — пачатку XX стст.

⁸ Ван Гавэй (1877–1927 гг.) — гісторык, філолаг, пісьменнік, перакладчык, выкладчык, філосаф, паэт.

⁹ Чэнь Інхэ (1890–1969 гг.) — гісторык, прафесар Універсітэта Цынхуа.

Дзіўна, што пасля 50-х гг. XX ст. практычна не з’яўлялася такіх жа аўтарытэтных мэтраў, што прывяло навуку Кітая да застою і рэгрэсіі. Па меры адыходу гэтых буйных навукоўцаў у іншы свет скончыліся і навуковыя даследаванні, якімі яны займаліся. Некаторыя лічылі, што са смерцю Цянь Чжуншу¹⁰ свет пакіне апошні вялікі дзеяч навукі, і гэтая асцярога зусім не была беспадстаўнай. Працы мэтраў і аўтарытэтаў таго часу і дагэтуль застаюцца на піку многіх даследаванняў розных сфер навукі. Сучасныя навукоўцы могуць толькі блукаць у цені прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Людзі настолькі страцілі смеласць і ўпэўненасць у сваіх сілах, што часта толькі набліжэнне да гэтых мэтраў і аўтарытэтаў — ужо вялікі гонар для іх.

Прычынай такой адсталасці цэлага пакалення сталі антынавуковыя тэндэнцыі ў рабоце кітайскіх даследчыкаў. Феномен агульнаацыянальнага застою і рэгрэсіі ва ўсіх сферах навукі павінен стаць прадметам даследавання сучаснай кітайскай філасофіі¹¹.

Гэтаякая сітуацыя ў навуцы Кітая вызначыла лёс кітайскай эстэтыкі XX ст.

Даследаванні эстэтыкі першай паловы XX ст. развіваліся даволі актыўна. Дзякуючы такім навукоўцам, як Цай Юаньпэй¹² і Чжу Гуанцян¹³, Кітай пазнаёміўся з цэлай сістэмай заходняй эстэтыкі. Розныя ідэалогіі і тэорыі (асабліва даследаванні навукоўцаў ад Ван Гавэя да Цзун Байхуа) паступова вызначылі контуры станаўлення эстэтыкі Кітая. Яны сталі выразнай прэлюдыяй, якая прагучала нібы на пачатку бліскучага шоу. Аднак у другой палове XX ст прыкметы высокай жыццяздольнасці кітайскай эстэтыкі замяніў пусты, павярхоўны шум. Сур’ёзных даследаванняў, акрамя эстэтычных тэорый

¹⁰ Цянь Чжуншу (1910–1998 гг.) — пісьменнік, перакладчык, выкладчык.

¹¹ Аўтар лічыць, што асноўная прычына — культурная канцэпцыя пасля «Руху 4 мая». Супрацьлеглая традыцыйнай культуры, яна паўплывала на палітычную сістэму Кітая, адукацыю, культурную камунікацыю і маральнасць аж да эстэтычных густаў. Нельга адмаўляць наяўнасць даследаванняў, якія маюць прагрэсіўнае значэнне, але негатыўныя наступствы таксама прысутнічаюць.

¹² Цай Юаньпэй (1868–1940 гг.) — дзяржаўны дзеяч, навуковец, перакладчык і педагог.

¹³ Чжу Гуанцян (1897–1986 гг.) — спецыяліст у эстэтыцы, заснавальнік сучаснай кітайскай эстэтыкі як самастойнай навуковай дысцыпліны.

аб ідэалогіі, якія дэманстравалі анамальнае развіццё, практычна не было. Нягледзячы на тое, што маштаб і сіла «Вялікай эстэтычнай палемікі» 50-х і 80-х не саступалі вялікаму скачку эканамічнага будаўніцтва, навуковай каштоўнасцю яна наўрад ці была падобная да «Вялікай палемікі ісціны» 80-х гг. XIX ст. Эстэтычная палеміка існавала сярод так званых «чатырох буйных кірункаў», якія фактычна з'яўляліся адным цэлым (пра што сведчыць паступовае іх аб'яднанне). Гэтую тэорыю ўвасабляе ў сабе «Практычная эстэтыка».

Такім чынам, мы бачым, што лёс эстэтыкі Кітая ў XX ст. практычна тоесны лёсу гуманітарных і сацыялагічных навук.

§2

Іншай перадумовай феномену антынавуковых даследаванняў у эстэтыцы Кітая стала змешванне навукі і ідэалогіі, якое адбылося ў пачатку культурнай палемікі першай паловы XX ст. Гэтая з’ява непарыўна звязаная з гістарычнымі рэаліямі таго часу. Ва ўмовах нацыянальна-вызваленчага руху, сутыкнуўшыся з пагрозай гібелі дзяржавы, любыя навуковыя спрэчкі набывалі ідэалагічную афарбоўку, чыстая акадэмічная актыўнасць была немагчымая. Так званая барацьба «праблемы і дактрыны» і ёсць класічны прыклад спрэчкі навукі і ідэалогіі.

Унутраную сувязь паміж навукай і ідэалогіяй цяжка адмаўляць, у пэўным сэнсе яны неразлучныя. Аднак паміж імі ўсё ж існуе выразная мяжа. Узяць, напрыклад, працу К. Маркса «Капітал» і артыкул Яа Вэньюаня «Рэцэнзія на новую рэдакцыю гістарычнай драмы “Разжалаванне Хай Жуя”». Першы твор — класічны ўзор навуковага даследавання, нават нягледзячы на прыкметную ідэалагічную афарбоўку, другі ж — свайго роду спосаб ідэалагічнай барацьбы. Гістарычна некаторыя з тыхтвораў, якія ўвасаблялі ідэалагічную барацьбу, мелі сапраўдную якасць, таму нельга адмаўляць іх каштоўнасць і значнасць. Аднак гэта ні ў якім разе не можа замяніць каштоўнасць і значнасць навуковых прац. У другой палове XX ст., адкрытыкі Ху Шы і Ху Фэна ажда «Вялікай культурнай рэвалюцыі», ідэалагічная барацьба Кітая дасягнула такіх маштабаў, што «змагары» без сарамлівасці скажалі рэчаіснасць і выдавалі чорнае за белае. Якімі былі каштоўнасць і значнасць пісьмовых дыскусій і палемікі, зразумела без слоў. Часам людзі прымалі некаторыя прапагандысцкія лозунгі ідэалагічнага характару за акадэмічныя праблемы, а навуковыя пытанні ўзносіліся да ўзроўню палітыч-

ных і становіліся забароненымі тэмамі для нармальных акадэмічных дыскусій, што непазбежна вяло да няслушных высноў.

Прымяненне ідэалагічнай барацьбы замест акадэмічных дыскусій пагібельна паўплывала на навуковую атмасферу. Масавая крытыка недахопаў некаторых культурных палемік 20–30-х гг. У творах часоў «культурнай рэвалюцыі» дасягнула апагею: у навуковых колах XX ст. узнікла асаблівая літаратурная форма. Такого кшталту сачыненні і творы не адпавядалі навуковым нормам і крытэрам, канцэпцыі іх былі абмежаванымі, метады закасцянелымі, літаратурны стыль быў благім і рэзкім, усе акадэмічныя пытанні разглядаліся з пункту гледжання ідэалогіі, што ператварала навуковыя дыскусіі ў палітычную барацьбу. Часта людзі маглі пазбавіцца свабоды, а часам і жыцця, праз кнігі, артыкулы ці проста прапановы. У цывілізаваным кітайскім грамадстве таго часу з'явілася такая неспасціжная з'ява, як «ідэалагічнае злачынства». З прычыны настолькі жаклівых падзей навукоўцы са страхам, нібы ідучы па тонкім лёдзе, не адважваліся перайсці мяжу нават на адзін крок. Пад уціскам ідэалогіі сапраўдныя навуковыя даследаванні непазбежна прыходзілі ў заняпад і былі закінутыя, а вульгарныя павярхоўныя ідэі, натуральна, прыносілі свой плён. Гледзячы на навуку Кітая XX ст., асабліва пасля 50-х гг., цяжка ацаніць усю шкоду такога пагібельнага падыходу да яе. Сумны вынік праявіўся ў тым, што людзі страцілі павагу і трапятанне перад сапраўднымі, сур'ёзнымі навуковымі даследаваннямі, а ў многіх навукоўцаў знік рухлівы і інтуітыўны падыход да навукі. Варта адзначыць, што гэта быў таксама вынік парушэнняў і карупцыі ў навуковых колах таго часу.

Другім негатыўным вынікам змешвання навукі і ідэалогіі стала псіхалагічная інертнасць народа. У кітайскай эстэтычнай супольнасці многія спецыялісты прынялі ў якасці сур'ёзнага, прафесійнага і адзінага правільнага метаду навуковых даследаванняў такую мадэль палітычнага руху, якая нагадвала фарс. Пасля ажыўлення «Вялікай эстэтычнай палемікі» прыйшло расчараванне маўчаннем эстэтычнага навуковага свету таго часу. Навукоўцы часта несліся ва ўспамінах да ранейшага натхнення і хараства, журботна бедавалі аб цяперашнім заняпадзе і занядбанасці. Многія прафесары, якія прысвяцілі сябе эстэтычным штудыям, былі ў разгубленасці ад такога становішча рэчаў і не ведалі, за кім ісці.

Многія зрабілі навуковую пераарыентыроўку. Некаторыя дайшлі да таго, што прызналі свой досвед у даследаванні эстэтыкі «кружным» ці «памылковым шляхам», і раскайваліся, што не зрабілі так адразу. Іншыя па-ранейшаму звязвалі сваю працу з ідэалогіяй, выкарыстоўваючы эстэтычныя даследаванні ў якасці спосабу палітычнай прапаганды. Нямала было і тых, хто ўслед за эканамічнай інтэграцыяй называў сябе рынкавай «масавай культурай». Манерна, у духу дробнай буржуазіі, яны злучылі ў адно культуру «моды/вольнага часу» і навуку (звярніце ўвагу: менавіта злучылі, а не даследавалі масавую культуру). Яны прымалі актыўны ўдзел у абмеркаванні плётак пра жыццё славетасцей, неаб'ектыўнае судзейства футбола, выкраданні і забойствы заложнікаў, сэксуальныя забавы, вядзенні фельетонаў і іншых квяцістых забаўках сучаснага грамадства, якія папулярызуюць сродкі масавай інфармацыі¹⁴. Нягледзячы на тое, што такая дзейнасць мела несумненную сацыяльную значнасць, яна была ўжо вельмі далёкая ад сапраўды сур'ёзных і карпатлівых навуковых даследаванняў эстэтыкі.

Некаторыя адкрыта дэманстравалі прыналежнасць да масавай культуры; гэта стала непазбежнай тэндэнцыяй і кірункам новага перыяду развіцця кітайскай эстэтыкі, што дэманструе, наколькі трывала антынавуковыя тэндэнцыі заселі ў галовах людзей.

¹⁴ Лу Сінь аднойчы рэзка заўважыў, што некаторыя адукаваныя людзі ў дачыненні да гамінданаўскага ўрада ад слова «дапамога» дайшлі да слова «прадажны», а ў выніку засталася толькі глупства.

§3

Антынавуковыя тэндэнцыі ў кітайскіх эстэтычных даследаваннях, праблемы навуковых падыходаў і метадаў звязаны з адкрыццём межаў Кітая ў сярэдзіне XIX ст. Заходнія навука і культура, што хлынулі ў Кітай, трансфармаваўшыся і перастроіўшыся, сталі непазбежнай альтэрнатывай кітайскай традыцыйнай навуцы. Развіццё гуманітарных ведаў было асабліва цяжкім. Пытанне «Што такое кітайская філасофія?», а не «Што такое кітайская філасофія ў заходнім разуменні?» па-ранейшаму ставіць у тупік кітайскіх філосафаў, і для адказу на пытанне «Што такое кітайская эстэтыка?» па-ранейшаму патрэбныя сур'ёзныя даследаванні. Варта адзначыць, што першай праблемай кітайскай эстэтыкі XX ст. стала разуменне эстэтыкі як навукі.

Цяпер нам вядома, што кітайскае слова «美学» («эстэтыка») адпавядае англійскаму слову «aesthetics», якое паходзіць са старажытнагрэчаскай мовы і азначае «пачуццёвае ўспрыманне». Пры гэтым мы абавіраемся на працу нямецкага місіянера Эрнста Фабера, які ўпершыню выкарыстаў слова «эстэтыка»: у 1873 г. ён апублікаваў кнігу на кітайскай мове «Нарысы аб школах Германскай імперыі» (у наступных выданнях назва была зменена на «Нарысы аб заходніх школах» або «Школы заходніх дзяржаў»), у якой прадставіў заходнюю праграму «Вучэнне мудрасці». Гэта самая ранняя вядомая літаратурная крыніца, у якой сустракаецца гэтае слова. У наступных выданнях яно з'яўляецца адзін раз. У 1897 г. у «Бібліяграфіі японскіх кніг» яго ўжывае Кан Ювэй¹⁵. У 1902 г. Ван Гавэй пераклаў працы японскіх навукоўцаў Макішы Ічыра (牧漱五一郎) «Падручнік педагогікі» і Ген'ёку Кувакі (桑木严翼) «Уводзіны ў філасофію», у якіх вычарпальна патлумачыў усё, што звязана з паняццем

¹⁵ Кан Ювэй (1858–1927 гг.) — філосаф, каліграф. Узначальваў рух за рэформы 1898 г., апалагет канстытуцыйнай манархіі, адзін з першых тэарэтыкаў кітайскага нацыяналізму.

«эстэтыка». У навуковых колах лічыцца, што Ван Гавэй упершыню ўвёў слова «эстэтыка» ў Кітай менавіта з гэтай прычыны¹⁶.

«Aesthetics» не было даслоўна перакладзена на кітайскую мову як «па-чуццёвае ўспрыманне». Яго пераклалі як «эстэтыка». Гэта дае адказ на пытанне, чым былі заклапочаныя першыя навукоўцы гэтай галіны. Яны ясна разумелі, што нейкі духоўны складнік усходняй і заходняй культур нельга перадаць літаральным перакладам павярхоўнага значэння. Наадварот, толькі праз пасрэдніцтва поўнага жывога перакладу з захаваннем скрытага сэнсу можна перадаць і забяспечыць узаемадзеянне ўнутраных ідэй і духу ўсходняй і заходняй культур. Напрыклад, англійскае слова «metaphysics» перакладзена як «метафізіка», а не даслоўна — «тое, што пасля фізікі», «philosophy» перакладзена як «філасофія» і г.д. Пачынаючы з Ван Гавэя, слова «эстэтыка» было афіцыйна прызнана ў навуковых колах Кітая і распаўсюдзілася далей. Ужо тады навуковец цалкам усведамляў канцэпцыю ўнутранай сутнасці і ідэалогію «aesthetics». Мы можам меркаваць, што ён быў першым сапраўдным эстэтыкам у Кітаі¹⁷.

Найперш навукоўцаў хвалявалі пытанні: што значыць эстэтыка для кітайцаў? Што такое эстэтыка кітайскага народа? Безумоўна, культуры Кітая і заходніх краін перасякаліся ўжо на працягу некалькіх соцень гадоў, да таго ж з'явілася паняцце «глабальная вёска»¹⁸. Фарміраванне кітайскай эстэтыкі, бясспрэчна, не можа замыкацца толькі на сабе, неабходна з адкрытасцю спасцігаць эстэтыку заходніх краін, улічваючы і старажытнасць, і сучаснасць. Аднак такія адкрыты падыход абсалютна не азначае разрыву сувязі з традыцыямі кітайскай навукі, і гэта не прычына для фарміравання бескаранёвай заходняй культуры ў кітайскім пераказе. Тым не менш

¹⁶ Гл.: Хуан Сінтаа. Слова «эстэтыка» і самае ранняе распаўсюджанне заходняй эстэтыкі ў Кітаі // Пазнанні літаратуры і гісторыі. 2000. Вып. 1. Некаторыя даследчыкі лічаць, што японскі навуковец Хадзімін Накаэ (中江肇民) першым пераклаў слова «эстэтыка» на кітайскую мову, пасля чаго ў канцы XIX ст. яно пранікла ў Кітай. Таксама ёсць меркаванне, што слова першапачаткова пранікла ў Японію з Кітая, а затым вярнулася ў Кітай.

¹⁷ У старажытным Кітаі, вядома, існавала эстэтычнае мысленне (Канфуцый, Мэнцы, Лаацы, Чжуанцы і іншыя), аднак яе дзеячы належалі да гісторыі эстэтыкі. А. Баўмгартэн, напрыклад, лічыцца бацькам заходняй эстэтыкі, але пры гэтым не адмаўляецца, што Платон і Арыстоць мелі свае эстэтычныя ідэі.

¹⁸ «Глабальная вёска» — грамадства, у якім адлегласці істотна скараціліся за кошт выкарыстання электронных сродкаў камунікацыі. Паняцце, уведзенае ў шырокі ўжытак, Маршалам Маклюэнам.

стварэнне, як у старажытнасці, традыцыйных паэтычных сказаў, цыхуа¹⁹, твораў пра жывапіс і разбіўку паркаў, тэатральных пастановак, вядома, не можа лічыцца з'явай сучаснай кітайскай эстэтыкі. З другога боку, пры некрытычным пераносе ў кітайскую навуку такіх катэгорый заходняй эстэтыкі, як «прыгажосць» і «мастацтва», становіцца відавочна, што ў якасці асновы для кітайскай эстэтыкі яны не падыходзяць, інакш яна ператвораўца ў пераказ заходняй эстэтыкі на кітайскай мове. Той факт, што «прыгажосць» і «мастацтва» з'яўляюцца базавамі канцэптамі заходняй эстэтыкі, звязаны з гісторыяй развіцця заходняй думкі і культуры. Паміж гісторыямі ідэй і культуры Кітая і заходніх краін існуе велізарнае адрозненне. Простае запазычанне заходняй тэрміналогіі не зможа ўмясціць асноўную сутнасць мастацкага ідэалу і адчуванне *прыгожага* кітайцам. Таму для сур'ёзнага даследавання патрабуецца не толькі выкарыстанне і ўсведамленне заходніх культурных традыцый, але і глыбокае разуменне і дакладнае ўспрыманне кітайскай традыцыйнай навукі і мастацтва. Кітайскім навукоўцам неабходна валодаць шырокай сістэмай ведаў і развітым канцэптуальным мысленнем. Гісторыя сведчыць, што тыя, хто ў XX ст. зрабілі сапраўдны ўнёсак у кітайскую эстэтыку, валодалі глыбокімі ведамі і былі добра абазначаныя як у кітайскай, так і заходняй праблематыцы.

Такім чынам, пры фарміраванні сучаснай кітайскай эстэтыкі неабходна прытрымлівацца канцэпцый і метадаў заходняй навукі, але пры гэтым абавязвацца на традыцыйную кітайскую навуку. Кітайская эстэтыка павінна валодаць як свайго роду агульнымі «эстэтычнымі» якасцямі, так і ўнутранымі ўласцівасцямі, якія належаць толькі кітайскай навуцы. Фарміруючы кітайскую эстэтыку, неабходна ў падмурку кітайскай традыцыйнай навукі рабіць асноўную, унутраную «замену», але не знешнюю «падмену». Любая спроба «падмены» пагражае стратай галоўнага дзеля дугараднага і не можа быць паспяховай. Ва ўмовах сённяшняга мультыкультурнага свету традыцыйная нацыянальная самасвядомасць такога кшталту з'яўляецца не толькі неабходнасцю для развіцця навукі, але і важнай канцэпцыйнай выжывання культуры.

¹⁹ Цыхуа — жанр апавядальнай літаратуры Сунскай і Юаньскай эпох.

У эстэтычных працах Ван Гавэя паняцце «прыгажосць» не займае цэнтральнага месца; ён не засяроджвае сваёй ўвагі на абмеркаванні пытанняў тэорыі прыгажосці, не згадвае меркаванняў аб прыгажосці старажытных кітайскіх філосафаў і дзеячаў мастацтва. Абапіраючыся на падмурак зліцця культуры Кітая і заходніх краін, ён выстаўляе на абмеркаванне такія паняцці, як «ідэя» і «межы» ў якасці асноўнай праблемы кітайскай эстэтыкі, што варта нашага глыбокага асэнсавання. Паслядоўнікі Ван Гавэя (Цзун Байхуа і іншыя) таксама пайшлі гэтым шляхам, і іх даследаванні мелі добрыя вынікі.

На думку Цзун Байхуа, неабходна ўхапіць сутнасць кітайскай эстэтыкі, інакш нельга зразумець традыцыйнае мастацтвазнаўства, як нельга зразумець кітайскую эстэтыку, цалкам грунтуючыся на паняццях заходняй навукі. Ён робіць акцэнт на падрабязным аналізе кітайскай філасофіі і кітайскага мастацтва на аснове базавай канцэпцыі адзінства «Даа». Паміж кітайскім светапоглядам і ідэалам кітайскага мастацтва існуе ўнутраная сувязь: знайшоўшы вобраз сапраўднага эстэтычнага пачуцця, народ можа стварыць уласную эстэтычную сістэму. Цзун Байхуа спрабаваў стварыць метафізічную сістэму, якая змяшчала б поўную канцэпцыю кітайскага эстэтычнага мыслення; яго метафізіка лічылася сістэмай кітайскай эстэтыкі²⁰. Раскрываючы сэнс кітайскага мастацтва, ён звязваў яго з фундаментальнымі паняццямі кітайскай філасофіі. З пункту гледжання гэтага метаду, авалодаць кітайскім філасофскім мысленнем і зразумець творы мастацтва — гэта два бакі кітайскай метафізікі. Каб раскрыць мастацкі сэнс і перадаць дух канкрэтных твораў кітайскага мастацтва, неабходна выйсці на ўзровень філасофскага тлумачэння. На думку Цзун Байхуа, сапраўдная праблематыка кітайскай эстэтыкі знаходзіцца дзесьці пасярэдзіне паміж імі.

Таму ў Цзун Байхуа ўсё, што тычыцца кітайскай метафізікі, аналізу кітайскага мастацтва і кітайскай эстэтыкі, — усебаковы комплексны і непадзельны працэс. Асабліва ён падкрэсліваў той факт, што нельга вывучаць кітайскі эстэтычны досвед, грунтуючыся толькі на тэорыі старажытных мысляроў і філосафаў; неабходна разглядаць канкрэтныя творы мастацтва.

²⁰ Ван Цзіньмін. Першапачатковае даследаванне станаўлення кітайскай метафізікі па праекце Цзун Байхуа «Метафізіка». М. 1999.

Ён лічыў, што кітайскую эстэтыку трэба звязаць у адно цэлае, даведацца, у чым ідэал прыгажосці кожнага віду мастацтва, зразумець эстэтычныя імкненні і ўяўленні старажытных кітайцаў, даследаваць эстэтыку кітайскага народа і яе гісторыю. Нават абмяркоўваючы некаторыя эстэтычныя пункты гледжання філосафаў і мысляроў, неабходна спалучыць канкрэтныя практычныя віды мастацкай дзейнасці для аналізу і абгрунтавання, дасягнуць эфекту сінтэзу ў даследаванні, спалучыўшы разам філасофію і творы мастацтва. Грунтуючыся на такой канцэпцыі і прыёмах, Цзун Байхуа зрабіў узорны аналіз і тлумачэнне некаторых ключавых праблем кітайскай эстэтыкі, такіх як разумовы вобраз і ідэя, мастацтва і шлях (этыка) і інш.

Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што Цзун Байхуа не толькі падрабязна і глыбока прааналізаваў кітайскае эстэтычнае мысленне, але і дасканала авалодаў ведамі, якія тычацца рэлігіі, светапогляду, этыкі старажытных кітайцаў, а таксама этыкету, звычаяў, побыту і мноства іншых аспектаў. Ён сфарміраваў цэлую тэорыю, у якой апісаў усё: ад мастацтва да філасофіі, ад ідэі да твора, ад культуры да побыту. Цалкам відавочна, што Цзун Байхуа ў сваёй тэорыі быў далёкі ад простага запазычання заходніх эстэтычных паняццяў. Несумненна, ягоныя працы з'яўляюцца класічнымі ўзорамі сярод работ па кітайскай эстэтыцы.

Аднак у другой палове XX ст. такога кшталту грунтоўныя вывучэнні і даследаванні ў кітайскай эстэтыцы спыніліся.

Даследаванням, заснаваным на прыёмах унутранага спасціжэння, у XX ст. супрацьпастаўляліся розныя метады: знешняй імітацыі, прымянення фундаментальных паняццяў заходняй эстэтыкі, апісання старажытнай кітайскай ідэалогіі, пабудовы рознага роду тэарэтычных сістэм. Напрыклад, меркаванні аб прыгажосці і мастацтве старажытных кітайскіх філосафаў, мысляроў, дзеячаў мастацтваў абагульняюць, парадкуюць, класіфікуюць, пасля чаго атрымліваюць некалькі так званых «ключоў да разумення» развіцця старажытнай кітайскай эстэтыкі, з якіх робяць выснову пра некаторыя законы эстэтычнага развіцця і г.д. У незлічоным мностве сучасных кніг па кітайскай эстэтыцы пераважная большасць адносіцца да гэтай катэгорыі. Гэта, так званая, эстэтычная «школа», пабудаваная ў адпаведнасці з заходняй філасофіяй, істотна адрозніваецца ад эстэтыкі кітайскага народа, прынцыпова адыходзячы ад яе праўдзівай сутнасці і сапраўднага сэнсу. Апошнім часам нашы суайчыннікі

ствараюць мноства разнастайных эстэтык — так званай «жыццёвай прасторы», «існавання» або «пост-чагосьці», што і з'яўляецца лагічным развіццём эстэтычных канцэпцый і метадаў. У гэтай стракатай карціне эстэтычных даследаванняў мы назіраем, па сутнасці, мяшчанскую эстэтыку сучаснага Кітая, яе павярхоўнасць. Усё гэта дэманструе недахопы метадаў і падыходаў класічнай кітайскай навукі, якім і па сённяшні дзень бракуе ўнутранай сувязі з кітайскай эстэтыкай. Не хапае не толькі ведаў, але і духоўнасці, разумення.

Калі разглядаць гісторыю ўкаранення кітайскай эстэтыкі XX ст., можна прыйсці да высновы, што яе напрамкі і лёс даследаванняў маюць свае прычыны.

Самым уплывовым эстэтыкам у XX ст. быў, несумненна, Чжу Гуанцянь. Пасада першага старшыні Кітайскага навуковага таварыства эстэтыкі, якую ён займаў, лічылася ў колах кітайскіх эстэтыкаў найбольш аўтарытэтай. Немагчыма пераацаніць уплыў Чжу на кітайскую эстэтыку XX ст. У яго быў лёгка, вытанчаны, жывы літаратурны стыль, дзякуючы якому ён уводзіў заходнюю эстэтычную тэрміналогію ў кітайскую літаратуру. Такія яго працы, як «Дванаццаць лістоў моладзі» і «Гутаркі аб прыгожым» з'яўляюцца цудоўнымі ўзорамі літаратурных твораў. Ён таксама быў членам Саюза пісьменнікаў Кітая. Даступна даносячы складаныя эстэтычныя паняцці да шырокіх народных мас, Чжу Гуанцянь набыў надзвычайную папулярнасць, асабліва сярод моладзі. Далейшыя працы большасці даследчыкаў так ці інакш былі звязаны з дзейнасцю Чжу Гуанцяня. Практычна кожны кітайскі эстэтык пачынаў свой шлях з вывучэння яго твораў. У сувязі з гэтым мы не маем права падзяляць кітайскую эстэтыку XX ст. і асабістыя дасягненні Чжу Гуанцяня. Немагчыма пераацаніць каштоўнасць яго нага ўнёску ў кітайскую эстэтыку. Далейшае яе развіццё дэманструе, наколькі вялікім быў уплыў Чжу Гуанцяня, аж да таго, што эстэтычная актыўнасць, якая глыбока ўвайшла ў свядомасць мас, мела негатыўныя наступствы.

Навуковая дзейнасць Чжу Гуанцяня ў 30-х гг. XX ст. складалася ў папулярнызацыі заходняй эстэтыкі ў Кітаі. «Дванаццаць лістоў моладзі», «Гутаркі аб прыгожым», «Псіхалогія літаратуры» і іншыя яго працы знаёмілі чытача з канцэпцыямі і ідэямі некаторых напрамкаў заходняй эстэтычнай думкі. У позні перыяд яго навуковая актыўнасць была па-ранейшаму сканцэн-

травана менавіта на гэтым, і ён праяўвіў сябе як глыбока эрудзіраваны чалавек. Акрамя перакладаў твораў Г.-Э. Лесінга, І.-В. Гётэ, Г.В.Ф. Гегеля, Дж. Віка і іншых, у другой палове жыцця ён напісаў «Гісторыю заходняй эстэтыкі» — магчыма, адну з найбольш каштоўных сваіх прац. Як бачна з гэтых твораў, эстэтыка Чжу Гуанцяня, ад канцэпцый да метадаў, цалкам пражоўная. Ён працытаваў «Лаакаон» Лесінга («О, якая цудоўная ўсмешка хітрая, о, як зіхаць прыгожыя вочы!»), выказваючы свой пункт гледжання на «Хуа Мэй Вэй Мэй», што стала ўзорным прыкладам тлумачэння заходніх ідэй у кітайскім мастацтве.

Чжу Гуанцянь сам не ўсведамляў каштоўнасці і значэння сваіх работ. Пад старасць ён лічыў сваім самым каштоўным і арыгінальным творам «Паэтыку», а не літаратурныя працы, прысвечаныя крытычнаму агляду заходняй эстэтыкі. Сёння «Паэтыка» разглядаецца як прыклад спалучэння ідэй заходняга мастацтва і кітайскай паэзіі. Нягледзячы на тое, што ў творы прадстаўлены некаторыя новыя падыходы да мелодыкі і рытму верша, параўнанне і абмеркаванне пэўнай сваеасаблівасці кітайскай і заходняй паэзіі, у цэлым «Паэтыка» не ўздывае ніякіх важных пытанняў кітайскай эстэтычнай тэорыі. Такім чынам, «Паэтыку» ні ў якім разе нельга залічваць да твораў кітайскай эстэтыкі; гэта ўсяго толькі частка тэорыі літаратуры, якая павярхоўна знаёміць з заходнімі мастацкімі ідэямі, служачы правадніком у паэтычную тэорыю. Са зместу «Паэтыкі» відаць, што кітайская эстэтыка для Чжу Гуанцяня і для Цзун Байхуа абсалютна розная, аднак сутнасць яе не раскрыта.

У кітайскай эстэтыцы XX ст. пытанні асэнсавання і падыходы няспелыя, і, шчыра кажучы, яна разглядалася праз прызму Захаду, што не прынесла ніякага плёну. Гэты тып асэнсавання і такі падыход непарыўна звязаны з уплывам Чжу Гуанцяня.

Падсумоўваючы вышэй сказанае, адзначым, што з'яўленне антынавуковых тэндэнцый у кітайскіх эстэтычных даследаваннях XX ст. абумоўлена галоўным чынам няслушным разуменнем сапраўдных вучэнняў, ідэалагічным уціскам, а таксама памылкамі ў даследчыцкай рабоце. Усе гэтыя фактары непарыўна звязаныя адзін з адным. Такім чынам, ліквідацыя антынавуковага фактару ў эстэтычных даследаваннях застаецца адной з самых цяжкіх задач, для вырашэння якой неабходныя намаганні цэлага пакалення навукоўцаў.

Узнікае пытанне, ці можам мы, азіраючыся на стагадовую гісторыю кітайскай эстэтыкі, з гонарам пахваліцца яе «славытым ходам»? Адказ можна знайсці менавіта ў гэтай кнізе.

Выдадзена ўжо некалькі дзясяткаў кніг аб кітайскай эстэтыцы XX ст. Як правіла, у іх даюцца агляд і сістэматызацыя асноўных гістарычных матэрыялаў, сярод каторых мноства бліскучых прац, якія змяшчаюць акадэмічныя веды. На жаль, у большасці з іх зашмат увагі нададзена знешнім параўнанням заходняй і ўсходняй навукі. Адметнай асаблівасцю гэтай кнігі з'яўляецца ўпор на ўнутранае даследаванне развіцця кітайскай эстэтычнай навукі XX ст. Выкладаючы факты, мы даём ім ацэнку ў адпаведнасці са сваім бачаннем гісторыі гэтай навукі. Мы лічым неабходным выдзяляць сапраўдныя праблемы навукі і іх гістарычныя рашэнні, тады раскрыецца значэнне самой навукі. Гісторыя навукі — гэта не звычайны летапіс, не пералік гістарычных прац па эстэтыцы ў храналагічным парадку і не апісанне жыцця і дзейнасці аўтараў гэтых прац.

Стагадовая гісторыя кітайскай эстэтыкі выкладзена ў незлічонай колькасці кніг. Не толькі другая палова XX ст. вызначылася «эстэтычным ажыятажам», у першай яго палове таксама выдадзена вялікая колькасць прац. У «Збор твораў дэмакратычнай дзяржавы» ўключаныя, акрамя ўжо вядомых нам «Паэтыкі», «Гутарак аб прыгожым» Чжу Гуанцяня, «Новай эстэтыкі» Цай І²¹, выдадзеныя ў камерцыйных выдавецтвах пачатку XX ст. пяць прац. Сярод іх «Агульнае ўвядзенне ў эстэтыку» Цзі Луяня, «Плыні сучаснай эстэтыкі» Хуан Чаньхуа, «Агульная гісторыя эстэтыкі», «Агульнае ўвядзенне ў эстэтыку» Фань Шоўкана, аднайменная праца Чэнь Вандаа і іншыя. Сярод кітайскіх навукоўцаў, якія займаліся эстэтыкай, сапраўдны сэнс гэтай навукі разумелі і ўсведамлялі адзінкі.

Калі казаць сцісла, то XX ст. пакінула нам тры вялікія тэорыі кітайскай эстэтыкі. Прадстаўнікі першай — Цай Юаньпэй, Чжу Гуанцянь і іншыя — пазнаёмілі нас з ідэямі і тэорыямі заходняй эстэтыкі. Прадстаўнікі другой — Ван Гавэй, Цзун Байхуа, Сюй Фугуань — засноўвалі свае тэорыі на выключным пачуцці прыгожага. Прадстаўнікі трэцяй — Цай І, Лі Цзэху²²,

²¹ Цай І (1906–1992 гг.) — адзін з заснавальнікаў кітайскай эстэтычнай тэорыі.

²² Лі Цзэху (нар. у 1930 г.) — кітайскі філосаф, навуковы супрацоўнік Даследчага інстытута філасофіі Кітайскай акадэміі грамадскіх навук.

Чжу Гуанцянь і іншыя — займаліся эстэтычнай тэорыяй марксізму, тут най-больш каштоўнай з'яўляецца тэорыя «практычнай эстэтыкі» Лі Цзэхоу. Яна стала асноўнай тэорыяй у навуковых колах кітайскай эстэтыкі другой паловы XX ст. Паміж «практычнай эстэтыкай» і эстэтыкай Цай І і Чжу Гуанцяня існуе непарыўная сувязь. «Практычная эстэтыка» — гэта плён марксізму, а эстэтыка Лі Цзэхоу, Чжу Гуанцяня, Цай І мае адзіную аснову. Мы лічым, што ў канцэпцыях і метадах Ван Гавэя, Цзун Байхуа і іншых можна знайсці здаровы шлях развіцця кітайскай эстэтыкі, найлепшы спосаб даследавання кітайскай эстэтычнай тэорыі ў сапраўдным навуковым яе значэнні. На жаль, па-сапраўдному арыгінальных прац няма.

Такім чынам, гэтая кніга павінна адрознівацца ад чарговай хронікі стагадовай гісторыі кітайскай эстэтыкі. Асноўная задума і мэта гэтага сачынення ў тым, каб разабрацца ў выдадзеных за стагоддзе працах па кітайскай эстэтыцы, вартых называцца навуковымі даследаваннямі. Мы ставілі наступныя задачы: выявіць сутнасць і ядро даследаванняў па эстэтыцы, крытычна разгледзець і пераасэнсавать напрамкі ў кітайскай эстэтыцы на сучасным этапе, паспрабаваць знайсці свайго роду ўнутраную інэрцыю і ідэі развіцця кітайскай навукі, забяспечыць арыенціры для развіцця кітайскай эстэтыкі ў XXI ст.

Наш пункт гледжання ў гэтым пытанні збольшага супадае з меркаваннем сучаснага навуковага таварыства. Што тычыцца ацэнак стылю мыслення і тэорый пэўных асоб, магчыма, яны будуць крыху адрознівацца ад ужо наяўных у гістарычных аналах прац па эстэтыцы. Прычыны гэтага заключаюцца ў пункце гледжання аўтара на стан рэчаў у кітайскай эстэтыцы ў XX ст. Можна лічыць гэта «індывідуальным» спосабам выкладання.

Каштоўнасць і значэнне праўдзівай гісторыі навукі, інтэлект і глыбіня мыслення людзей, занятых навуковымі даследаваннямі, здзіўляе і захапляе. Няма неабходнасці ў шырокім прызнанні. Для нас не мае ніякага значэння колькасць чытачоў, аднак мы спадзяёмся атрымаць справядлівую, сур'ёзную крытыку, паколькі ў стаўленні да большасці проблем кітайскай эстэтыкі XX ст. аўтар усё яшчэ ў пошуках і роздуме.

ЧАСТКА ПЕРШАЯ

На фоне тэорыі даследавання, арыентаванай на Захад, кітайскія навукоўцы злучылі заходнія эстэтычныя ўяўленні і метады з кітайскай традыцыйнай навукай і атрымалі выключна каштоўныя вынікі. Асноўнае пытанне, якое трывожыць розум значных навукоўцаў: «што такое кітайская эстэтыка?»¹

¹ Ван Гавэй. Кароткі літаратурны артыкул // Зборнік твораў Цзіняня.



ГЛАВА I

Даследаванні Ван Гавэя: на скрыжаванні кітайскай і заходняй думкі

Першым, хто па-сапраўднаму зацікавіўся заходняй эстэтыкай у Кітаі, быў Ван Гавэй. Ён прадставіў і даследаваў эстэтыку як самастойную дысцыпліну: ён лічыў, што эстэтыка — гэта галіна філасофіі, асноўная мэта якой заключаецца «ў вызначэнні эталонаў прыгожага і прынцыпаў мастацтва». Таму ён быў супраць крытыкі мастацтва і даследаванняў, заснаваных на кананічнай літаратуры ці тэксталогіі, і выступаў за незалежнасць эстэтыкі або мастацтвазнаўства як аб'ектаў даследавання. У свой час ён прапаноўваў увесці курс эстэтыкі на філасофскім, філалагічным і замежным факультэтах. Роля Ван Гавэя ў станаўленні кітайскай эстэтыкі як навукі вялікая, яго можна смела лічыць першым эстэтыкам Кітая. Пачатак гісторыі кітайскай эстэтыкі XX ст. паклаў менавіта Ван Гавэй.

Ван Гавэй, іншыя імёны якога Ан, Іцзы Баюй, Хаа Гуаньтан, якога таксама называюць Юн Гуань, паходзіў з правінцыі Чжэцзян павету Хайнін. Ён нарадзіўся ў 1877 г. і патануў у возеры Куньмінху ў парку Іхэюань у Пекіне 2 чэрвеня 1927 г. Ван Гавэй зрабіў выдатны ўнёсак у такія галіны ведаў, як сучасная кітайская філасофія, літаратура, гісторыя тэатра, палеаграфія, гісторыя, вывучэнне Дуньхуана, геаграфія Паўночна-Заходняга Кітая, вывучэнне мангольскай дынастыі Юань. Іншымі словамі, яго можна назваць заснавальнікам сучаснай кітайскай навукі.

У навуковым жыцці Ван Гавэя было вельмі шмат паваротаў, яго падыходы развіваліся, а часам і мяняліся. У сярэднім і познім перыядзе дзейнасці ён прысвяціў сябе заходняй навуцы, асабліва вывучэнню філасофіі, эстэтыкі, спецыялізаваўся на старажытнай кітайскай літаратуры. Ван Гавэй меў яснае ўяўленне, як ўспрымаць і вывучаць заходнюю філасофію і эстэтыку, спасціг іх сутнасць. Падобным разуменнем падыходаў і метадаў заходняй навукі іншыя кітайскія даследчыкі таго часу не валодалі. Нават такія буйныя вучоныя, як Кан Ювэй і Лян Цічаа не мелі настолькі шырокага досведу. Ван Гавэй набыў вялікі аўтарытэт сярод свайго па-

калення пасля даследавання ў галіне гісторыі старажытнай кітайскай літаратуры — вывучэння цягувэнь (надпісы з вынікамі варажбы на чарапашых костках і панцырах). Лу Сінь пазней так характарызаваў Ван Гавэя: «Яго можна лічыць адным з самых таленавітых даследчыкаў у айчыннай навуцы»²³.

Галоўныя творы Ван Гавэя ў галіне эстэтыкі: «Водгук на раман “Сон у чырвоным кераме”», «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» і іншыя; складзеныя пазней: «Зборнік твораў Цзінаня»²⁴, «Працяг зборніка твораў Цзінаня», «Пасмяротны збор твораў Ван Цзінаня, спадара з Хайніна», «Пасмяротны збор твораў Ван Чжунцюз з Хайніна», «Поўны збор твораў Ван Гавэя» і іншыя.

²³ Лу Сінь. «Цёплы вецер» — незнаёмая транскрыпцыя. Народнае літаратурнае выдавецтва. 1973.

²⁴ Ван Цзінань, Ван Чжунцюз — некаторыя з імёнаў Ван Гавэя.

§1

Заходняя навука і эстэтыка

Ван Гавэй жывіў у перыяд жорсткага сутыкнення паміж культурай і навукай заходніх краін і Кітая. У другой палове XIX ст. урад дынастыі Цын спрабаваў справіцца адначасова са знешнім уціскам і ўнутранымі беспарадкамі; становішча краіны становілася ўсё горшым, настаў час крызісаў і цяжкасцей. Заходняя культура пад гукі стрэлаў, змятаючы ўсё на сваім шляху, уварвалася ў Кітай, нанесла моцны ўдар па традыцыйнай кітайскай навуцы і мысленні. Адначасова Янь Фу²⁵, Кан Ювэй і іншыя выдатныя прадстаўнікі кітайскай інтэлігенцыі прыкладалі шматлікія намаганні для правядзення сацыяльна-палітычных рэформ у краіне, імкнучыся да ўлады. Яны ўзмацненна папулярызавалі і прапагандавалі заходнюю культуру і навуку. Усхваляваная такой сітуацыяй інтэлігенцыя на парозе перамен абрала новую навуку. Эстэтыка ад пачатку з'яўляецца заходняй дысцыплінай. Таму прызнанне эстэтыкі азначала прызнанне заходняй навукі.

²⁵ Янь Фу (1854–1921 гг.) — грамадскі дзеяч, філосаф, перакладчык заходняй літаратуры.

1.1. Канцэпцыя чыстай, незалежнай навукі

З палітычнага пункту гледжання Ван Гавэй належаў да невялікай групоўкі людзей, фанатычна адданых кіруючай маньчжурскай дынастыі ў перыяд паміж канцом імперыі Цын і пачаткам Кітайскай Рэспублікі. Ён сапраўды прытрымліваўся кансерватыўных поглядаў. Аднак з пункту гледжання навукі, у Ван Гавэя ўсё было дакладна наадварот: ён быў прыхільнікам новай школы. На стыку стагоддзяў ён цікавіўся заходняй навукай і добра ставіўся да яе. Палка ўсхваляючы заходнюю навуку, ён актыўна прасоўваў яе і прыкладаў вялікія намаганні ў яе засваенне. У навуковых колах таго часу тых, хто вывучаў і прадстаўляў еўрапейскую філасофію, лічылі першакласнымі вучонымі²⁶. Некаторыя нават ставілі Ван Гавэя на адну прыступку з лідарамі «Руху за новую культуру» Чэнь Дусю і Ху Шы: «Спадар Ван Гавэй, спрадвечны паслядоўнік класічнай кітайскай навукі, які яшчэ незадоўга да «Руху 4 мая» не прызнаваў новага, але старанна вывучаў заходнюю філасофію і літаратуру, імкнучыся да стварэння і адкрыцця. У выніку, дзякуючы сваёй настойлівасці і імкненню, ён правёў гісторыка-філалагічны даследаванні. Лідары «Руху за новую культуру» спадары Чэнь Дусю і Ху Шы былі ім вельмі задаволеныя»²⁷. Нягледзячы на тое, што ў гэтых словах зашмат пахвалы, яны сведчаць пра значны ўдзел Ван Гавэя ў «Руху за новую культуру» ў яго раннім перыядзе.

Прычына, з-за якой Ван Гавэй рабіў менавіта так, была ў яго своеасаблівым разуменні сітуацыі. Разглядаючы навуку з пункту гледжання гісторыі, ён лічыў, што звычайна замежныя ўплывы прыводзілі кітайскую навуку да новых прарываў, суправаджаліся новымі павевамі. У артыкуле «Аб навуковай грамадскасці апошніх гадоў» ён піша: «Хіба не вялікая сіла ўплыву замежнай навукі! На фоне падзення Чжоу, развалу ўлады

²⁶ Хэ Чанцзюнь лічыў ранняга Ван Гавэя «першакласным айчынным навукоўцам, які знаёміць нас з заходняй філасофіяй». Гл.: Хэ Чанцзюнь. Спадар Ван Гавэй. Дасягненні ва ўпарадкаванні традыцыйнай кітайскай музычнай драмы і літаратурнай крытыкі // Цзай Яокэ. Эсэ пра гуманістычную паэзію цы : зборнік каментараў : бібліягр. выданне. 1983. С. 2.

²⁷ Чжоу Гуану. Паццівы водгук на творчасць спадароў Ван Гавэя і Го Мажа // Успаміны пра Ван Гавэя / Чэнь Пін'юань, Ван Фэнбянь. 1997. С. 158.

Вэньвана²⁸, Чжоўгуна²⁹, інтэлектуальнай сталасці народа знутры, палітычнага хаосу звонку, адсутнасці адзінай сістэмы вярхоў, патрабаванняў нізоў адбылося вызваленне навукі: мысляры дзевяці напрамкаў заснавалі свае вучэнні ў маралі, палітыцы, літаратуры. Гэта была эпоха актыўнага развіцця кітайскай думкі. Пазней пры Хань усё было спакойна. Пры У-дзі³⁰ канфуцыянства атрымала афіцыйны статус (пры Цынь Шыхуане³¹ спальвалі кнігі і знішчалі канфуцыянцаў, бо яны былі кансерватарамі, трымаліся за абломкі мінуўшчыны). Сярод іх былі вучоныя, якія нязменна падавалі свае традыцыйныя веды і безжыццёвыя ідэі, і навуковыя колы знаходзіліся ў стане застою. Будызм з усходу пракраўся ў нашу дзяржаву, калі яе ідэалогія знаходзіліся ў заняпадзе. У гэты час ён стаў для вучоных як ежа для галодных, пітво для сасмаглых. Вандроўнікі ў пошуках ісціны ішлі дробнымі крокамі з Паміра. Натоўпы перакладчыкаў збіраліся ў паўднёвай і паўночнай сталіцы. Перыяд Шасці дынастый да дынастыі Тан — гэта быў самы буйны росквіт вучэння Буды за тысячы гадоў. Гэта быў перыяд, калі яно прывяло ў рух ідэалогію нашай краіны. У гэты час ідэі нашай дзяржавы і Індыі ішлі паралельна і не канфлітавалі. Яны існавалі ў гармоніі аж да сунскага неаканфуцыянства. Менавіта праз яго актыўнасць пачаўся новы перыяд руху. Пасля эпохі Сун ідэалогія знаходзілася ў застоі, як пры абедзвюх дынастыях Хань, аж да сённяшняга дня, калі ўкараненне будызму праяўляецца для нас у ідэалогіі заходніх краін»³².

Пад развалам палітыкі Заходняй Чжоу маецца на ўвазе ўзрушэнне, якое перажыла ідэалогія Канфуцыя і яго паслядоўнікаў, велізарны ўплыў, які аказала на кітайскую навуку вучэнне будызму ў перыяд Вэй – Цзінь. Таму Ван Гавэй лічыў, што аўтарытэт заходняй плыні, якая атрымала

²⁸ Чжоў Вэньван (1112–1050 гг. да н.э.) — Цар Цівілізаваны, імя пры нараджэнні Чжоу Цзычан, продак дынастыі Чжоу.

²⁹ Чжоўгун («чжоўскі князь», XI ст. да н.э.) — сын Вэньвана, малодшы брат Увана, рэгент малалетняга Чэнвана.

³⁰ Удзі (156–87 гг. да н.э.) — асабістае імя Лю Чэ, поўнае пасмяротнае імя Сяоўхуанды або Сяоўды; сёмы імператар дынастыі Заходняя Хань, правіў з 141 да 87 года да н.э.

³¹ Цынь Шыхуан (259–210 гг. да н.э.) — заснавальнік дынастыі Цынь.

³² Ван Гавэй у апісанні гісторыі і культуры часоў дынастыі Суй і Тан сказаў: «Пад'ём Танскай дынастыі дома Лі адбыўся за кошт улівання варварскай крыві з таго боку Вялікай сцяны, калі былыя духоўныя каштоўнасці прыйшлі ў заняпад; пачалося адраджэнне, складалася беспрэцэдэнтная сітуацыя».

сакрушальную перамогу, з'явіўся новай рухаючай сілай развіцця кітайскай навукі, свежай кроўю ў яе жылах. Укараненне заходняй навукі на кітайскай зямлі спрыяе магчымасцям новага развіцця.

Аднак у той час мноства нашых суайчыннікаў пагардліва ставіліся да навукі Захаду. Такое сустракалася не толькі сярод кансерватыўна настроеных вучоных-літаратараў, але і сярод прадстаўнікоў новага пакалення інтэлігенцыі. Нягледзячы на тое, што Янь Фу і іншыя з даўніх часоў займаліся заходняй навукай, Ван Гавэй лічыў, што іх пераклады моцна адрозніваюцца ад чыстай навукі. Пераклады Янь Фу не былі звязаныя з філасофіяй. Пераклады Кан Ювэя, Лян Цічаа, Тань Сытуна³³ і іншых насілі хутчэй палітычны, а не навуковы характар. Ван Гавэй лічыў, што розніца заключаецца ў тым, што і ў навукі, і ў палітыкі ёсць пэўная мэта, але перад навукай стаяць важныя пытанні светабудовы і існавання чалавека, а зусім не вырашэнне канкрэтных жыццёвых праблем. Навука адрознівае толькі сапраўднае і фіктыўнае, што з палітыкай ніяк не звязана. Навука імкнецца дабрацца да ісціны. А ісціна з'яўляецца такой для многіх пакаленняў ва ўсім свеце, а не толькі для аднаго моманту. Ісціна і ёсць галоўная мэта. Таму Ван Гавэй вылучыў вельмі важныя тэзісы:

1. Для таго, каб навука дасягнула высокага ўзроўню развіцця, неабходна разглядаць яе ў якасці асноўнай мэты, а не ў якасці сродку.

2. Яшчэ ніколі не было, каб, не разглядаючы навуку ў якасці першай, асноўнай мэты, дамагаліся высокага ўзроўню яе развіцця; дасягненне такога ўзроўню ёсць вынік яе незалежнасці³⁴.

Менавіта таму пытанні, якія тычацца ісціны і жыцця чалавека, адносяцца да галоўных. Ван Гавэй лічыў, што кітайскія навукоўцы зусім не павінны зазнавацца і замыкацца ў сабе, не надаючы значэння заходняй навучы. Ён быў упэўнены, што ў сваёй аснове перажыванні і патрэбы ў жыцці розных людзей не надта адрозніваюцца: і на Усходзе, і на Захадзе разважаюць і імкнуцца адказаць на пытанні аб ісціне і жыцці чалавека. Падобныя разважанні і адказы жыхароў заходніх краін у роўнай ступені могуць адпавядаць патрабаванням нашых кітайскіх суайчыннікаў: «Ва

³³ Тань Сытун (1865–1898 гг.) — кітайскі палітык і мыслар.

³⁴ Ван Гавэй. Пра навуковыя колы апошніх гадоў // Зборнік твораў Цзіняня. С. 114, 115.

ўсіх людзей ёсць розум. Пытанні светабудовы і жыцця, аднак, па-ранейшаму тояць загадку для чалавека. Усё адно, з нашай яны дзяржавы або замежнай; яны могуць растлумачыць толькі частку, задаволіўшы маю патрэбу ў ведах, а мяне раздзіраюць пакуты сумненняў»³⁵. Вядома, канкрэтныя пункты гледжання могуць адрознівацца. Аднак у пытаннях пра ісціну мы можам спрачацца, абмяркоўваць, тут ёсць адрозненне паміж праўдай і маной, але не існуе падзелу на нацыянальнасці.

«З розных прычын узаемадзеяннем яны падтрымліваюць існаванне адна адной, а гэта няправільна. У навуковых спрэчках ёсць толькі праўда і няпраўда, сапраўднае і фальшывае. У выніку не разабраць, дзе праўда, дзе падман па прычыне мешаніны з дзяржаўнага, этнічнага, рэлігійнага змешванняў з навукай у якасці сродку, а не ў якасці мэты... Калі сучасная навуковая супольнасць нашай краіны адначасова разбурае стасункі Кітая з Захадам і не ўлічвае палітычнай сітуацыі, як у такім выпадку можна дасягнуць высокага развіцця сёння? Мы не проста не павінны слепа пазбягаць дасягненняў заходняй навукі: неабходна даць навуцы незалежнасць, не варта рабіць яе палітычным інструментам. Дзяржава будзе квітнець толькі тады, калі будзе па-сапраўднаму развівацца навука»³⁶.

Ван Гавэй лічыў, што айчынным навуковым даследаванням знаходзяцца ў даволі ўбогім стане: «Калі знішчаць новую навуку, што ж будзе са старой? Дзесяць гадоў таму вучонае саслоўе цалкам прысвячала сябе напісанню навуковых прац; сёння, адважуся сказаць, гэта як знайсці пярэ фенікса і рог аднарога. Сёння хочуць адчуваць задавальненне ад навучання, замест таго каб прытрымлівацца правілаў старой школы. Вывучаць новую навуку для атрымання ведаў, займацца навукай дзеля выгады — вось што мы бачым. Менавіта не прымаючы прынцыпаў глыбокага даследавання старой навукі, мы можам адмовіцца ад сапраўднай ідэі захаплення навукай. Няўжо гэта лепш?»³⁷

Відавочны прыклад таму — параўнанне рэакцый, выкліканых у грамадстве смерцю заснавальніка элементарных навук апошніх гадоў дынастыі Цын Юй Юэ і самагубствам мысляра і рэвалюцыянера Чэнь

³⁵ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня.

³⁶ Там жа.

³⁷ Ван Гавэй. 10 кароткіх артыкулаў пра асвету // Зборнік твораў Цзіняня. С. 195.

Цяньхуа: «Паўгода прайшло са смерці навукоўца Юй Юэ. Досвед у навучы вучонага Юй быў дастаткова значным. Непахісным было яго старанне ў вучэнні, стараннасць у напісанні кніг аж да глыбокай старасці, у чым ён, без сумнення, з'яўляецца выдатным прыкладам для сучасных навукоўцаў. Яго смерць засталася незаўважанай для грамадства: без журботных прамоў у гонар памяці нябожчыка, без ацэнкі яго значнасці; навіна ж пра самагубства за мяжой студэнта-вар'ята ўзрушыла грамадскасць. Адсюль можна зрабіць выснову пра інтарэс нашых суайчыннікаў да навукі»³⁸. Проціпастаўленне смерці навукоўца самагубству маладога рэвалюцыянера Чэнь Цяньхуа паказвае, наколькі моцна Ван Гавэй турбаваўся за лёс кітайскай навукі.

Незалежнасць навукі — гэта адна з базавых канцэпцый новаеўрапейскай навукі на Захадзе. Пра недахоп такога роду ідэй у сучаснай навучы не даводзіцца і казаць. У эпоху старажытных дынастый Кітая паняцця аўтаноміі навукі не існавала. Незалежна ад віду філасофскіх прац і трактатаў па розных прадметах, асноўнай канцэпцыяй было тое, што літаратура — носьбіт высокіх ідэй, таму неабходна вывучаць і прымяняць шы, цы, гэ, фу³⁹. Што ўжо казаць пра канфуцыянства, якое панавала ў Кітаі каля дзвюх тысяч гадоў! Навесці парадак у краіне і аблегчыць жыццё народа Паднябеснай — найвышэйшая мара традыцыйных саноўнікаў. На стыку стагоддзяў выдатныя інтэлектуалы Кітая прыкладалі высілкі для знаёмства з заходнімі ідэямі і светапоглядамі. Асноўнымі мэтамі Янь Фу, Кан Ювэя, Лян Цічаа і іншых было захаванне дзяржавы, народа і адраджэнне Кітая. Неабходна было ратаваць радзіму, калі яна знаходзілася на парозе гібелі. Аднак паміж навукай і палітыкай усё ж існуюць адрозненні. Кітаю неабходна заснаваць сучасную навуку, заснаваць сваю сістэму філасофскай і эстэтычнай тэорыі, і падмуркам гэтага з'яўляецца канцэпцыя незалежнасці навукі. Ван Гавэй адстойваў гэтую канцэпцыю, нягледзячы на тое, што яна не пасавала ідэям элементарнай асветы і выратавання дзяржавы ад гібелі, але пры ўсёй несвоечасовасці адпавядала асноўным заканамернасцям развіцця навукі. Калі ўсе былі занятыя справай заха-

³⁸ Там жа.

³⁹ Шы, цы, гэ, фу — чатыры жанры вершаваных твораў, асноўныя формы кітайскай паэзіі і рытмічнай прозы.

вання суверэнітэту, Ван Гавэй разважаў аб доўгатэрміновых планах развіцця навукі, асабліва акцэнтуючы ўвагу на адрозненнях навукі і палітыкі, навукі і тэхнікі, дэманструючы выдатнае бачанне перспектывы.

1.2. Знаёмства з эстэтыкай

Ван Гавэй праяўляў павышаную цікавасць да заходняй філасофіі і эстэтыкі. З 1899 г. ён вывучаў заходнюю філасофію, працы Канта, Шапенгаўэра. У 1902–1904 гг. ён спецыялізаваўся на еўрапейскай навучы. На першым этапе яму было цяжка асвоіць заходнюю філасофію, асабліва філасофію Канта, і ён ледзь было не кінуў усё. Аднак, прыклаўшы ўсе намаганні, натхненне і зацягасць, ён дасягнуў вяршыняў і спасціг яе сутнасць. Можна сказаць, што Ван Гавэй — першы кітаец, які сапраўды асэнсваў заходнюю філасофію. Адначасова з вывучэннем ён пераклаў вялікую колькасць прац па заходняй філасофіі, асабліва шмат прац нямецкіх мысляроў. Паводле даследаванняў спадара Фу Чу, ім перакладзены кароткія біяграфіі і анатацыі да прац Сакрата, Платона, Арыстоцеля, Бэкана, Гобса, Юма, Спінозы, Русо, Канта, Спенсера, Шапенгаўэра, Ніцшэ.

Чаму ж Ван Гавэй у першую чаргу захапіўся філасофіяй і эстэтыкай? Адказ яго як быццам вельмі просты: «Усе навуковыя дысцыпліны ў роўнай ступені заахвочваюць вучонага выгадай ад свайго становішча, і толькі філасофія з эстэтыкай не такія»⁴⁰. У артыкуле «Святы абавязак філосафа і эстэтыка» ён піша так: «У нашу эпоху ў свеце няма больш святых і пачэсных навук, чым філасофія і эстэтыка. Словы самазадаволеных людзей аб «дарэмнасці» гэтых ведаў не прымяняюць іх каштоўнасці. Што тычыцца такіх навукоўцаў, яны ў імкненні адпавядаць часу забыліся пра сваё высакароднае становішча і абсяцэнні ведаў. Філасофія і эстэтыка імкнуцца спазнаць ісціну. А ісціна адзіная для мноства пакаленняў ва ўсім свеце, а не толькі для аднаго імгнення. Заслугі філосафаў

⁴⁰ Ван Гавэй. Кароткі літаратурны артыкул // Зборнік твораў Цзіняня. С. 166.

або эстэтыкаў у разуменні ісціны будуць не часовымі дасягненнямі, а здабыткам усяго свету. Таму, па магчымасці, не варта грэбаваць ісцінай на ўсе часы і для ўсіх дзеля мімалётнай выгады адной дзяржавы, часам не варта іх нават сумяшчаць»⁴¹.

Ён лічыў, што яго суайчыннікі і сучаснікі далёкія ад чыстай філасофіі і мастацтва, занадта захопленыя палітычнымі і грамадскімі ідэйнымі плынямі, і гэта ненармальна з'ява для кітайскага грамадства. «Спадзяюся, што ў будучыні філосафы і эстэтыкі не будуць забываць пра свой святы абавязак і не страцяць незалежнага становішча!»⁴². З гэтага можна зрабіць выснову аб настроях Ван Гавэя ў той час: навука па сваёй сутнасці — самая святая справа, таму што яе мэты і прадмет накіраваны на вырашэнне праблем сусвету, чалавечага жыцця і іншых найвышэйшых ісцін, што якраз і вивучаюць філасофія і эстэтыка.

Ван Гавэй у раннім перыядзе навуковай дзейнасці вивучаў заходнюю філасофію і эстэтыку, пераважна працы Канта, Шылера, Шапенгаўэра і іншых філосафаў. Іх ідэі на працягу ўсяго жыцця аказвалі велізарны ўплыў на навуку, мысленне і жыццёвую пазіцыю Ван Гавэя. З ранніх яго твораў мы бачым, што Ван Гавэй цалкам падтрымлівае і прымае ідэі Канта, Шылера, Шапенгаўэра і іншых філосафаў.

Прырода прыгожага, лічыў Ван Гавэй, кіруючыся думкай Канта, не звязана з матэрыяльнымі інтарэсамі: «Калі чалавек любуецца прыгожым, ён не ўсведамляе асабістай выгады»⁴³. Што тычыцца сутнасці прыроды мастацтва, Ван Гавэй разважаў так: «Мастацтва — свайго роду гульня. Чалавек прыкладае намаганні ў барацьбе за выжыванне, а вольны час скарыстоўвае на гульні. Калі ў маленькага дзіцяці ёсць бацькі, яны забяспечваюць яго вопраткай і ежай, яны змагаюцца за яго існаванне. Ён жа бавіць час рознымі гульнямі. У бясконцай барацьбе за існаванне гульня — гэта спосаб адпачыць. Толькі сілы душы невычэрпныя, не ствараюць турбот і да канца жыцця дазваляюць захаваць якасці гульні. Дарослага чалавека не могуць задаволіць дзіцячыя гульні, таму свае па-

⁴¹ Там жа.

⁴² Там жа.

⁴³ Ван Гавэй. Ідэі эстэтычнага выхавання Канфуцыя // Збор навуковых класічных твораў / Гань Чуньсун, Мэн Яньхун, Ван Гавэй : Цзянсу. 1997. Т. 1.

чуцці і назіранні ён запісвае, усхваляе, для таго каб раслабіцца і праявіць свае назапашаныя сілы. Прычына ранейшага высокага развіцця нацыянальнай культуры была ў тым, што чалавек, які не дасягнуў пэўнага ўзроўню, не мог займацца літаратурай, а той, хто ўвесь час змагаўся за існаванне, не мог дасягнуць становішча вучонага-літаратара»⁴⁴.

Таксама ён казаў: «Мастацтва літаратуры складаецца з дзвюх рэчаў: абставін маўлення і пачуццяў маўлення. Першыя апісваюць уласна абставіны, такія як прырода і жыццё чалавека, апошнія — наша стаўленне да іх. Першыя аб'ектыўныя, апошнія суб'ектыўныя. Першыя адлюстроўваюць веды, апошнія — пачуцці... Па сутнасці, літаратура — не больш чым вынік прызнання нашых ведаў і пачуццяў. Не маючы глыбокіх ведаў і высокіх пачуццяў, не атрымаецца і займацца літаратурай; гэтая гульня патрабуе таленту, для яе недастаткова аднаго дбання»⁴⁵. Таму творчая дзейнасць чалавецтва і захапленні людзей што на Усходзе, што на Захадзе амаль аднолькавыя: «Што тычыцца найвышэйшай захопленасці, напрыклад, мастацтва, эстэтыкі — гэта свабодная дзейнасць усіх творчых сіл і здольнасцей чалавека. У Шылера гульня раскрывае ўсе сілы чалавека, мастацтва і літаратура — гэта духоўныя забавы і гульні дарослых, таму нельга сумнявацца, што прычына гульніў складаецца з празмернасці сілы, што нават не выклікае падазрэння»⁴⁶. Усё гэта, у асноўным, пераказ тэорый Канта, Шылера і Шапенгаўэра аб мастацкай дзейнасці, «свабоднай гульні», прыродзе геніяльнасці.

У ранні перыяд Ван Гавэй, грунтуючыся на ідэях Канта, Шылера і іншых, на ўвесь голас паўтараў пра важнасць эстэтычнага выхавання. У апублікаваным у 1904 г. артыкуле «Прынцыпы эстэтычнага выхавання Канфуцыя» ён пісаў: «Як сказаў вучоны Су Шы, асноўнае жаданне ў жыцці чалавека — разбагацець; жаданне гэтае звычайна і вядзе да галечы... без прычын няма і патрэбы, няма надзей — няма і страху; глядзець, адмовіўшыся ад навакольнага свету, не дбаючы пра матэрыяльныя інтарэсы, забыўшыся пра матэрыяльныя жаданні, — толькі так і можна разглед-

⁴⁴ Ван Гавэй. Кароткі літаратурны артыкул // Зборнік твораў Цзінаня. С. 167.

⁴⁵ Ван Гавэй. Кароткі літаратурны артыкул // Зборнік твораў Цзінаня.

⁴⁶ Ван Гавэй. Даследаванне грамадскіх захапленняў // Зборнік твораў Цзінаня. С. 147–148.

зець прыгажосць. Тое, што Су Шы⁴⁷ меў на ўвазе пад “скрытым сэнсам”... раскрывае сэнс вышэйсказанага... Існуе не толькі прыродная прыгажосць, але і прыгажосць, створаная рукамі чалавека. Прыгажосць загараднага палаца, хараство скульптур, узвышанасць простага жывапісу, душэўнасць паэзіі і музыкі прымушае чалавека дамагацца немагчымага»⁴⁸. Найбольш пакутлівае жаданне ў жыцці чалавека — імкненне заглушаць. Мастацтва з’яўляецца самым эфектыўным сродкам выкаранення гэтага жадання. Таму Ван Гавэй разглядаў мастацтва як эстэтычнае выхаванне і найлепшым выбарам лічыў навучанне светасузіранню.

Пад уплывам ідэй заходніх філосафаў аб эстэтычным выхаванні Ван Гавэй змяняў свой погляд на старажытных кітайскіх мысляроў: «Паглядзім на вучэнне Канфуцыя. Нягледзячы на тое, што ягоная эстэтычная тэорыя не такая відавочная, ягоная прасвятленне чалавека бярэ пачатак з эстэтычнага выхавання і заканчваецца ім жа. У “Лунь юй” гаворыцца: “Як юнак без навукі піша вершы? Верш можа радаваць, можа натхняць, можа суцішыць, можа разлаваць. Ён блізка да служэння бацькам, далёкі ад служэння ўладару. Ведае назвы птушак і звяроў, траў і дрэў...” (Глава XVII. “Ян Хо”), таксама сказаў: «Натхняцца вершамі, трымацца этыкету, удасканальваць музыку» (Глава VIII. “Тай Бо”))».

Аднак навучанне ў Канфуцыя, акрамя музыкі і вершаў, уключала і аса-
лоду ад прыгожага ў прыродзе. Паводле ранейшага звычаю, пакланяліся дрэвам, выказвалі заветныя жаданні ў гарах, прыносілі ахвяры для даравання дажджу, зачароўваліся рачной плыню, што прымушала вучняў выказваць заветныя думкі і жаданні ў адзіночку і з Цзэн Дзянем⁴⁹. Цзэн Дзянь пісаў: «У канцы вясны, калі ты даўно ў вясновай вопратцы, пяць-шэсць дарослых, шэсць-сем дзяцей купаюцца ў рацэ, прыносяць ахвяры ветру і дажджу; апяваючы гэта ў вершах, вяртаюцца назад». У гэтым апісанні відавочныя эстэтычныя перажыванні, якія звычайна стрымліваюцца. Людзі, навакольнае асяроддзе, усё, што існуе на зямлі, — аднолькава велічныя; калі я набліжаюся да сусвету, сусвет на-

⁴⁷ Су Шы, таксама вядомы як Су Дунпо (1037–1101 гг.) — славыты кітайскі паэт, эсэіст, мастак, каліграф і дзяржаўны дзеяч.

⁴⁸ Гл.: Гань Чуньсун, Мэн Яньхун, Ван Гавэй. Збор навуковых класічных твораў. Т. 1.

⁴⁹ Цзэн Дзянь — вучань Канфуцыя, бацька Цзэнцзы.

бліжаецца да мяне. Чысты вецер, ясны месяц недастаткова ясныя для разумення; недастаткова слоў для апісання вышыні гары Тайшань, недастаткова параўнання для апісання велічыні Паўднёвага мора⁵⁰.

Ван Гавэй пісаў: «Як сказаў Канфуцый: “Спачатку добра падумай і толькі потым дзейнічай” (“Вучэнне аб залатой сярэдзіне”). Таксама і Шылер сказаў: “Можна атрымліваць задавальненне ў захаванні этычных нормаў і маральных правілаў, таму няма прычын адмаўляцца ад эстэтычнага выхавання”»⁵¹. Менавіта Шылер лічыў, што, толькі атрымаўшы эстэтычнае выхаванне, можна развіць у сабе маральнасць, што цалкам супадае з поглядамі Канфуцыя. Хоць тут Ван Гавэй разважае пра Канфуцыя цалкам у адпаведнасці з поглядамі Канта, Шылера і іншых, выяўляецца канфуцыянская ідэя, раней нікім не заўважаная, а менавіта: Канфуцый заўсёды імкнуўся да найвышэйшага духоўнага свету, мастацтва і глыбокай сувязі з прыгожым⁵².

У выніку Ван Гавэй эмацыйна выказаўся: «На жаль, у маім Кітаі няма мастацтва! У навуцы ўвага засяроджана на імкненні атрымаць ад яе карысць. Навучаючыся, абавязкова трэба ведаць, карысна гэта ці не. Перад тым, як узняцца за справу, абавязкова спытаюць: ёсць карысць ад гэтага ці не. Да прыгожага сучаснікам няма ніякай справы! Пра будаўніцтва і скульптуру, якія адстаюць ад жыцця, у нашай дзяржаве не варта і казаць. Што тычыцца тэхнікі жывапісу, пасля эпох Сун і Юань яна зусім змянілася, яе вытанчанасць сапраўды і не снілася ніводнаму еўрапейцу. Ёсць пакаленне паэтаў. А модныя навукоўцы на кожным кроку саромяць адзін аднаго выразам “рабы сваіх захапленняў”. Мастацтва не ў стане дасягнуць дасканалых, закончаных формаў. Да прыгожага сучаснікам няма ніякай справы! Адкуль жа ім ведаць пра тое, што бескарыснае можа быць значна лепшым за карыснае? Маім суайчыннікам бракуе цікавасці да эстэтыкі, цэлымі днямі яны ходзяць туды-сюды ў пошуках асабістай выгады, але пра аддачу нічога не ведаюць, ці не страшна гэта? Не жудасна гэта? Адкуль жа маёй краіне ведаць пра паважлівае

⁵⁰ Ідэі эстэтычнага выхавання Канфуцыя // Збор навуковых класічных твораў / Гань Чуньсун, Мэн Яньхун, Ван Гавэй. Т. 1.

⁵¹ Там жа.

⁵² Праз паўстагоддзя Лі Цзэхуу вылучыў канфуцыянскую «культуру музычнага пачуцця», у якой самае галоўнае — менавіта гэтыя выразы Канфуцыя.

прызнанне “вялікіх мудрацоў”? Ці не выхаванне прычына адрознення дзеянняў гэтых невукаў? Канфуцый не толькі згадаў пра эстэтычнае выхаванне, але і падрабязна растлумачыў яго прычыну. На працягу эпохі гэта выразна прасочваецца ў адукацыі»⁵³.

Ван Гавэй, грунтуючыся на ідэях прагматызму, крытыкаваў змагароў традыцыйнай культуры Кітая за недахоп практыкі і лагічна пабудаванай тэорыі, лічачы іх бачанне старажытнакітайскай культуры павярхоўным і не адпаведаючым асноўным ідэям Канфуцыя. Ван Гавэй абагульніў асноўныя рысы кітайскіх традыцыйных формаў мастацтва і мыслення, але з некаторай перадузятасцю і абурэннем зрабіў паспешную выснову, што старажытнакітайскае «мастацтва не можа дасягнуць межаў дасканаласці»; зразумела, гэта абсурд. Аднак мы непазбежна звяртаем увагу на заходняе мастацтва і на сістэму цэласнай эстэтычнай тэорыі, у параўнанні з якой старажытнакітайскае мастацтва і яго тэорыя сапраўды дастаткова абмежаваныя. Эстэтычныя спрэчкі аб прыгожым, па сутнасці, ключавая праблема мастацтва. Ідэі кітайскага класічнага мастацтва, асабліва ў тэорыі жывапісу, паэтыкі і цыхуа⁵⁴ рэдка дасягаюць выгляду і формы філасофіі заходніх краін. Зразумела, тады Ван Гавэй не ўсведамляў розніцы эстэтычных тэорый Кітая і заходніх краін, а таксама ступень адрознення светапогляду і складу думак у іх філасофіі.

⁵³ Ідэі эстэтычнага выхавання Канфуцыя // Збор навуковых класічных твораў / Гань Чуньсун, Мэн Яньхун, Ван Гавэй. Т. 1.

⁵⁴ Жанр апавядальнай літаратуры эпох Сун і Юань.

1.3. Трагічнае, прыгожае, велічнае і тое, што прыводзіць да сумнення

Такім чынам, у няпростай навуковай абстаноўцы Ван Гавэй спрабаваў ужываць ідэі і метады заходняй філасофіі і эстэтыкі, даказваць і раскрываць іх у кітайскім традыцыйным мастацтве. «Водгук на раман “Сон у чырвоным цераме”» — твор, які Ван Гавэй напісаў у 1904 г., выкарыстоўваючы філасофскія і эстэтычныя метады і падыходы Канта і Шапенгаўэра. Ён зыходзіў не толькі з іх поглядаў; прааналізаваўшы твор, ён ясна выказаў згоду з філасофіяй Шапенгаўэра (ягоным светапоглядам) і разам з гэтым аб’явіў аб магчымым сусветным значэнні рамана «Сон у чырвоным цераме». Гэты зусім новы сэнс, які прымусіў інакш зірнуць на раман, да таго часу не выяўлены ніводным вучоным, даследчыкам гэтага твора. «Водгук ...» таксама можна разглядаць як спробу Ван Гавэя заснаваць кітайскую эстэтыку.

«Водгук на раман “Сон у чырвоным цераме”» пачынаўся словамі: «Лаацзы казаў: “Калі б у чалавека не было цела, у яго не было б бед”. Чжуанцзы казаў: “Зямля-маці зрабіла маё цела, і я павінен працаваць, каб жыць”. Пакуты і цяжкая праца непарыўна звязаны з жыццём!»⁵⁵. Штуршком да гэтага паслужыла філасофія даасізму, якая пераклікаецца з ідэямі Шапенгаўэра. Наступнае выслоўе — практычна пераказ працы Шапенгаўэра на кітайскай мове: «Мэта нашага жыцця — гэта праца, нягоды, галечка і пакуты, якія вянчае смерць, таму што менавіта яны вядуць да адмаўлення ад волі да жыцця. Аднак плён працы не прыносіць чалавеку шчасця, ён не можа насыціць свае патрэбы, бо кожная задаволеная патрэба спараджае новую, а задавальненне — нуду. Чалавек распяты паміж пакутай і нудой, тое і другое ёсць зло. Нарэшце, немагчыма не жадаць зла, зло непазбежнае, як вынік сцвярджэння жадання жыць. У чалавека ёсць жыццё, а што яму трэба для жыцця? Згладнеўшы, ён хоча паесці, сасмагшы, хоча напіцца, замерзшы, хоча апрануцца, для начлегу шукае дах над галавой — усё гэта дзеля таго, каб захаваць чалавечае жыц-

⁵⁵ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 65.

цё. Жыццё чалавека доўжыцца ўсяго некалькі дзясяткаў гадоў, не больш за сотню, а нам гэтага недастаткова, мы жадаем больш. Таму дзясяткі, сотні гадоў мы імкнёмся да вечнага жыцця, а прыходзіць час — імкнёмся знайсці сабе пару, завесці сям'ю. Нарадзіўшы сыноў і дачок, мы павінны ўтрымліваць і падтрымліваць іх, карміць, вучыць і, канешне, жаніць. На працягу ста гадоў, з раніцы да вечара ў разважаннях, галечы, старасці і невядомасці, чым усё скончыцца». Далей Ван Гавэй зрабіў сапраўды асноватворную заяву: «У чым сутнасць жыцця? Не больш як у жаданні. Калі жаданні не задаволеныя, мы не задаволеныя жыццём. Стан незадоволення прыносіць нам пакуты. Адчуўшы жаданне аднойчы, мы да канца жыцця чагосьці прагнем. Пасля задавальнення аднаго жадання з'яўляюцца сум і яшчэ сотня незадаволеных жаданняў. Задавальняючы жаданні адно за адным, немагчыма дасягнуць спакою... Жыццё чалавека — маятнік у гадзінніку: ківаецца туды-сюды, паміж пакутай і нудой... Чым больш развіваецца культура, чым больш пашыраецца круггляд ведаў, тым больш становіцца жаданняў, тым мацней адчуваюцца пакуты. Гэта значыць, што немагчыма пазбегнуць усіх жаданняў чалавечага жыцця — такая яго ўласцівасць; немагчыма пазбавіцца ад пакут, таму што жаданне, жыццё і пакуты — тры неаддзельныя адзін ад аднаго элементы»⁵⁶.

Такім чынам, паколькі жыццё чалавека неаддзельнае ад жаданняў, яму ніколі не пазбавіцца ад пакут. Згодна з думкамі Шапенгаўэра, нягледзячы ні на якія дасягненні і поспехі чалавека, яго заўсёды будуць мучыць якія-небудзь жаданні, і толькі дзякуючы мастацтву і эстэтыцы можна атрымаць кароткачасовае вызваленне ад іх. Ван Гавэй прытрымліваўся такога ж меркавання: «Поспех у навуцы падобны на шматпавярховы будынак — ён прыгожы і ўзвышаецца; падмурак яго пабудаваны на жыццёвых жаданнях; не адрозніваецца ён і ад палітычнай сістэмы, таксама заснаванай на гэтых жаданнях»⁵⁷. Гэтыя поспехі і дасягненні не могуць вызваліць ад ціску жаданняў з прычыны чалавечай зацікаўленасці. Людзям неабходна вярнуцца да мастацтва, толькі тады можна на кароткае імгненне вызваліцца ад пакут. «Сутнасць мастацтва ў тым, што той,

⁵⁶ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня. С. 65–66.

⁵⁷ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня. С. 67.

хто пражне, не ўбачыць; а той, хто бачыць, не пражне. Прыгажосць мастацтва пераўзыходзіць прыродную, паколькі лёгка прымушае чалавека забыць пра сувязь з навакольным светам». Каштоўнасць мастацтва заключаецца ў заахвочванні людзей. «Вызваленне жыцця ад жаданняў — у імкненні людзей да чыстых ведаў»⁵⁸. Ван Гавэй спалучыў тут ідэі Канта аб нематэрыяльнасці эстэтыкі з тэорыяй Шапенгаўэра.

Таму Ван Гавэй бедаваў: «На жаль, жыццё свету ў жаданні і толькі. Віна жаданняў у тым, што яны прыносяць пакуты, вось у чым нязменная ісціна свету. Самі ўчыняюць злачынства, самі караюць сябе, самі раскайваюцца і самі сабе даруюць. Задача мастацтва ў тым, каб апісаць чалавечыя пакуты і вызваліць ад іх, у тым, каб прымусіць нас шанаваць гэтае жыццё, скінуўшы кайданы свету, пакінуць гэтую барацьбу жыццёвых жаданняў і атрымаць кароткачасовае супакаенне. Вось галоўная мэта мастацтва»⁵⁹.

Паколькі людзі не звязаны з мастацтвам матэрыяльнымі інтарэсамі, яны могуць атрымаць часовае вызваленне. Мастацтва — спосаб і шлях вызвалення чалавека ад ціску яго жаданняў. Ван Гавэй лічыў, што дзякуючы менавіта гэтаму «Сон у чырвоным кераме» прадэманструваў сваю непараўнальную мастацкую каштоўнасць. На яго думку, раман «сапраўды прадстаўляе гэтае жыццё і яго пакуты, прычынай якіх з'яўляемся мы самі, і паказвае шлях вызвалення, які варта шукаць у нас»⁶⁰. Ён лічыў, што аўтар твору «сімвалізуе сабой жыццёвыя жаданні. Цзя Бааюй глыбока спазнаў націск пакут «жыццёвых жаданняў» і ў выніку да канца зразумеў сэнс чалавечага жыцця і светабудовы, дасягнуў волі. Якраз у гэтым і заключаецца глыбокае адкрыццё і найвышэйшая мудрасць рамана «Сон у чырвоным кераме»: пакуты Бааюя сімвалізуюць пакуты чалавецтва. Развіваючы ідэю аўтара, пры чытанні гэтай кнігі нам варта задумацца, як праяўляецца пачуццё задавальнення і ўдзячнасці!»⁶¹

Ван Гавэй лічыў, што драма — найвышэйшая форма мастацтва, а «Сон у чырвоным кераме» — толькі частка драмы ў драме. Раман мае дасканалую форму і дасягнуў пры гэтым ідэальнага яднання формы і зместу. Ван

⁵⁸ Там жа.

⁵⁹ Там жа. С. 72.

⁶⁰ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 71.

⁶¹ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 71.

Гавэй казаў: «Шапенгаўэр паставіў паэзію на вяршыню прыгожых мастацтваў (les beaux arts), а драму — на вяршыню паэзіі; цяжкая трагічная драма, якая паказвае сапраўднае жыццё чалавека, дэманструе, што вызваліць сябе ад кайданоў ніколі не пазна. Гэта канчатковая мэта эстэтыкі і этыкі. Такім чынам, эстэтычная каштоўнасць рамана «Сон у чырвоным цераме» таксама звязаная і з этычнай яго каштоўнасцю»⁶². Можна заўважыць, што філасофія, эстэтыка і светапогляд Шапенгаўэра ў аналізе і аргументацыі рамана «Сон у чырвоным цераме» Ван Гавэя дасягнулі арганічнага яднання, нібы вада, змяшаная з малаком.

Аналізуючы раман «Сон у чырвоным цераме» з пункту гледжання мастацкай формы, Ван Гавэй таксама прызнаваў тэорыю Канта аб прыгожым і велічным. Ён казаў: «Хараства бывае двух відаў: прыгожае і велічнае. Першае не звязана з нашымі матэрыяльнымі інтарэсамі: мы можам любавання ім, нягледзячы на адносіны да прадмета хараства. Калі ў нашым сэрцы няма ні кроплі жыццёвых жаданняў, акрамя сузірання ніяк не звязанага з намі прадмета, яно засланне ўсё, прымушае забыцца пра навакольны свет. У гэты час наша сэрца знаходзіцца ў стане прымірэння, і мы называем гэтае пачуццё і прадмет цудоўным, прыгожым. Наколькі прадмет процідзеінічае нашым знешнім адчуванням, настолькі ломіцца воля нашага жыцця і пакідае нас; розум працуе самастойна, паглыбіўшыся ў сузіранне з'явы. Мы называем гэтую з'яву велічнай, а стан — узнёслым пачуццём»⁶³. Прыгожае ў прадметах не звязана з нашым інтарэсам, у нас няма жаданняў, да тычных гэтых прадметаў, акрамя як любавання іх выглядам, і ў такія моманты ў сэрцы нараджаюцца цудоўныя адчуванні. Велічныя з'явы выклікаюць пачуццё страху, аж да таго, што прымушаюць нас страціць волю, але веданне гэтых з'яў не можа загубіць наша жыццё і цела, з прычыны чаго наша свядомасць і сіла ўяўлення актывізуюцца, прымушаючы нас захапляцца тым, што раней палохала. Гэтыя з'явы менавіта велічныя, бо нараджаюць у сэрцы пачуцці захаплення і любавання, узнёслыя пачуцці. Хоць разуменне Ван Гавэем апісання эстэтыч-

⁶² Там жа. С. 76.

⁶³ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 67–68.

нага Кантам не зусім яснае і дакладнае, але відаць, што ўсё гэта ў асноўным узятая з працы Канта «Крытыка здольнасці меркаваць». Цудоўнае і ўзнёслае — гэта дзве сучасныя катэгорыі прыгожага і велічнага.

Аднак Ван Гавэй на гэтым не спыняецца. Пра мастацкую форму і прыгожае ён кажа: «У мастацтве існуе і супрацьлеглае, імя яму — сумнеў. Як прыгожае і велічнае вызваліюць нас ад жаданняў, прыносячы нам чыстыя веды, калі ў мастацтве ёсць месца сумневу? Ён зноў прымушае нас адступіць ад чыстых ведаў да жыццёвых жаданняў... Сумненне не сумяшчаецца з прыгожым, як не сумяшчаецца вострае з салодкім, агонь з вадой. Мы жадаем радасці сумнення, як ацалення ад болю, нібы ў закрытым порце імкнёмся да мора, у глыбокай цяснiне молим пра святло. Дарэмна, яно зноў расце. Ці не прывядзе гэта да таго, што чалавек забудзецца пра свае жыццёвыя жаданні? Якая сувязь паміж гэтымі з'явамі? Ці процілеглыя яны натхненню? Выклікаючае сумнеў і прыгожае і велічнае — гістарычна процілеглыя»⁶⁴.

Тут Ван Гавэй увёў зусім новае, дыяметральна супрацьлеглае прыгожаму і ўзнёсламу паняцце — сумненне. Гэтае адчуванне і стан «абрынаючага ў сумнеў» — вынік яго ўласнага вопыту ў эстэтыцы. Яго «абрынаючае ў сумнеў» адыгрывала важную, але негатыўную ролю ў эстэтыцы, аж да адмаўлення формы пачуцця прыгожага. Гэта, вядома, звязана з яго поўным прыняццем філасофіі Канта. Ключавы момант быў у тым, што адчуванне і стан таго, хто «прыводзіць у сумненне», не аддалялі ад жаданняў, дазваляючы эстэтыку выратавацца ад бясконцых пакут, а наадварот, выклікалі жаданні, прымушаючы загразнуць у іх безмагчымасці вызваліцца. Таму заява Шапенгаўэра, што мастацтва вызваляе людзей ад жаданняў, з'яўляючыся кароткачасовым сховішчам ад бясконцых пакут, няслушная. «Прывядзенне ў сумненне» — стан, які спараджаецца эстэтыкай пад уздзеяннем мастацтва. Гэта, вядома, адмаўляе філасофію Шапенгаўэра пра мастацтва. Нягледзячы на тое, што Ван Гавэй пры сцвярджэнні сваёй эстэтычнай тэорыі несвядома абвергнуў тэзісы Шапенгаўэра, яго працы сведчылі пра тое, што ён вучоны са сваім уласным бачаннем. Чалавек, надзелены творчым уяўленнем, з глыбокім до-

⁶⁴ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 68.

сведам у мастацтве, які штодня ўдасканальваўся, не мог круціцца толькі вакол кніжных ідэй філасофіі Канта і Шапенгаўэра.

Такога кшталту развагі належалі да ранняга перыяду даследчыцкай дзейнасці Ван Гавэя; яны дэманстравалі ягоныя глыбокія веды ў эстэтыцы і знаёмілі чытача з заходнімі ідэямі. Тут мы можам заўважыць, што ў тэорыі Ван Гавэй прымаў ідэі Канта і Шапенгаўэра, не адмаўляючы аднак свая развагі і вопыт. Ён не быў задаволены толькі адным запазычаннем і знаёмствам з ідэямі Захаду; сярод іншага ён па-новаму раскрываў для сябе ідэі старажытнакітайскай навукі. Пасля, грунтуючыся на сваім багатым досведзе ў мастацтве і эстэтыцы, Ван Гавэй прадставіў катэгорыю «старадаўняя вытанчанасць». Менавіта дзякуючы трываламу вопыту ў эстэтыцы і мастацтве, а таксама нязменнаму аналізу, Ван Гавэй на інстынктыўным узроўні пакінуў поле заходняй эстэтыкі і дасягнуў новага ўзроўню ў эстэтыцы кітайскай.

§2

Даследаванні па кітайскай філасофіі: асновы кітайскай эстэтыкі

Нягледзячы на глыбокую цікавасць і захапленне Ван Гавэя заходняй навукай, ён ніколі не забываў пра навуковыя дасягненні Старажытнага Кітая. Адначасова з працай над «Водгукам на раман “Сон у чырвоным цераме”» Ван Гавэй укараняў погляды і падыходы заходняй філасофіі для рэканструкцыі і тлумачэння ключавых паняццяў філасофіі кітайскай.

Дзякуючы добрай падрыхтоўцы і глыбокаму веданню аспектаў заходняй навукі, Ван Гавэй развіваў найноўшыя спосабы мыслення і падыходы, з дапамогай якіх дэтальна вывучаў унікальную перспектыву старажытнакітайскай навукі. Гэта тое, чаго не было ў яго папярэднікаў. Таму некаторыя яго ідэі, канцэпцыі і падыходы да старажытнакітайскай навукі, незалежна ад іх правільнасці, былі цалкам новымі і выключнымі. Яго асноўныя працы ў гэты перыяд: «Меркаванне аб прыродзе», «Тлумачэнне прынцыпу», «Вытокі жыцця», «Філасофскае вучэнне дзвюх школ дынастыі Хань». Ён правёў глыбокі аналіз такіх кітайскіх традыцыйных паняццяў, як «прырода» (性), «прынцып» (理), «жыццё» (命), пранік у іх сутнасць, раскрыў іх таямнічы сэнс, падаў мноства новых ідэй.

Аналітычныя даследаванні кітайскай старажытнай навукі Ван Гавэя адзіныя з яго навуковымі даследаваннямі, з’яўляюцца асновай яго эстэтычных разважанняў і неад’емнай часткай эстэтычнага светапогляду. У іх паказана напружанне паміж навукамі Кітая і Захаду, прадстаўлены шырокі навуковы фон і агляд. Яго наступныя навуковыя дасягненні ў галіне эстэтыкі або гісторыі літаратуры рэалізаваныя менавіта на гэтым фоне

і падмурку. Кароткі пераказ яго даследаванняў, метадаў і падыходаў — гэта перадумовы для разумення прапанаваных ім пасля ідэі і разважан-
няў пра кітайскую эстэтыку. Адсюль мы можам выявіць таксама і іншыя
інтэлектуальныя перадумовы і праналізаваць мысленне эстэтыка, зразу-
мець логіку яго навуковых даследаванняў і прац, і, у сваю чаргу, даволі
дакладна зразумець і асвоіць ідэі і навуку перыяду Ван Гавэя.

2.1. Прырода чалавека, лі (ідэя), жыццё

Ван Гавэй у вышэйзгаданых артыкулах спрабаваў пераасэнсаваць некаторыя асноўныя паняцці кітайскай філасофіі і падсумаваць агульны ход разважанняў кітайскіх філасофскіх даследаванняў. У разважаннях аб «прыродзе чалавека» ён узброіўся тэорыяй пазнання Канта. Ідэі Канта разглядаліся ім як дакладная тэорыя і разуменне светабудовы. Ван Гавэй, выкладаючы яго філасофію, падзяляе ўсе веды на прыроджаныя і набытыя.

«Апрыёрнымі з’яўляюцца формы прасторы, часу, а таксама інтэлектуальныя катэгорыі, зразумелыя без вопыту, з нараджэння, а апастэрыёрнымі — тыя, што з’яўляюцца па меры сталення. З моманту з’яўлення тэорыі пазнання Канта да сённяшняга часу яны лічацца неаспрэчнымі. Апастэрыёрныя веды мы атрымліваем з практыкі. Да іх адносяцца ўсе веды, што даюць зведаныя перажыванні і адчуванні»⁶⁵.

Формы часу, прасторы і апрыёрныя катэгорыі Ван Гавэй разглядаў як прыроджаныя веды, якія не трэба набываць. У аснове эмпірычных ведаў знаходзяцца менавіта прыроджаныя. Набытыя веды з’яўляюцца выключна эмпірычнымі. Гэтыя два віды ведаў сапраўдныя. Прыродныя веды ўніверсальныя, непазбежныя, набытыя ж такімі не з’яўляюцца.

⁶⁵ Ван Гавэй. Меркаванне аб прыродзе // Зборнік твораў Цзінаня. С. 27.

Грунтуючыся на гэтым разуменні кантаўскай тэорыі пазнання, Ван Гавэй выказаў новы погляд на ідэі старажытнакітайскай філасофіі.

Ён лічыў, што развагі старажытных кітайскіх мысляроў і вучоных аб «прыродзе» чалавечага добра і зла нельга аднесці да *сапраўдных* ведаў, немагчыма рашыць іх, як задачку « $2+2=4$ ». Калі пайсці шляхам эмпірычнага аналізу, мы не зможам спасцігнуць «прыроду» як такую, атрыманыя веды не будуць яе асновай. «Таму катэгарычна заяўляю: сутнасць «чалавечай прыроды» знаходзіцца па-за нашым разуменнем»⁶⁶. Такім чынам, ён лічыў, што ў старажытным Кітаі пытанне «прыроды» знаходзілася за мяжамі разумення, належала да прадметаў па-за кругаглядам.

Грунтуючыся на гэтай аснове, Ван Гавэй прааналізаваў усе значныя апісанні паняцця «прырода» ў гісторыі кітайскай філасофіі — ад «Кнігі гісторыі», «Кнігі песень», Канфуцыя, Мэнцзы, Лаацы, Чжуанцзы да прац Сюньцзы, «Хуайнаньцзы» (праца «Філософы з Хуайнані»), Дун Чжуншу, Ян Сюна, Хань Юя, Лі Ао, Ван Аньшы, Су Шы, Чжоу Дуны, Чжан Цзая, Чжу Сі, Чэн І, Лу Цзююаня, Ван Янміна — і паказаў на існуючыя ў іх супярэчнасці. Так, з пункту гледжання Мэнцзы існуе «прыродная схільнасць да добра»: «Таму, хто выхаваў свой дух, не трэба быць умелым у стрымліванні сваіх жаданняў». Ван Гавэй адзначыў: «Раз так, то адкуль бярэцца так званае жаданне? Калі ўзнікае сутнасць, чаму яна супярэчыць вобразу?»⁶⁷. Такім чынам, у сказаным Мэнцзы ёсць супярэчнасць. Сюньцзы прытрымліваюцца думкі, што «прырода» злая, быў перакананы, што «прыродныя якасці змяняюцца на карысць набытых», быццам магчыма, выкарыстоўваючы цырымоніі і этыкет мудраца, перавыхаваць просты народ. Аднак хіба мудрэц не належыць да народу? Як адрозніць мудраца ад звычайных людзей? Разам з тым, паводле сцвярджэння Сюньцзы, вызначэнне рытуалаў і этыкету — гэта капрыз чалавечых пачуццяў («Жыццё чалавека падпарадкавана жаданню прызначаць рытуалы і парадкі»). Цырымоніі і абавязкі таксама адбываюцца ад жадання. Сюньцзы таксама сказаў: «Просты адукаваны чалавек, які мае высакароднасць і веды, не можа не любіць сабе падобных». Гэты выраз як дзве кроплі вады падобны

⁶⁶ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 28.

⁶⁷ Тут і далей: Ван Гавэй. Меркаванне аб прыродзе // Зборнік твораў Цзінаня. С. 29–34.

на выказванне Мэнцзы «Няма такога немаўляці, якое не любіла б сваіх бацькоў». Такім чынам, недахоп разважанняў Сюньцзы аб «прыродзе чалавека» у тым, што ён не ў стане згладзіць супярэчнасці ў сваіх выказваннях. Пасля эпох Сун і Мін усё, што тычылася «прыроды», адносілася да метафізікі. Чжоу Дунья лічыў: «Найвышэйшы пачатак стаў дзейнічаць, пасля чаго вылучыліся сілы інь і ян; з'явілася дабро і зло». Аднак яго «Тэорыя аб прыроднай схільнасці да добра» фактычна бярэ пачатак ад яго думак пра жыццярэдасную прыроду і павагу маральнасці, не абавязкова заснаванай на логіцы. Чжан Цзай лічыў, што паміж чалавечай прыродай і абсалютнай пустэчай ёсць агульнае. З вялікае пустаты выходзяць два пачаткі — цела і душа, дабро ўзнікае з духу, зло з формы. Разам з тым форма таксама ўзнікае з духу. «Аднак калі форма паходзіць ад духу, тады як могуць быць процілеглыя прырода духу і прырода неба і зямлі? Да таго ж чаму прыроду духу нельга называць сутнасцю?». У тэорыях іншых канфуцыянскіх маралістаў таксама прысутнічаюць гэтыя супярэчнасці.

На думку Ван Гавея, абстрактнае абмеркаванне тэорыі чалавечай прыроды заснавана на метафізічным дабры і зле манізму. Прызнанне таго, што «прырода» — гэта прадмет, які нельга адчуць, можа мець падставу. Чыста эмпірычны аналіз «прыроды добра і зла» таксама здольны згладзіць супярэчнасці ў выказваннях. Аднак калі злучыць нематэрыяльны падыход і эмпірычны аналіз, дасягаецца адзінства метафізічных меркаванняў і эмпірычных доказаў і ўзнікае супярэчнасць. Паколькі такога роду эмпірычны аналіз непазбежна пагружае чалавека ў дуалізм добра і зла, ён не можа падняцца да абстрактнай тэорыі. «Таму ва ўсе часы гаворыцца пра непазбежную супярэчлівасць прыроды».

Мэта аналізу такая: «Зрабіць так, каб наступныя навукоўцы не ішлі гэтым шляхам марных меркаванняў».

Неабходна адзначыць, што прыведзеныя тут разуменне і пераказ Ван Гавэем тэорыі пазнання Канта недакладныя. Кант лічыў, што апрыёрныя формы пачуцця — прастора і час. У сузіранні пачуццёвыя дадзеныя ўсведамляюцца намі ў формах прасторы і часу. Некаторыя чыстыя, фармальныя катэгорыі таксама з'яўляюцца апрыёрнымі. Структура ведаў мае патрэбу ва ўжыванні апрыёрных катэгорый, якія разам з вопытам складаюць форму сінтэтычнага меркавання. Іншымі словамі, веды на ас-

нове катэгорыі апрыёрнага вопыту ў спалучэнні з вопытам набытым утвараюць форму сінтэтычнага меркавання. Напрыклад, чалавечыя веды пра шматлікае і малое, меншае і большае ўяўляюць сабой спалучэнне апрыёрнай і эмпірычнай катэгорый, якія шляхам сінтэтычнага меркавання прыводзяць да правільнага ведання і фармавання інтэлекту. Так, адвольна падзяліўшы гару цукерак на дзве часткі, дзеці з першага позірку вызначаць, якая частка большая, а якая меншая. Гэта і ёсць вынік прымянення апрыёрных катэгорый «больш»/«менш» у дачыненні да ацэнкі эмпірычнай акалічнасці, атрыманая выснова і з'яўляецца ведамі. Нават калі, напрыклад, матэматычная формула « $2+2=4$ » з'яўляецца канчаткова сфарміраваным меркаваннем, без дамешку апрыёрнай катэгорыі на ёй нельга пабудаваць веды.

Пытанне «прыроды» ў старажытнай кітайскай навуцы адносілася да метафізічных меркаванняў. На думку Канта, любое метафізічнае меркаванне можа быць эмпірычна прааналізавана. Калі ў дачыненні да яго правесці эмпірычны аналіз, абавязкова выявіцца антынамічная з'ява. Напрыклад, ці ёсць межы ў сусветнага часу і прасторы? Абодва вынікі эмпірычнага аналізу, як станоўчы, так і адмоўны, слушныя. Такая малавергодная сітуацыя і называецца «антыноміяй». Таму мы не можам правесці эмпірычны аналіз меркавання аб «прыродзе». Аднак філасофія Канта не абвяргае значэння і каштоўнасці метафізічных меркаванняў. (Падыходы аналітычнай філасофіі XX ст. у дачыненні метафізікі намі былі цалкам адкінутыя).

З лагічнага аналізу «прыроды» Ван Гавэя мы бачым, што, хоць ён трохі і прыбраў блытаніну ў старажытных працах, але, мяркуючы па ягоным пераказе і цытаванні тэорыі пазнання Канта, і сам не да канца разумеў яе, спрашчаючы метады, што непазбежна прыводзіла да адвольных спекуляцый. Нягледзячы на гэта, мы не маем права адмаўляць каштоўнасць і значнасць прац Ван Гавэя.

У артыкуле «Тлумачэнне лі» Ван Гавэй з дапамогай метаду лагічнага аналізу вызначыў гэтае паняцце. Дзякуючы кнізе «Паходжанне кітайскіх іерогліфаў» ён вызначыў этымалогію і семантыку слова «лі» (理) — «кіраваць нефрытам» (治玉). У далейшым дзеяслоў пераўтварыўся ў назоўнік, які ёсць у спалучэннях «геаграфія» (地理), «тэкстура скуры» (腠理), «колера скуры»

(色理), «правілы гадоўлі і прынцыпы ўтрымання шаўкавічных чарвякоў» (蚕理), «павучанні ў кіраванні» (箴理), у значэнні парадак (сістэма) (条理). На сённяшні дзень існуюць два асноўныя значэнні іерогліфа «理», якія маюць адпаведнікі ў еўрапейскіх мовах. У вузкім сэнсе гэта «розум» і «гаворка» — здольнасці, уласцівыя толькі людзям. Слова падобна значэннем да *logos* (па-грэчаску), *ratio* (па-лацінску), *vernunft* (па-нямецку), *raison* (па-французску), *reason* (па-англійску). У шырокім сэнсе гэта «прычына». Слова падобна значэннем да *ratio* (па-лацінску), *raison* (па-французску), *reason* (па-англійску), *grunde* (па-нямецку). Адносна вузкага сэнсу іерогліфа ў заходняй філасофіі ёсць лагічныя і фактычныя адрозненні (Кант), а таксама лагічныя, фізічныя, матэматычныя, практычныя адрозненні (Шапенгаўэр). Што тычыцца шырокага значэння, Ван Гавэй упарадкаваў ідэі заходняй антычнасці, тэорыі Сярэднявечча, думкі Лейбніца, Канта, Шапенгаўэра. Ён лічыў, што «лі» — гэта «самы ўніверсальны закон у свеце, адпаведна, яго асноўныя прынцыпы — самыя ўніверсальныя для ўсяго свету законы, самая ўніверсальная форма нашых ведаў». Падобна на тое казаў У Чэн⁶⁸: «Нават самая звычайная з'ява павінна мець прычыну, чаму яна з'яўляецца менавіта такой. Лі — гэта прычына, у сілу якой яна (з'ява) такая, і значэнне, у сілу якога яна з'яўляецца такой»⁶⁹. Усё гэта сказана пра значэнне «лі».

Што тычыцца вузкага значэння «лі», Ван Гавэй звярнуўся да гісторыі заходняй тэорыі розуму. Платон і Кант, Шэлінг і Гегель — усё адасаблялі паняцці розуму і пачуццяў і лічылі, што толькі розум здольны спазнаць сутнасць свету. Аднак Шапенгаўэр даказаў, што ў інтуітыўным ёсць рацыянальнае. Наяўнасць рацыянальнага і азначае наяўнасць успрымання свету. Гэтак жа, як у Мэнцы: «Чым патлумачыць тоеснасць пачуццяў? Гэта таксама «лі». У Чэнцы «прыроджанае — гэта таксама «лі», што справядліва ў дачыненні да пачуццяў.

Ван Гавэй лічыў, што ў даўніну ў заходніх краінах паняцце *logos* азначала «розум» («лі») і аб'ядноўвала ў сабе 4 значэнні: розум, закон, жыццё, лёс; гэта мела фізічны, аспектуальны сэнс. У Кітаі, пачынаючы з эпохі Сун, «лі» таксама прымалі за матэрыяльны прадмет. Чэнцы казаў: «У прадме-

⁶⁸ У Чэн (1500–1582 гг.) — кітайскі пісьменнік.

⁶⁹ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 40.

тах «лі» ёсць», «Ва ўсім існым «лі» ёсць, усё «лі» вынікае з адной крыніцы». Чжу Сі казаў: «Паміж небам і зямлёй ёсць «ці», ёсць «лі». «Лі» нематэрыяльнае, яно ляжыць у аснове ўсяго існага; «ці» матэрыяльнае, гэта энергія, яна ўласцівая ўсяму жывому. Таму, нараджаючыся, чалавек абавязкова знаходзіць «лі», затым ужо пол, абавязкова атрымлівае «ці», а затым ужо плоць»⁷⁰. Зыходзячы з гэтага, паняцце «лі» ў фізічным сэнсе таксама набыло метафізічнае значэнне. Аднак у далейшым усё кітайскія і заходнія філосафы аб'ектыўнасць паняцця «лі» замянілі суб'ектыўнасцю. Мэнцзы ставіў «лі» ў адзін шэраг з душой, Ван Янмін казаў: «У фізічным плане існуе не толькі наша сэрца, акрамя сэрца, існуе таксама «лі». Арыстоцель разглядаў гэтую катэгорыю як прынцып аб'ектыўнасці, аднак гэтая тэорыя была адвергнутая сучаснікамі. Юм даказаў, што закон прычыннасці — толькі суб'ектыўны прадмет, Кант разглядаў гэтую катэгорыю як прыродную чалавечую здольнасць, Шапенгаўэр лічыў, што ў любой інтуіцыі заўсёды ёсць месца розуму. «Калі зірнуць з гэтага пункту гледжання, у «лі» ёсць два значэнні: гэта розум і прычына, і абодва значэнні з'яўляюцца суб'ектыўнымі паняццямі»⁷¹. Аднак чаму многія асобы лічылі «лі» аб'ектыўным, рэальным паняццем? Ван Гавэй казаў: адрозненне чалавека ад жывёлы ў наяўнасці канцэптуальных ведаў. Людзі ў жыцці выкарыстоўваюць паняцці для таго, каб называць прадметы, аднак паняцце — гэта не сама рэч. Напрыклад, мы называем матэрыяльны свет «існым», аднак у нас няма такога прадмета, як «існаванне». «Ва ўсе часы заходня і ўсходня філасофіі разглядалі «існае» як нешта рэальнае. Тое, што ў Кітаі азначаюць як Найвышэйшы пачатак, неспасціжнае, ісціну, на Захадзе называецца Богам... Так званы, Найвышэйшы пачатак, высокі прынцып светабудовы, звышадчувальны розум нябачныя, і для іх перадачы непазбежна выкарыстоўваецца іерогліф «лі», што дастаткова для доказу таго, што гэтае паняцце не існуе ў бачным свеце, а ўвасабляецца толькі ў шырокім, няясным паняцці. Прасцей кажучы, гэта не больш чым міраж»⁷². Таму наконт «лі» Ван Гавэй вывеў: «Ці змога па па-

⁷⁰ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 40.

⁷¹ Там жа.

⁷² Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 40.

ходжанні высакародны і дапытлівы муж, які ўважліва і ўдумліва вывучае этымалогію слова, ідучы па слядах гісторыі яго развіцця, адрозніць яго ўласцівасці як суб'ектыўнага, а не аб'ектыўнага?»⁷³.

Акрамя таго, «лі» ў Кітаі таксама мае значэнне «законы прыроды, нябесныя найвышэйшыя прынцыпы». Гэтая катэгорыя супрацьстаіць значэнню «чалавечыя захапленні, плошчкі жаданні», што таксама звязана з этыкай. Упершыню паняцце «законы прыроды» з'явілася ў «Юэ Цзі»: «Калі жаданне не стрымліваць унутры, спакусы звонку не вытрымаць». «Законы прыроды» — адно з цэнтральных пытанняў дыскусій канфуцыянцаў Сунскай эпохі. У заходняй этыцы таксама ёсць падобнае паняцце. Платон разглядаў розум як кіроўны і адказны за маральнасць, Кант лічыў яго прычынай значных для чалавецтва законаў маралі. Аднак у канчатковым выніку «лі» — гэта розум. «У “лі”, акрамя значэнняў прычыны і розуму, няма іншых тлумачэнняў. Калі казаць аб прычыне — гэта этычная прычына, імкненне... Адсюль выснова, што розум — гэта здольнасці. Дабро ідзе ад розуму, зло ідзе ад розуму, а сам розум праяўляецца ў форме ўчынкаў, што недастаткова для эталона, гэта відавочна. Толькі здольнасць разважаць адрознівае нас ад жывёл; гэта тое, чым валодае выключна чалавецтва. Сучаснікі прытрымліваюцца таго, што ў метафізіцы называюць сапраўднай сутнасцю, а ў этыцы — дабром, усяляк прыпісваючы гэтыя ўласцівасці “лі”. Адмаўленне ролі розуму ў нашай пазнавальнай здольнасці, складанні паняццяў і ўстанаўленні сувязі з імі не мае нічога агульнага з каштоўнасцю маральных прынцыпаў»⁷⁴.

Разважанне Ван Гавэя пра паняцце «лі» дэманструе глыбіню яго ведаў і разумення кітайскай і заходняй філасофскай думкі. Дасягненне такога ўзроўню можна назваць беспрэцэдэнтным. Раскрыўшы падрабязнасці разважанняў, можна пераканацца, што тут закрануты вельмі складаныя пытанні метафізікі, анталогіі, эпістэمالогіі, логікі і этыкі, і ўсе яны з'яўляюцца ключавымі пытаннямі ў гісторыі заходняй і кітайскай філасофіі. Ван Гавэй паспрабаваў, выкарыстоўваючы канцэпцыі Канта і асабліва Шапенгаўэра, вывесці канчатковае меркаванне, аднак сутыкнуўся з цяжкасцямі ў спробе пераканаць у сваёй тэорыі людзей. З пункту гледжання

⁷³ Там жа.

⁷⁴ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня. С. 49.

сур'ёзнай навукі гэта была першая дыскусія, у якой супрацьпастаўляліся кітайская і заходняя філасофскія традыцыі. Для развіцця кітайскай філасофіі гэта мела велізарнае значэнне.

У артыкуле «Слова пра жыццё» Ван Гавэй выказаў думку, што ў разуменні кітайцаў іерогліф «命» («жыццё, лёс») можа азначаць як «жыццё і смерць прадвызначаныя небам», так і «нябесная прырода». Такім чынам, гэта паняцце можна звязаць з такімі катэгорыямі заходняй філасофіі, як фаталізм і дэтэрмінізм. Ён лічыў, што ўсе старажытныя кітайскія філосафы, за выключэннем Мацзы, былі фаталістамі, і ніводзін з іх не быў прыхільнікам дэтэрмінізму. Разважаючы над тэорыяй свабоднай волі Канта і Шапэнгаўэра, яе сувязі з чалавечымі ўчынкамі і адказнасцю, ён у выніку прызнае, што «нашага пачуцця адказнасці наўрад ці дастаткова для таго, каб паўплываць на далейшыя падзеі, і недастаткова, каб адштурхоўвацца ад мінулага вопыту перад выкананнем дзеяння... Дазвол людзям ведаць пра паняцце адказнасці мае рэальную каштоўнасць; каб гэта зразумець, не абавязкова звяртацца па дапамогу да тэорыі аб свабодзе волі»⁷⁵.

Гэтыя працы нават па сённяшніх мерках могуць лічыцца шэдэўрамі кітайскіх філасофскіх даследаванняў, яны па-ранейшаму маюць высокі акадэмічны ўзровень і каштоўнасць. Сярод мноства сучасных даследчых артыкулаў і кніг па кітайскай філасофіі рэдка сустранеш працы, якія валодаюць падобнай сілай, глыбінёй і метадамі заходняй школы. Мноства вучоных, якія займаліся кітайскай філасофіяй, не дасягнулі такога ўзроўню. Вядома, гэтыя аналітычныя падыходы і метады Ван Гавэя пражоўныя, заснаваныя пераважна на разуменні філасофіі Канта і Шапэнгаўэра. Разумення Ван Гавэем філасофіі Канта сёння недастаткова, бо яго аналіз непазбежна схільны да празмернай лагічнасці, вестэрнізму; гэта праявы нястасці ранняга Ван Гавэя. Аднак гэтая даследчыцкая дзейнасць у параўнанні з працамі Ху Шы, Фэн Юланя і іншых, хто паклаў пачатак вывучэнню кітайскай філасофіі за 20 гадоў да гэтага, сапраўды з'яўляецца першапачаткам сучасных кітайскіх даследаванняў гісторыі філасофіі Кітая.

⁷⁵ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня. С. 144.

2.2. Трактоўка і пераклад «Вучэння аб залатой сярэдзіне»

Калі Ван Гавэй парадкаваў ключавыя паняцці старажытнакітайскай філасофіі і яшчэ не зусім заграз у вестэрнізацыі, ён, параўноўваючы айчынную і заходнюю філасофіі, не толькі звярнуў увагу на падабенства паміж імі, але таксама добра бачыў іх адрозненні. Быўшы спецыялістам у старажытнакітайскай літаратуры, ён выдатна разбіраўся і ў старажытнакітайскай навуцы. Таму ў спалучэнні з ідэямі заходніх мысляроў ён распрацаваў дзве супастаўныя сістэмы. Ён ніколі не змешваў паміж сабой іерархіі ведаў і ніколі не замяняў іх адну адной. Не ўпадаючы ў крайнасці, ён выразна бачыў і цвяроза ацэньваў адрозненні паміж кітайскай і заходняй навукамі, якія існуюць і па сённяшні дзень.

На думку Ван Гавэя, далёка не ўсе старажытнакітайскія мысляры былі філосафамі. Філасофія займаецца даследаваннем сапраўднага шляху, сутнасці светабудовы сусветнага маштабу, у гэтым яе адрозненне ад палітыкі і этыкі. У артыкуле «Да пытання аб свяшчэнным абавязку філосафа і мастака» Ван Гавэй казаў: «Такім чынам, у маёй Айчыне няма чыстай філасофіі, але ёсць філасофія палітыкі і філасофія маралі. Што ж тычыцца метафізікі дынастыі Чжоу, Цынь і дзвюх Сун, у аснове якой філасофія маралі, ёй не ўласцівая цікавасць да чыстай філасофіі. Тым больш аб'якавая яна да пытанняў эстэтыкі, логікі, эпістэмалогіі!»⁷⁶ Падобныя ацэнка і меркаванні звязаны з параўнаннем формаў заходняй навукі са старажытнакітайскай. Можна сказаць, што гэта былі новыя даследчыя падыходы і метады.

Пасля Ван Гавэй змяніў сваю думку на тое, што ў старажытным Кітаі не было трансцэндэнтальнай метафізікі і эстэтычных падыходаў. Ён лічыў, што ў старажытным Кітаі ўсё ж была філасофія: «Лаацзы і Мацзы разважалі пра маральнасць, пра палітыку, але іх меркаванні зводзіліся да філасофіі. Асноўныя палажэнні палітычнай маралі Лаацзы можна выказаць у двух словах: даа і спакой. Калі б сучаснік, які прытрымліва-

⁷⁶ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 120.

ещца погляду Лаацзы, спытаў у яго, як быць чалавеку абстрагаваным і спакойным духам, тады той бы яму адказаў: якія законы прыроды, такой павінна быць і чалавечая мараль... Што тычыцца асноўных палажэнняў палітычнай маралі Мацзы, іх можна выказаць у двух словах: любоў і карысць. Калі б сучаснік, які прытрымліваецца погляду Мацзы, спытаў у яго, як набыць любоў і карысць, тады той бы яму адказаў: якія законы прыроды, такой павінна быць і чалавечая мараль. Таму кажуць: “Неба абавязкова хоча, каб людзі ўзаемна любілі адзін аднаго і прыносілі адзін аднаму карысць”⁷⁷. Хай Лаацзы гаварыў пра спакой, а Мацзы пра ўсёабдымную любоў, абодва ў выніку паклалі свае меркаванні ў аснову фундаментальных законаў свету, стварыўшы канцэпцыю філасофіі. А вось канфуцыянства адрозніваецца ад іх. «Хай развагі Лаацзы пра спакой, і звяртаецца ён да нябеснай сутнасці, а Мацзы кажа пра карысць любові, звяртаючыся да нябеснай волі, паміж імі існуе толькі нязначная розніца. Канфуцый, кажучы пра чалавекалюбства, гаварыў і пра рознага роду мараль. Калі б сучаснік спытаў Канфуцыя, як чалавеку стаць гуманным і высакародным, Канфуцый, несумненна, растлумачыў бы гэта, грунтуючыся на чалавечых учынках. Растлумачваць, грунтуючыся на чымсьці, акрамя чалавечых учынкаў, з яго пункту гледжання, было немагчыма”⁷⁸. Такім чынам, развагі Канфуцыя — гэта не філасофія.

Таму Ван Гавэй лічыў, што, у адрозненне ад даасізму і маізму, «цяжка назваць старажытнае канфуцыянства філасофіяй. Канфуцый вучыў людзей, гаварыў пра маральнасць, палітыку — і ні слова пра філасофію». Усё, што можна назваць філасофіяй канфуцыянства, з’явілася пасля Канфуцыя: «У канфуцыянстве ёсць філасофія, пачынаючы ад “Каментараў” да гексаграм “Іцзіна”, “Шо Гуа”, двух каментараў [да “Чуньцю”, “Гун Янчжуань” і “Гулян Чжуань”] і “Вучэння аб залатой сярэдзіне”. Толькі ў “Вучэнні аб залатой сярэдзіне” і “Гістарычных запісках” выразна адлюстраваныя ідэі паслядоўнікаў Канфуцыя, таму што ў перыяд дынастыі Сун гэтыя кнігі сталі асновай канфуцыянскай філасофіі. Тое, што ў Чжоўцзы названа “найвышэйшым пачаткам”,

⁷⁷ Пераклад на англійскую мову «Вучэння аб залатой сярэдзіне» спадара Гу Шы // Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 149–150.

⁷⁸ Там жа.

у Чжанцзы — “абсалютнай пустатой”, у Чэнцзы і Чжуцзы “лі” разглядаецца як асновы чалавечага жыцця і светабудовы і не адрозніваецца ад таго, што ў “Вучэнні аб залатой сярэдзіне” названа “праўдзівасцю”, таму гэтая кніга таксама шануецца і стаіць у адным шэрагу з “Лунь” і “Мэн”. На падставе гэтага кнігі «Каментараў» паказваюць не толькі старажытную канфуцыянскую філасофію, але і вытокі старажытнай і сучаснай канфуцыянскай філасофіі»⁷⁹. Ён разглядаў «Вучэнне аб залатой сярэдзіне» як канфуцыянскую філасофію, а таксама як крыніцу і аснову неаканфуцыянства, грунтуючыся на метафізічным значэнні «шчырасці», пра якую ідзе гаворка ў «Вучэнні аб залатой сярэдзіне»: «Калі б сучаснік спытаў нашчадкаў Канфуцыя, як чалавеку дасягнуць шчырасці, яны б адказалі: якія законы прыроды, такой павінна быць і чалавечая мараль. Таму што сказана: “Сутнасць шчырасці пастаянная, без шчырасці няма нічога”»⁸⁰.

Мы можам прывесці тут ацэнку, якую Ван Гавэй даў канфуцыянскай ідэалогіі. Аднак відавочна, што ў гэтым аспекце філасофія Ван Гавэя ўказвае на заходнюю метафізіку. Некаторыя прадстаўнікі навуковых колаў і сёння лічаць, што ідэалогія Канфуцыя — гэта не чыстая філасофская метафізіка. Усё гэта, вядома, заснавана на разуменні значэння філасофіі. Аднак Ван Гавэй лічыў, што нават калі старажытная кітайская навука і валодала нейкай філасофскай метафізікай у тым сэнсе, які ўкладвае ў гэтае паняцце заходняя навука, паміж гэтымі двюма метафізікамі былі істотныя адрозненні. Напрыклад: “Вучэнне аб залатой сярэдзіне” хоць і з’яўляецца філасофскім, хоць і разглядаецца як вучэнне аб асновах чалавечага жыцця і светабудовы, аднак у корані адрозніваецца ад сучаснай еўрапейскай філасофіі. Тое, што Цзы Сы называў “праўдзівасцю”, несупастаўнае з “Я” Фіхтэ, “Абсалютам” Шэлінга, “ідэяй” Гегеля, “воляй” Шапенгаўэра, “неўсвядомленым” Гартмана (Eduard von Hartmann). Яго інтэлектуальныя пошукі наўрад ці былі цалкам слухныя. Яго крытыка наўрад ці мела межы. “Вучэнне ...” таксама, як сучасная філасофія,

⁷⁹ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 149.

⁸⁰ Там жа. С. 150.

растлумачвае выказванні старажытных мысляроў, пры гэтым іх папаўняючы і не турбуючыся аб адпаведнасці іх словам»⁸¹.

Ван Гавэй падкрэслівае, што прымяненне паняццяў і падыходаў заходняй філасофіі для апісання старажытнакітайскага мыслення — гэта толькі «папаўненне вучэнняў старажытных», гаворка зусім не ідзе аб «адданасці продкам»; неабходна адзначыць, наколькі дакладная гэтая думка. Становіцца зразумела, наколькі глыбока Ван Гавэй асэнсоўваў і разумеў асноўныя ідэі і сапраўдны сэнс кітайскай і заходняй навук.

Ван Гавэй быў супраць падмены кітайскіх і заходніх тэорый і прымянення заходняй навукі для адвольнага тлумачэння і спрошчанага супастаўлення са старажытнымі кітайскімі вучэннямі. У артыкуле «Развага аб увядзенні новых навуковых тэрмінаў» ён выказаў незадаволенасць перакладамі заходніх тэкстаў эмігрантамі і адзначыў, што можна браць за прыклад японцаў. Гэтыя развагі і ягонае яснае разуменне неабходнасці абмежавання зліцця кітайскай і заходніх навук утрымліваюцца ў водгуку на англійскі пераклад «Вучэння аб залатой сярэдзіне», зроблены Гу Хунмінам.

У гэтай працы Ван Гавэй перш за ўсё звярнуў увагу на цяжасці перакладу на англійскую мову старажытнакітайскай літаратуры: «Несумненна, што вучэнні старажытных мысляроў наўрад ці цалкам лагічныя. Часта ў іх працах шматслоўна гаворыцца то пра законы прыроды, то пра чалавечыя ўчынкi, і падобны скачок думкі магчымы не толькі ў адной паэме, але і ў адной страфе. На шчасце, значэнні ў мове вельмі шырокія; няважна, ідзе гаворка пра светабудову або пра чалавека, можна выкарыстоўваць такую мову, таму логіка захоўваецца. Калі перакладаць на мову іншай дзяржавы, то паняцці замежнай мовы павінны адпавядаць арыгінальным, і сэнс іх не абавязкова павінен быць такім жа шырокім. Калі нават значэнняў слоў у мовах больш, чым у мове арыгіналу, не абавязкова выкарыстоўваць тое, што тоесна. У любым выпадку немагчыма пазбегнуць павярхоўнасці і адсутнасці адзінства. А імкнучыся да адзінства, немагчыма не ўжыць слова ў больш шырокім значэнні. Але сутнасць выказванняў глыбейшая, і калі мова пустая, характэрныя асаблівасці выслоўяў старадаўніх мысляроў цьмянеюць, іх працы робяць

⁸¹ Там жа. С. 149.

ца павярхоўнымі і шматслоўнымі»⁸². Пераклад Гу Хунміна таксама грашыць гэтым. Так, ён пераклаў «中» (душа, сярэдзіна, раўнавага) як «наша сапраўднае я» (our true Self); «和» (гармонія) як «маральны парадак» (moral order); «性» (прырода, натура) як «законы нашага быцця» (law of our being); «道» (шлях) як «маральны закон» (moral law) і г.д. У наяўнасці злоўжыванне імкненнем да ўніфікацыі. На думку Ван Гавэя, «што тычыцца “даа”, якое ў перакладзе гучыць як “moral law”, яму лепш даць назву “moral order”. Што да выразу “чалавечая прырода”, перакладзеным як “law of our being”, слова “law” паралельнае “moral law” у першапачатковым сэнсе, таму больш правільным будзе перакласці як “essence of our true nature”. І падобных прыкладаў не злічыць»⁸³.

Недахопы перакладу добра відаць пры параўнанні з арыгіналам. Наконт паняццяў «раўнавага», «даа» і «прырода» Ван Гавэй лічыў, што неабходна больш глыбокае іх вывучэнне. Ён лічыў, што асноўная праблема гэтага перакладу не ў веданні англійскай і кітайскай моў і нават не ў разуменні. Асноўная праблема ў тым, што гэтыя паняцці закранаюць канцэптualaе ядро «Вучэння аб залатой сярэдзіне», таму ў перакладзе патрабуецца не толькі асцярожнасць, але і глыбокае даследаванне. На думку Ван Гавэя, некаторыя ідэі і паняцці ў «Вучэнні аб залатой сярэдзіне» немагчыма перакласці. Ён казаў: «Напрыклад, ніхто не можа дакладна перакласці першы сказ “Вучэння аб залатой сярэдзіне”»⁸⁴. У замежных мовах няма такога слова, якое адпавядала б кітайскаму “天”, як і ў кітайскай мове няма эквівалента слову “God”. Тое, што ў нашай Айчыне называюць “天”, не разумеецца як нешта шырокае і бязмежнае, не завецца вярхоўным бажанствам. Сапраўднае значэнне знаходзіцца дзесьці пасярэдзіне двух паняццяў і азначае дух бязмежнага вярхоўнага бажання. Такое ж і паняцце “чалавечай прыроды”. Таму пераклад Гу Хунміна можна лічыць прыдатным. Што ж тычыцца перакладу паняцця “中” (“раўнавага”) як “our true Self of Moral order” (наша існае Я маральнага парадку), то гэта недапушчальна. Джэймс Лег (James

⁸² Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 151.

⁸³ Там жа.

⁸⁴ Першы сказ «Вучэння аб залатой сярэдзіне»: «Прыродай назаву загад неба, сапраўдным даа назаву няўхільнае наследаванне прыродзе, навучаннем назаву шлях удасканалення (天命之谓性, 率性之谓道, 修道之谓教)». Джэймс Лег пераклаў «天» як «heaven».

Legge) пераклаў “中” як “mean” (сярэдзіна), што ні ў якім разе не азначае “сярэдзіну, аснову Паднябеснай”⁸⁵, Гу Хунмін пераклаў “中” як “our true Self” (наша сапраўднае Я). Тады як растлумачыць “中” у выразе “君子而時中” (“высакародныя людзі эпохі сярэдняга вучэння”)? Мы аддаём перавагу перакладу Джэймса Лега “中” – “mean”, як праўдзіваму значэнню часткі “Вучэння аб залатой сярэдзіне”. Ідэя “сярэдзіны” перадавалася з пакалення ў пакаленне ў старажытным Кітаі. Цзы Яа казаў “аб справядлівасці”, а Гаа Яа пашырыў паняцце да “дзевяці найважнейшых добрых якасцяў”. Гэтым мы і хацелі сказаць, што старажытныя працы страчвалі сваю асаблівасць, а павярхоўнасць і шматслоўнасць павялічваліся. Напрыклад, пераклады “和” (свет) як “moral order” і “仁” (гуманнасць) як “moral sense” з’яўляюцца памылковымі. Увогуле, ва ўсіх адзін недахоп — празмернае імкненне да ўніфікацыі слоў продкаў. Пераклад, цалкам заснаваны на заходняй метафізіцы, дае супрацьлеглы эфект: недахоп першага ў скарачэнні, а другога — у пашырэнні»⁸⁶.

Іншымі словамі, Ван Гавэй адзначыў, што існуюць два тыпы памылак пры перакладзе старажытнай літаратуры: першая — гэта настойлівая да-слоўнасць, «празмернае імкненне да ўніфікацыі слоў старажытных мыслароў», другая — гэта выкарыстанне еўрапейскай тэорыі для тлумачэння кітайскіх ідэй («перакладаць гэтую кнігу, цалкам грунтоўчыся на заходняй метафізіцы»). Напрошваецца выснова, што першы «недахоп прыводзіў да таго, што старажытныя кнігі шмат у чым страчвалі сваё значэнне, а другая — да таго, што старажытныя трактаты пашыралі сваё значэнне». Іншымі словамі, усё прыводзіла да таго, што «сачыненні... страчвалі сваю асаблівасць, а павярхоўнасць і шматслоўнасць павялічваліся». Крыніца гэтых праблем, па сутнасці, у недастаткова дакладным разуменні і ўсведамленні вучэнняў Кітая і заходніх краін.

Акрамя таго, думку «трымаць злых у цені невядомасці і праслаўляць добрых» у «Вучэнні аб залатой сярэдзіне» Гу Хунмін пераклаў наступным чынам: «He looked upon evil merely as something negative, and he recognized

⁸⁵ Джэймс Лег пераклаў “中” у значэнні «цэнтр (сярэдзіна, аснова) Паднябеснай (свету)» як «equilibrium» («раўнавага»).

⁸⁶ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 152.

only what was good as having positive existence»⁸⁷. Ван Гавэй казаў пра гэта: «Тут зноў выкарыстаная заходняя філасофія пры тлумачэнні старажытнай літаратуры, а выпускаючы галоўнае звязно, нельга атрымаць менавіта гэтае значэнне... Зло як «negative», дабро як «positive» — гэта ідэі грэчаскай філасофіі. Ад філасофіі стоікаў і неаплатонікаў аж да вучэння тэадыцэі, уведзенай Лейбніцам, усе гаварылі пра гэта. Так пісаў Гу Шы, пра гэта згадвалі вялікія паэты Шэкспір і Гётэ. Такі светапогляд няхай несумяшчальны з ідэямі «Вучэння аб залатой сярэдзіне», але якое дачыненне мае яно да добрай крытыкі?»⁸⁸ Калі зрабіць адваротны пераклад на кітайскую фразы, перакладзенай Гу Хунмінам, то атрымаецца вось што: «Ён разглядаў зло толькі як нешта адмоўнае, прызнаючы, што толькі дабро мае станоўчае існаванне». Мы бачым не толькі вялікія адрозненні ад мовы арыгінала, але і практычна поўную неадпаведнасць. Ван Гавэй крыштальна ясна разумеў канцэпцыі дабра і зла, навуковай прыроды, характэрных рыс і духу кітайскай і заходняй філасофіі.

У канцы Ван Гавэй зрабіў выснову: «У гэтай кнізе ў перакладзе Гу Хунміна цалкам адсутнічае гістарычны пункт гледжання. Яго адсутнасць не адрозніваецца ад памылковага погляду на ідэі Канфуцыя. Гэта прычына паўсюднага адзінства ў часе вучэнняў старажытных мысляроў. Толькі адсутнасць гістарычнага пункту гледжання — прычына, па якой у перакладзе прац паслядоўнікаў Канфуцыя адсутнічае ўмяшанне мовы заходняй філасофіі. На шчасце, большасць чытачоў перакладаў заходняй літаратуры не паглыбляюцца ў філасофію. Дазвол перакладчыкам паглыбіцца ператворыць гэтыя кнігі ў “Дыялогі” Платона, “Крытыку чыстага розуму” Канта, у кнігі Фіхтэ і Шэлінга, вось што здарыцца. Зноў жа, на няшчасце, перакладчыкі павярхоўныя ў філасофіі, таму што нават калі ў перакладзе пастаянна мільгаюць ідэі тэорыі пазнання Канта, немагчыма па-сапраўднаму яе ўсвядоміць, бо пераклады поўняцца ўзятымі з заходняй метафізікі пустымі і шырокімі паняццямі. Хоць мы і прызнаём «Вучэнне аб залатой сярэдзіне» канфуцыянскай метафізікай, але не настолькі, наколькі гэта раскрывае яе пераклад. Да таго ж пры тлумачэнні

⁸⁷ У перакладзе з англійскай: «Ён разглядаў зло ў выключна негатывным яго аспекце, прызнаючы толькі дабро ў выключна пазітыўнай якасці яго існавання».

⁸⁸ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 153.

арыгінала заходнія навукоўцы-літаратары занадта нагружаюць пераклад цытатамі, якія таксама не адпавядаюць рэчаіснасці. Калі закрануць філасофію, несумненна, знойдзецца яшчэ сто тысяч такіх прыкладаў. Мы зноў і зноў не можам дакладна перакласці вузкія філасофскія паняцці, лепш ужо дакладна перакладаць заходнюю папулярную філасофію ў якасці першакрыніцы, а што тычыцца неабгрунтаваных ідэй «Вучэння аб залатой сярэдзіне», лепш пазбягаць выказванняў філосафаў і шматлікіх спасылак на цытаты вучоных-літаратараў, каб не выявіць іх ілжывае паходжанне. Гэта ўжо іншая размова. У першай гаворыцца пра пазбаўленне ад няведання; у другой — пра вызваленне ад падману; гэтыя недахопы розныя і абодва недакладна перадаюць думкі продкаў»⁸⁹.

У сувязі з недастатковай колькасцю часу і ведаў мы не можам даць усебаковую ацэнку праблемам перакладу на англійскую мову «Вучэння аб залатой сярэдзіне» Гу Хунміна і водгуку Ван Гавэя на яго. Пытанне ж глыбіні эрудыцыі і разумення Гу Хунміна пастулатаў заходняй філасофіі ў большай ступені патрабуе шырокага даследавання. Аднак, зыходзячы з ацэнкі некаторых ключавых паняццяў і меркаванняў Ван Гавэя, якія тычацца перакладу «Вучэння аб залатой сярэдзіне» Гу Хунміна, мы бачым, што апошні меў досыць глыбокія веды і эрудыцыю ў пытаннях заходняй філасофіі і гісторыі культуры. Узнікненне ў перакладзе з'яў «няведання» і «падману» Ван Гавэй звязваў з праблемай дакладнасці разумення старажытнай кітайскай і заходняй навук. Няведанне прыводзіць да немагчымасці адэкватнага ўспрымання арыгінальнага значэння некаторых тэрмінаў і ўнутраных ідэй заходняй навукі, адзін толькі даслоўны пераклад ужо правакуе няправільнае разуменне кітайскай навукі як такой. Падман узнікаў з прычыны выкарыстання стандартаў і першакрыніц заходняй навукі, пасля чаго у выніку ўжытку іх у кітайскай навуцы рабіліся неабгрунтаваныя высновы. Усё гэта цалкам знішчыла першапачатковую ідэалогію і дух кітайскай навукі. Падобныя з'явы, вядома, дэманструюць праблемы акадэмічнага ўзроўню і сілы. Сёння «няведанне» і «падман» у разуменні заходняй і айчыннай навукі кітайскімі навукоўцамі не толькі не зніклі, але і ператварыліся ў стыхійнае бедства. Узровень майстэр-

⁸⁹ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 157–158.

ства Ван Гавэя, адлюстраваны ў водгуку на пераклад, прымушае нас захапляцца ім і зараз.

Разбіраючыся ў праблемах перакладу «Вучэння аб залатой сярэдзіне» і ў паняццях «прырода», «лі», «жыццё», Ван Гавэй пабудаваў цэласную праграму даследавання старажытнай кітайскай філасофіі. У гэтай праграме Ван Гавэй ужыў найноўшыя прыёмы і метады. Акрамя таго, ён, па сутнасці, адкрыў новую эру ў сучаснай кітайскай філасофіі і ідэалогіі. Цяжка зразумець, чаму ў даследаваных намі некалькіх тамах прац па гісторыі кітайскай філасофіі адсутнічаюць згадкі пра гэты твор Ван Гавэя. Нельга не назваць гэта яшчэ адным недахопам даследаванняў гэтай сферы.

Ван Гавэй спрабаваў абмежаваць тую неразбярыху і блытаніну, якая ўзнікла ў навуковых колах у сувязі са змешваннем кітайскай і заходняй навукі, правёў паглыблены аналіз, усімі сіламі выпраўляючы памылкі, каб пазбегнуць іх далейшага распаўсюджвання і прычынення шкоды будучым даследаванням. Ён дакладна размяжоўваў кітайскую і заходнюю навуку. Канцэпцыя кітайскай эстэтыкі Ван Гавэя кардынальна адрознівалася ад уяўленняў кітайскіх навукоўцаў, якія прыйшлі пазней і спрабавалі паставіць кітайскую эстэтыку вышэй за сістэмы заходніх філосафаў. Наадварот, глыбока прааналізаваўшы разуменне кітайскай і заходняй навук Ван Гавэя, мы можам разглядзець адрозненні, іншы напрамак думак. Асаблівай увагі заслугоўвае яго спроба, старанна даследуючы навуковыя цяжкасці, пабудаваць унікальную і збалансаваную кітайскую эстэтычную тэорыю на аснове ўнутранага разумення і асэнсавання заходняй і кітайскай навук.

§3

Ад старадаўняй вытанчанасці да катэгорыі мяжы

Калі б навуковыя працы Ван Гавэя спыніліся толькі на ўзроўні разумення ідэй Канта і Шапэнгаўэра, яго ўклад у кітайскую эстэтыку меў бы гістарычную значнасць. Аднак ён не змог бы параўнацца з пазнейшай заходняй эстэтыкай Чжу Гуанцянця і эстэтыкай марксізму Цай І і іншых. Унёсак Ван Гавэя таксама заключаны ў арыгінальным вучэнні аб кітайскай эстэтыцы.

3.1. Тэорыя старадаўняй вытанчанасці

У 1907 г., праз тры гады пасля выхаду «Водгуку на раман “Сон у чырвоным кераме”», Ван Гавэй апублікаваў артыкул «Старадаўняя вытанчанасць з пазіцыі эстэтыкі», дзе прадставіў новае эстэтычнае паняцце «старадаўняй вытанчанасці». Гэта азначала, што Ван Гавэй згаджаўся з эстэтычным мысленнем Канта, але не спыняў сваіх уласных даследаванняў; ён па-ранейшаму ўжываў новыя падыходы, спрабуючы ў галіне кітайскай навукі выявіць недаследаваныя пытанні і знайсці вартыя рашэнні.

Пра «старадаўнюю вытанчанасць» Ван Гавэй казаў: «Усё прыгожае ўва-соблена ў прыгожую форму. Таму, выключаючы нашы вонкавыя праявы пачуццяў, якія авалодваюць намі, калі бачым прыгожыя прадметы, усе

формы таксама не з'яўляюцца матэрыяй. Прыгажосць не можа не ахінацца ў форму, да таго ж не інакш як праз форму яна праяўляецца; толькі двойчы прайшоўшы скрозь яе, хараство становіцца яшчэ прыгажэйшым. Тое, што мы называем старадаўняй прастатой і вытанчанасцю, знаходзіцца ў другой форме, менавіта гэтая форма з'яўляецца прыгожай і узнёслай (далей велічнай), таму набывае свайго роду самастойную значнасць, так званую прыгажосць формы прыгажосці формы старадаўняй вытанчанасці. Такім чынам, старадаўняя вытанчанасць існуе ў мастацтве і не існуе ў прыродзе»⁹⁰.

Сэнс гэтага выказвання Ван Гавэя ў наступным: усё прыгожае, што мы бачым, — у форме, а не ў матэрыяле (значэнне слова «матэрыял» не цалкам супадае са «зместам»). Аднак акрамя формы звычайных прыгожых рэчаў, існуе таксама свайго роду форма, якая паказвае яшчэ больш высокую прыгажосць. Гэта якраз «другая форма». «Старадаўняя вытанчанасць» належыць менавіта да яе. У літаральным сэнсе «старадаўняя вытанчанасць» — форма прыгажосці.

Чаму гаворыцца, што «старадаўняя вытанчанасць» існуе ў мастацтве і не існуе ў прыродзе? Ван Гавэй патлумачыў гэта так:

«Прырода — гэта толькі першая форма, а мастацтва — адна з формаў у прыродзе, або стварэнне новай формы, што адбываецца з дапамогай другой формы. Аднолькавыя формы бываюць праяўленыя па-рознаму: як адна і тая ж мелодыя на розных інструментах; адна і тая ж скульптура ці карціна, але копія моцна адрозніваецца ад арыгінала. У паэзіі аналагічна: «Нібы сон глыбокай ноччу пры святле свечкі» (Ду Фу, «Цян цуньшы») і «Сёння ноччу ў срэбным святле сустрэнемся ў сне» (Янь Цзадаа, верш «Чжэ гу цян»)), першае арыгінальнае і супадае з вучэннем, апошняе — не, другая форма адрозніваецца. Ва ўсім мастацтве будзе гэтак жа, таму і адрозніваюць, так званае, вытанчанае і вульгарнае»⁹¹.

Тут так званая «прырода» праходзіць праз «першую форму», паказвае на формы прадметаў візуальнага ўспрымання, кожная рэч вонкава праяўляе існуючы стан і вобраз. Мастацтва, якое праходзіць «другую форму»,

⁹⁰ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 163.

⁹¹ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 163–164.

паказвае на мастацтва само па сабе. Так званыя мастацкія «форма» і «вобраз вонкава адрозніваюцца ад прыродных рэчаў, таму і названы «другой формай». Значыць, «другая форма» ўласцівая мастацтву, гэта спосаб праявы яго прыгажосці. «Старадаўняя вытанчанасць» належыць да «другой формы», таму можа існаваць толькі ў мастацтве.

Некаторыя прадстаўнікі навуковай грамадскасці лічылі, што Ван Гавэй пад «старадаўняй вытанчанасцю» меў на ўвазе прыгажосць форм, у якіх існуе мастацтва⁹². Ці так гэта на самай справе? Для адказу на гэтае пытанне нам зноў трэба звярнуцца да каментараяў Ван Гавэя: «Хай аснова першай формы непрыгожая, набываючы вытанчанасць другой формы, яна атрымлівае свайго роду самастойную каштоўнасць. Гледзячы няўзброеным вокам на звычайныя дэталі навакольнага свету (саламяныя дахі, зямлянкі), мы лічым іх нязначнымі ў параўнанні з прыгожым і велічным, але варта ім прайсці праз рукі майстра (жывапісу або паэзіі), мы адразу ж адчуваем да іх неапісальны інтарэс. Такая цікавасць узнікае не да першай формы, а да другой. У жывапісе кампазіцыя адносіцца да першай формы, а пэндзлі і туш — да другой. Ацэньваючы па заслугах сачыненні, мы фактычна ўсхваляем другую форму. З гэтай прычыны характэрна нізкіх прыгожых мастацтваў (напрыклад, каліграфіі), рытуальнага бронзавага посуду трох дынастый, маінь⁹³ дынастыі Цынь, эстампаў (дынастый Хань, дзяржавы Вэй, перыяду Шасці дынастый, дынастый Тан і Сун), літаратурных помнікаў дынастый Сун і Юань часцей за ўсё належыць другой форме. Менавіта з гэтай прычыны каменныя барэльефы падабаюцца нам больш, чым арыгіналы, сярод барэльефаў нам падабаюцца рэпрадукцыі больш, чым першакрыніцы. Ацэньваючы скульптуру і жывапіс, мы гаворым пра духоўнасць, вытанчанасць, атмасферу, густ — усё пра другую форму, пра першую форму мы гаворым мала. Літаратура

⁹² Спадар Е Лан казаў: «Ван Гавэй напісаў артыкул-манаграфію аб прыгажосці мастацкай формы ў эстэтыцы... Гэта, можна сказаць, першая манаграфія ў кітайскай эстэтыцы аб прыгажосці мастацкай формы, яна заслугоўвае нашай увагі». Меркаванне спадара Не Чжэньбіня чымсьці падобнае: «Можна сказаць, што старадаўняя прастата і вытанчанасць таксама выяўляе прыгожае — неабходнымі прыёмамі велічнага, майстэрствам формы і ўсімі гэтымі фактарамі».

⁹³ Від пачатак. 摹印 (móyìn) – адзін з васьмі іерагліфічных почыркаў, зацверджаных Цынь Шыхуандзі.

не з'яўляецца выключэннем, каштоўнасць вытанчанасці часцей за ўсё існуе ў другой форме. Куан і Лю Заходняй Хань, Цуй і Цай усходніх сталіц, хараство і велічнасць іх літаратуры далёкая ад Цзя, Ма, Бань, Чжан, аднак наша сімпатыя да іх не меншая, і прычына — у вытанчанасці. Літаратура Наньфэна не абавязкова добрая ў Су, Ван, паэзія Цзян Куя значна горшая за Оў, Цінь, але нашчадкі і таксама любяць яго з прычыны вытанчанасці. Калі зірнуць з гэтага пункту гледжання, элементы старадаўняй прастаты і вытанчанасці з'яўляюцца незаменнымі ў прыгожым і велічным, да таго ж яны атрымліваюць каштоўнасць, незалежную ад прыгожага і велічнага, і гэты факт ніхто не можа абвергнуць.

Прыгожае і велічнае абавязкова павінна спалучацца са старадаўняй вытанчанасцю, тады відаць ягоная адвечная каштоўнасць. Аднак нябачная перавага прыгожага і велічнага засланне перавагу старадаўняй вытанчанасці. Таму мы і адчуваем такое хараство, сапраўды ўвасобленае вытанчанасцю; гэта першая форма, перададзеная яшчэ больш вытанчанай другой»⁹⁴.

Па-першае, Ван Гавэй лічыў, што кампазіцыі кітайскага жывапісу належаць першай форме, пэндзлі і туш належаць другой. Такім чынам, згаданая тут «форма» моцна адрозніваецца ад «формы» ў нашым сучасным разуменні. Мы не можам проста разабрацца і растлумачыць яе, і тым больш паставіць знак роўнасці паміж ёй і прыгажосцю формы мастацтва. Па-другое, Ван Гавэй пры ацэнцы старажытных кітайскіх скульптур, жывапісу і кнігадрукавання разглядае паняцці «дух», «вытанчанасць», «атмасфера», «чароўнасць» як «другую форму». Такім чынам, у выкладанні Ван Гавэя «старадаўняя вытанчанасць» падобная да такіх якасцяў мастацтва, як «дух», «вытанчанасць», «атмасфера», «чароўнасць»; таксама існуе ўнутраны фактар — прыгажосць мастацтва. Па-трэцяе, «старадаўняя вытанчанасць» не толькі адрозніваецца ад прыгожага, але і валодае самастойнымі каштоўнымі элементамі.

Таму «старадаўняя вытанчанасць» Ван Гавэя — гэта прыгажосць мастацтва, а не яго формы. Прыгажосць мастацтва і прыгажосць формы можна дакладна размежаваць. Гэтак жа, як прыгожае і велічнае, «стара-

⁹⁴ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзіняня. С. 164.

даўня вытанчанасць» не зводзіцца толькі да прадмета формы мастацтва ці зместу мастацтва. Вельмі прыгожае і велічнае існуюць таксама і ў прыродзе, а «старадаўняя вытанчанасць» — толькі ў мастацтве; менавіта гэта адрознівае дадзеныя паняцці адно ад другога.

З другога боку, мы бачым, што тут разуменне прыгажосці мастацтва Ван Гавэя абмяжоўваецца эстэтыкай Канта, які лічыў усю прыгажосць мастацтва прыгажосцю формы. Варта адрозніваць прыгажосць формы мастацтва Канта і наша разуменне прыгажосці формы. Сам Ван Гавей у аналізе эстэтычнага вопыту перажывання асалоды ад канкрэтных твораў мастацтва несвядома пераадолеў вышэй азначаныя абмежаванні. У кантэксце глыбокага разумення мастацтва можна сказаць, што эстэтычныя ідэі Ван Гавэя цалкам жыццяздольныя.

Зыходзячы з разваг наконт «духу», «вытанчанасці», «атмасферы», «чароўнасці, і наогул «антычнай вытанчанасці», можна зрабіць выснову, што Ван Гавэй пад апошнім паняццем, падразумеваючы прыгажосць у мастацтве, фактычна ўказвае на эстэтычную катэгорыю.

«Даведацца пра прыроду «старадаўняй вытанчанасці» немагчыма, не ведаючы прыроды ўніверсальнасці прыгажосці. Прырода прыгажосці, адным словам, у тым, што можна любіць і нельга выкарыстоўваць.

Форма прыгожага прыносіць сэрцу чалавека супакой; форма, якая мае старадаўнюю вытанчанасць, прыносіць чалавечаму сэрцу адпачынак, таму можна сказаць, што прыгожае ніжэйшае. Сіле велічнай формы немагчыма супраціўляцца, яна выклікае ў чалавека пачуццё пашаны; форма, якая валодае старадаўняй вытанчанасцю, нязвыклая для вачэй і вушэй простага народа, таму выклікае свайго роду здзіўленне. Пачуцці здзіўлення і пашаны элементарныя, таму старадаўняя вытанчанасць ніжэйшая за велічнае, гэта так і ёсць. Такім чынам, становішча старадаўняй вытанчанасці, можна сказаць, знаходзіцца паміж прыгожым і велічным, маючы некаторыя ўласцівасці і таго, і другога»⁹⁵.

Выходзіць, «старадаўняя вытанчанасць» у першую чаргу — своеасаблівае прыгажосць; хоць паміж гэтай прыгажосцю, прыгожым і велічным ёсць адрозненні, аж да іх рангу, усе яны належаць да адной групы.

⁹⁵ Тут і далей: Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 162, 166.

Літаральна кажучы, «古» («гу») у значэнні «старадаўняе» падразумявае «класічнае», «雅» («я») у значэнні «класічная тонкасць» падразумявае «вытанчанае». «雅» — гэта тое, што створана чалавекам, мае культурны змест і, акрамя таго, прыгажосць вытанчанага мастацтва.

Ван Гавэй лічыў прыгожае і велічнае розным. Людзі, ствараючы творы мастацтва, хочуць дасягнуць прыгажосці «старадаўняй вытанчанасці» незалежна ад таленту, але ў залежнасці ад досведу. Аднак гэта не сведчыць пра тое, што прыгажосць «старадаўняй вытанчанасці» не важная: «Хіба каштоўнасць «старадаўняй вытанчанасці» настолькі далёкая ад прыгожага і ніжэйшая за велічнае? Гэта не так. Можна любіць і нельга выкарыстоўваць — гэта агульнае правіла для ўсіх твораў мастацтва, для прыгожага і велічнага таксама, як і для класічнай вытанчанасці». Да таго ж «з практычнага пункту гледжання, з дапамогай моцы старадаўняй вытанчанасці можна ад майстэрства перайсці да распаўсюджвання эстэтычнага выхавання. І няхай людзі з сярэднім інтэлектам не ў стане ствараць прыгожыя і велічныя прадметы, яны могуць абудзіць творчыя сілы для стварэння старадаўняй вытанчанасці. Хай яны не ў стане зразумець каштоўнасць прыгожага, аднак яны могуць здабыць элементы старадаўняй вытанчанасці або атрымаць непасрэднае задавальненне. Каштоўнасць яго з пункту гледжання эстэтыкі, што праўда, не параўнальная з прыгожым і велічным. Аднак яе роля ў асвеце народных мас нашмат большая, таму і вынік будзе нашмат прыкметнейшым». Ван Гавэй мяркаваў, што творы «старадаўняй вытанчанасці» вельмі лёгка ўспрымаюцца звычайнымі людзьмі, а таму ў параўнанні з творамі, надзеленымі толькі прыгажосцю і велічнасцю, валодаюць больш універсальным значэннем і каштоўнасцю.

Прапанаваная Ван Гавэем эстэтычная катэгорыя «старадаўняй вытанчанасці» дазваляе зрабіць некалькі высноў. Па-першае, роля Ван Гавэя ў эстэтыцы Кітая пераўзыходзіць ролю Канта, ідэі і канцэпцыі заходняй эстэтыкі. Узнікла новая для кітайскай навукі катэгорыя. Па-другое, генезіс і канцэпцыя яго эстэтыкі заснаваныя не толькі на некаторых паняццях і палажэннях кітайскай старажытнай філасофіі або тэорыі мастацтва. Ён па-майстэрску стварыў універсальную лагічную сістэму і, абапіраючыся на глыбокі досвед і разуменне ў галіне мастацкай творчасці і эстэтычных

асалод, прапанаваў некалькі каштоўных канцэпцый і ідэй. Паняцце «ста-радаўняй вытанчанасці» не ў стане апісаць мастацтва і эстэтычныя перажыванні еўрапейцаў, аднак для мастацтва і эстэтычных перажыванняў кітайцаў гэта сапраўды вельмі важны апісальны абагульняючы тэрмін.

3.2. Тэорыя мяжы

У «Другой прадмове аўтара» Ван Гавэй пісаў: «У апошнія гады пасля паспяховага напісання вершаў жанру цы⁹⁶ адбыліся перамены ў маім захапленні літаратурай. Хоць колькасць напісаных мной твораў яшчэ не дасягнула сотні, у часы і пасля дынастыі Сун яшчэ нікому, за выключэннем пары чалавек, не ўдавалася зраўняцца са мной, што ўсяляе ў мяне ўпэўненасць. Хай у параўнанні з вялікімі паэтамі ў жанры цы эпохі Пяці дынастый і Паўночнай Сун, на свой сорам павінен прызнаць, я не такі добры, аднак сярод гэтых паэтаў ёсць мне роўныя»⁹⁷. Ван Гавэй заўжды сур'ёзна ставіўся да выказванняў, гаварыў абачліва, у навуцы ўсё старанна прадумваў, ніколі не рабіў неабгрунтаваных высноў і не выдаваў ману за праўду. Аднак тут ён даў вельмі высокую ацэнку ўласнай творчасці.

Насамрэч, калі разглядаць першы і другі рукапісы «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы», можна зразумець, што Ван Гавэй зусім не лічыць такую ацэнку сваёй творчасці празмернай. Сучаснікі ў сваіх водгуках захапляюцца яго паэзіяй і ўхваляюць яе: «У мастацтве пісьменства стыль Ван Гавэя вельмі падобны з Фэн Яньцзі⁹⁸ эпохі Пяці дынастый і Оўян Сю⁹⁹ эпохі Паўночнай Сун... Паэзія Фэн і Оў пра абыякавасць высокапастаўленых саноўнікаў, пра горыч растання выказана вытанчанымі рытарычнымі фразамі. Нягледзячы на тое, што ў паэзіі Ван Гавэя таксама пры-

⁹⁶ Жанр кітайскай паэзіі, характарызуецца спалучэннем радкоў рознай даўжыні.

⁹⁷ Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. С. 161.

⁹⁸ Фэн Яньцзі (903–960 гг.) – паэт і палітычны дзеяч (Паўднёвая Тан) перыяду Пяці дынастый і Дзесяці царстваў.

⁹⁹ Оўян Сю (1007–1072 гг.) – кітайскі дзяржаўны дзеяч, гісторык, эсэіст і паэт.

сутнічаюць горыч і пакуты, глыбіня яго твораў пераўзышла лірыку Фэн і Оў. Як у лірыцы, навеянай пейзажам, паўсюль прысутнічае філасофскі падтэкст, нават у паэзіі Фэн і Оў няма столькі скрытага сэнсу... У вершах Ван Гавэя настолькі па-майстэрску пабудаваныя фразы, што гэта стала прычынай іх афарыстычнасці. У гэтым яны таксама падобныя да лірыкі Фэн і Оў. Напрыклад: "Жыццё чалавека толькі ветру падобна, які нясе пух. Радасць развее, сум развее. Усе няўстойліва, нібы раскаўраць" ("Цай сан цзы", "Збіраючы тутавое лісце"). "Невыносна ахвяраваць жыццём, знікаючы ўдалечыні; колькі разоў ён азірнуўся назад" ("Цін пін юэ", "Спакойная радасць"); "Шкадуючы аб тым, што гады немагчыма ўтрымаць, адкуль было ведаць, што ў шкадаванні яны праходзяць?" ("Матылёк, закаханы ў кветку"); "Ты паглядзі, сёння на дрэве кветкі ўжо не тыя, што былі на галінках летась" ("Вясна ў яшмавым цераме"). Гэтыя і іншыя вершы пры першым жа прачытанні пакідаюць незабыўнае ўражанне. Варта адзначыць, што ягоныя афарызмы, як правіла, радзей сустракаюцца ў апісаннях, часцей у праявах пачуццяў, што лёгка прымушае людзей адчуць іх і задумацца над іх глыбокім сэнсам¹⁰⁰. Ван Гавэй цалкам заслужана назваў сябе майстрам у стварэнні вершаў; ягонае паэтычнае майстэрства стала добрым падмуркам для стварэння ім паэзіі і катэгорый кітайскай эстэтыкі, адрозных ад еўрапейскай. У далейшым выявілася цесная сувязь паміж гэтым падмуркам і выказанай ім тэорыі мяккі. Гэтая тэорыя цалкам выкладзена ў апублікаваным у 1908 г. «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы».

«Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» можна разглядаць і як выдатны эстэтычны твор Ван Гавэя, і як асноватворную працу сучаснай кітайскай эстэтыкі. «Эсэ...» па форме — прадаўжальнік старажытных кітайскіх кніг пра паэтычную творчасць (традыцыйных цыхуа), і ў ім нібы цалкам адсутнічае наватарская тэарэтычная мадэль, аднак у змесце з'явіліся істотныя змены. Вядомая вучоная спадарыня Е Цзяін сказала пра Ван Гавэя так: «Яго раннія нарысы дэманструюць толькі ўплыў заходняй думкі, які ён, прапусціўшы скрозь сябе, пасля перадаў у канцэпцыях кітайскай традыцыйнай

¹⁰⁰ Цзу Баацюань. Аб трох пытаннях Ван Гавэя // «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» і зборнік водгукаў. Выдавецтва «Бібліяграфія». 1983. С. 453–454.

літаратуры. Ягоны «Водгук на раман “Сон у чырвоным кераме”» адрозніваецца параўнальна поўнай тэарэтычнай сістэмай; гэта была свайго роду спроба прааналізаваць твор кітайскай літаратуры, цалкам запазычваючы заходнюю філасофскую тэорыю, у чым, безумоўна, нельга было пазбегнуць штучнасці і хібаў. Што тычыцца «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы», гэты твор быў напісаны пасля таго, як ён адкінуў рамкі заходніх тэорый, прыклаў усе намаганні для таго, каб укараніць свае ўласныя ідэі і погляды, паспрабаваў ужыць некаторыя ключавыя паняцці заходняга мыслення ў ацэнцы старадаўніх кітайскіх традыцый. Таму «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» выглядае як адзін са старажытных традыцыйных кітайскіх твораў, накіраваных на паэтычнай крытыкі і цыхуа. Здаецца, няма відавочных адрозненняў, аднак на самай справе ён уліў новую ідэалагічную кроў у гэтыя ўжо састарэлыя стандарты, да таго ж, зыходзячы са знешне непаўнавартаснай формы тэарэтычнай сістэмы, стварыў простую тэарэтычную канструкцыю для ацэнкі кітайскай паэзіі»¹⁰¹. Спадарыня Е Цзяін тут разглядае «Эсэ...» з пункту гледжання сучаснай літаратуры, але пры гэтым зыходзіць з агульнай каштоўнасці твора ў гісторыі сучаснай кітайскай эстэтыкі.

Якое значэнне мае «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» для сучаснай кітайскай эстэтыкі? Яно стала першым крокам на шляху ад старажытнай кітайскай паэтычнай крытыкі да ўласна кітайскай эстэтыкі. Гэты крок мае велізарнае значэнне. Уклад «Эсэ...» — у трансфармацыі паняцця «мяжа» традыцыйнай кітайскай паэтыкі ў адну з асноўных катэгорый сучаснай кітайскай эстэтыкі.

«Мяжа» — цэнтральная катэгорыя «Эсэ аб гуманістычнай паэзіі цы», і некаторыя лічаць яе асновай усёй эстэтыкі Ван Гавэя. Меркаванні навуковых колаў наконце тэорыі «мяжы» Ван Гавэя разышліся. Тут мы часова адкладзем убок існуючыя тэарэтычныя пытанні. Наша мэта — высветліць, якім чынам канцэпт Ван Гавэя «мяжа» ажыццявіў паварот ад традыцыйнай кітайскай навукі да сучаснай кітайскай эстэтыкі.

Наконце значэння традыцыйнай паэтычнай крытыкі тэорыя «мяжы» ў «Эсэ...» значна пераўзыходзіла тэорыі папярэдніх пакаленняў. «Мяжа»

¹⁰¹ Е Цзяін. Зборнік твораў Калавінка // Ван Гавэй і літаратурная крытыка : Асвета. Хэбэй. 2000. С. 156.

(«асноўная ідэя») як паняцце класічнай кітайскай паэтыкі і тэорыі мастацтва паўстала яшчэ ў эпоху Тан, а ў эпохі Сун і Мін яго прымяненне пашырылася. Даследчыкі падлічылі, што толькі ў эпоху Цын гэтае паняцце ў сваіх працах выкарыстоўвалі больш за дваццаць вучоных¹⁰². Аднак «мяжа» Ван Гавэя не толькі абапіралася на тэорыю папярэднікаў, але і, пэўна, стала навіной і скачком у развіцці.

«Мяжа знаходзіцца на самым версе паэзіі. Некаторыя межы самі па сабе маюць высокае значэнне, некаторыя з'яўляюцца афарызмамі. Вось чаму паэзія эпохі Пяці дынастый і Паўночнай Сун з'яўляецца непераўзыйдзенай...

...Тое, што Цан Лан называў інтарэсам, а Жуань Цын — боскім рытмам, не дасягала мэты; саступала таму, што я выказаў у двух іерогліфах “境界”, знайшоўшы галоўнае.

Сутнасць слова, яго боскі рытм саступаюць «мяжы» слова. Кажучы пра дух, пра боскі рытм, лепш ужо казаць пра мяжу. Першапачаткова ёсць мяжа (асноўная ідэя). Дух і рытм у канцы. Ёсць мяжа, астатняе вынікае з яе»¹⁰³.

Мяжа разгледжана тут Ван Гавэем як «паказальнік» на скрыты сэнс і дух, змешчаны ў слове, як аснова паэзіі.

Спадарыня Е Цзіян правяла глыбокае даследаванне сувязі паміж тэорыяй мяжы Ван Гавэя і паэтычнай крытыкай папярэдніх пакаленняў. Яна параўнала «мяжу» Ван Гавэя, «інтарэс» Ян Ю¹⁰⁴, «боскі рытм» Ван Шычжэна¹⁰⁵ і палічыла, што, хоць у Ян Ю і Ван Шычжэна «заяўленая асноўная ідэя сапраўды імкнецца ўзвысіць адну важную якасць у паэзіі», аднак Ян Ю «сам не змог скарыстаць гэту якасць у разумовым аналізе, таму, нават пры жаданні выкарыстаць будысцкае сузіранне для параўнання, яго веды аб сузіранні былі досыць павярхоўнымі, і параўнанне было непазбежна памыл-

¹⁰² Е Лан. Нарыс па гісторыі кітайскай эстэтыкі. Шанхайскае народнае выдавецтва, 1985. С. 610.

Пра паняцце «мяжы», якое пайшло ад перакладу будыйскага канону і прыкладна ў часы дынастыі Тан было ўведзена ў мастацкую крытыку, сучаснікі вялі мноства дыскусій, аднак цвёрдай думкі наконт семантычных вытокаў і ўнутранага зместу няма.

¹⁰³ Вясновы вешер паэзіі цы // Эсэ пра гуманістычную паэзію цы. Народнае літаратурнае выдавецтва. 1982. С. 191, 194, 227.

¹⁰⁴ Ян Ю (1191–1241 гг.) – паэт, тэарэтык паэзіі (дынастыя Паўднёвая Сун).

¹⁰⁵ Ван Шычжэн (1634–1711 гг.) – дзяржаўны дзеяч, паэт, тэарэтык паэзіі.

ковым»¹⁰⁶. Пад уплывам Ян Ю сем карыфеяў літаратуры эпохі Мін, наслідуючы паэтам залатога веку Танскай паэзіі, сутыкнуліся з праблемамі і трапілі ў бядотнае становішча, таму Ван Шычжэн «з дапамогай дэманстрацыі “боскага рытму”» з усіх сіл намагаўся заахвоціць паэтаў сур’ёзна ставіцца да таго, што ўзрушвае ў паэзіі. Аднак, на жаль, сам Жуань Цын [Ван Шычжэн] страціў гэта разуменне, яго прыхільнасць да натуральнага паказу абудзіла цікавасць да такой ініцыятывы: стварыўшы пусты верш, які апісвае пейзаж, ён прызнаваў яго шэдэўрам, а сілу, якая па-сапраўднаму закранае пачуцці, наадварот, не прызнаваў і лічыў недахопам»¹⁰⁷. Іншымі словамі, у тэорыях Ван Шычжэна і Ян Ю ёсць істотныя мінусы.

Е Цзяін лічыла, што «інтарэс» Ян Ю падобны ўпору на праявах пачуццёвасці як такой, а «боскі рытм» акцэнтуюе ўвагу на зацікаўленасці пад уплывам натхнення, якое прыцягвае нявыказанае. «Асноўная ідэя» Ван Гавэя імкнецца выклікаць канкрэтныя пачуцці ад твора. У Ян Ю і Ван Шычжэна гэта нешта неспасціжнае. «Бачанне спадара Ван Гавэя параўнальна простае і шчырае». «Прастата і шчырасць», з аднаго боку, зрабілі тэорыю Ван Гавэя непадобнай да тэорый Ян Ю, Ван Шычжэна, якія выказваліся цымяна і ілюзорна, патлумачыўшы, што такое «неабходнасць па-сапраўднаму больш разумець». З другога боку, «відаць, што спадар Ван Гавэй аб паэтычным натхненні, у параўнанні з ранейшымі паэтамі, сапраўды меў больш дакладнае разуменне»¹⁰⁸.

Мы бачым, што з’яўленне «Эсэ...» сведчыла аб імклівым развіцці тэорыі традыцыйнай паэтычнай крытыкі.

Вядома, адно толькі гэта не даказвае, што «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» паклала пачатак сучаснай кітайскай эстэтыцы; хутчэй гэта досыць традыцыйная кніга паэтычнай крытыкі. Але «Эсэ...» вызначаецца характэрнымі рысамі сучаснасці і новымі значэннямі, якія ў першую чаргу звязаны з сучаснымі падыходамі і новым кругамі глядаў. Злучыўшы заходнія і кітайскія тэорыі, эстэтык значна пераўзышоў класічную кітайскую паэтыку, дасягнуўшы больш высокага навуковага ўзроўню. Е Цзяін таксама звярнула ўвагу на новую якасць «Эсэ пра гуманістычную паэзію

¹⁰⁶ Е Цзяін. Зборнік твораў Калавінка // Ван Гавэй і літаратурная крытыка. С. 233–254.

¹⁰⁷ Там жа.

¹⁰⁸ Там жа.

цы», якое пераўзыходзіла кітайскую традыцыйную паэтычную крытыку: «З'яўленне тэорыі аб «мяжы» спадара Цзінаня (Ван Гавэя), уплыў заходніх ідэй на пакаленне позняй Цын натхніла яго на новае разуменне традыцыйнай кітайскай паэзіі. Таму яго выдатная «мяжа» па-ранейшаму выкарыстоўваецца ў будысцкай гутарцы, аднак значэнне ўжо змянілася на дзэн-будысцкі выраз «спасціжэнне таямнічага». Што тычыцца паэзіі, у якой праз пачуцці выказваюць асноўную думку і дэманструюць вынік, абодва выразы маюць яшчэ больш глыбокае значэнне. Што тычыцца здольнасці прымяняць у аналізе “суб’ектыўнае”, “аб’ектыўнае”, “асабістае”, “бескарыслівае”, “ідэальнае”, “рэалістычнае” і іншыя паняцці заходніх дактрын, гэта яшчэ адзін пункт развіцця кітайскай паэтыкі»¹⁰⁹.

Абапіраючыся на вопыт вывучэння заходняй і кітайскай навук, Ван Гавэй у працы «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» прадставіў эстэтычную ідэю Канта аб «свабодным ад практычнага інтарэсу прыгожым», а таксама філасофскія і эстэтычныя ідэі Шапенгаўэра. У яго тэорыі паэзіі прадстаўлены «асабістае» і «бескарыслівае», «аддзеленасць» і «неаддзельнасць», ідэальнае і рэалістычнае, аб’ектыўнае і суб’ектыўнае, прыгожае і велічнае. Так, ён казаў: «Паэту неабходна знаходзіцца як унутры свецкага жыцця, так і за яго межамі. Знаходзячыся ўнутры, можна яго апісаць. Знаходзячыся звонку, можна назіраць... Усё, што назірае паэт, можа стаць матэрыялам для яго творчасці. Для творчасці неабходна натхненне. Таму нельга абысціся як без забаўнага, так і без сур’ёзнага»¹¹⁰. Тут разглядаюцца пытанні пра сувязь паэта, ягоных вершаў і жыцця навакольнага свету, закрануты аспекты суб’ектыўнага і аб’ектыўнага, «асабістага» і «бескарыслівага» ў мастацтве, прасочваецца ўплыў эстэтыкі Канта, Шылера, Шапенгаўэра, вывучаных Ван Гавэем у раннія гады, але таксама прысутнічаюць новыя ідэі. Акрамя таго, ён казаў: «Усё існае ў прыродзе звязана адно з адным і абмяжоўвае адно аднаго. Але ў літаратуры і мастацтве непазбежна губляюцца дачыненні і абмежаванні. Усё роўна, ідэаліст ты ці рэаліст ... Ёсць дзве мяжы: паэтычная і мяжа звычайных людзей. Паэтычную мяжу толькі паэт можа працуць і апісаць. Таму,

¹⁰⁹ Там жа. С. 221.

¹¹⁰ Вясновы вецер паэзіі цы // Эсэ пра гуманістычную паэзію цы. С. 220.

чытаючы вершы, імкнешся да далёкага і высокага, жадаючы адрачыся ад тленнага свету, спасцігнуць неспазнанае і дасягнуць глыбіні. Што тычыцца горычы расстання і радасці спаткання, уражанняў ад падарожжаў, усё гэта можа адчуваць і звычайны чалавек, а апісаць здольны толькі паэт»¹¹¹. Тут закрануты адносіны ідэалістычнага і рэалістычнага, пасля ў тэорыі мастацтва часта будуць абмяркоўваць пытанні стварэння рэалізму і рамантызму.

У «Эсэ...» таксама гаворыцца: «Ніцшэ сказаў: “З усяго напісанага я люблю толькі тое, што пішацца сваёй крывёю”. Слова спадкаемцы трона сапраўды былі напісаны крывёю. У вершы “Супынак каля гары Яньшань” імператара Хуэйцзуна (дынастыя Сун) Супынак ёсць падобныя словы. Правіцель надзвычай смуткуе аб сваім жыцці, у думках пра тое, што нібы нясе на сваіх плячах адказнасць за злачынствы ўсяго чалавецтва з годнасцю Хрыста і Шак’ямуні, хоць велічыня была, несумненна, рознай»¹¹². Падобнае ўяўленне і кругагляд абсалютна не могуць узнікнуць у традыцыйнай паэзіі цыхуа. Ван Гавэй, згадаўшы Шак’ямуні і Хрыста, хацеў падкрэсліць, што мастацтва, дабро, зло і лёс чалавецтва звязаныя.

Гэтыя развагі закранаюць сур’ёзныя праблемы і падыходы ў сферы кітайскай эстэтыкі і тэорыі мастацтва, становячыся пасля асноўнымі прадметамі частых дыскусій. Такім чынам, нельга сказаць, што паняцце «мяжа» ў «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» служыць толькі апісаннем ўнутранай «сутнасці» формы кітайскага мастацтва, яго варта разглядаць як сінтэз звычайнага мастацтва. Ван Гавэй пісаў: «Самае лепшае ў юаньскай драме не ў яе ідэйнай структуры, а ў самім творы. Яе прыгажосць, фактычна, з’яўляецца не больш як наўмыснай асноўнай ідэяй. Няма роўні прыгажосці старажытнай паэзіі. З юаньскай драмай тое ж самае»¹¹³. Таму мы можам разглядаць паняцце «мяжы» ў «Эсэ...» як свайго роду характарыстыку анталогіі мастацтва; тут, прынамсі, ёсць паняцце мастацтва ў цэлым.

У «Эсэ...» Ван Гавэй выкарыстаў паняцце «мяжа» для апісання сутнасці і духу кітайскага мастацтва і для раскрыцця адрозненняў духоўнага

¹¹¹ Там жа.

¹¹² Там жа. С. 198.

¹¹³ Ван Гавэй. Артыкул пра юаньскую драму // Гісторыя драмы эпох Сун і Юань : Усход, 1996.

свету. «Вялікія дасягненні старажытнасці і сучаснасці, глыбокія веды неабходна правесці праз тры мяжы: “Мінулай ноччу заходні вецер загубіў вечназялёнае дрэва. У адзіноце лез на высокую вежу зірнуць на самую далёкую дарогу”. Гэта першая мяжа. “Не шкадуі аб тым, што адзенне паступова прасторным стала, гэта частка чалавечага завядання”. Гэта другая мяжа. “У натоўпе шукаў яе сто тысяч разоў, раптам азірнуўся — той чалавек, як лампы святло, патух”. Гэта трэцяя мяжа»¹¹⁴. Тут «мяжа» паказвае на межы чалавечага жыцця, мае жывы філасофскі змест. Апісанне Ван Гавэя звязвае мастацтва і жыццё, дасягаючы самай іх глыбіні. Гэтую форму традыцыйнай «мяжы» Ван Гавэй ўзняў яшчэ вышэй.

«Эсэ аб гуманістычнай паэзіі цы» апісвала характэрныя прыкметы кітайскага мастацтва, сутнасць яго вобразу, асаблівасці эстэтычнага ўспрымання мастацтва, яго стварэння і іншую праблематыку мастацтвазнаўства — і паставіла фундаментальную праблему дачыненняў чалавека і мастацтва, таму дасягнула высокага філасофскага ўзроўню і глыбіні. Ван Гавэй, абавіраючыся на айчынную навуку і асновы заходняй школы, перайшоўшы ад класікі да сучаснасці, ад паэзіі да чалавечага жыцця; злучыў паэтыку з філасофіяй, тым самым развітаўшыся з традыцыйнай паэтычнай крытай; узбагаціў сучасную кітайскую эстэтыку важнай катэгорыяй і паняццем «мяжа». «Мяжа» стала адным з паняццяў, што найбольш часта сустракаюцца ў сучасных працах па кітайскай эстэтыцы. Кітайскія навуковыя колы не толькі цалкам прынялі гэтае вызначэнне, але і зрабілі яго адной з цэнтральных катэгорый эстэтыкі.

Ван Гавэй, выкарыстоўваючы дактрыны Шапенгаўэра, Канта, Ніцшэ, на аснове інтэграцыі кітайскай і заходняй навукі, абавіраючыся на свой глыбокі досвед у мастацтве і высокі ўзровень яго ацэнкі, праводзіў значныя даследаванні і паклаў фундамент сучаснай кітайскай эстэтыкі. Нягледзячы на тое, што ён не выклаў выразную сістэму і тэорыю кітайскай эстэтыкі, тэзісы і рэзюмэ, нельга сцвярджаць, што ягонае бачанне кітайскага мастацтва і эстэтычнай дзейнасці не былі цэласнымі. Тэматызацыя, праведзеная Ван Гавэем ад «старадаўняй вытанчанасці» да «мяжы», выяўляе агульную і цэласную карціну яго ідэй. Менавіта цэ-

¹¹⁴ Вясновы вецер паэзіі цы // Эсэ пра гуманістычную паэзію цы. С. 203.

ласнасць з’яўляецца сімвалам сталасці навуковых ідэй. У гэтым сэнсе Ван Гавэй валодаў сучаснымі поглядамі.

Канешне, «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» з’яўляецца адной з першых прац у сучаснай кітайскай эстэтыцы і па цэласнасці тэарэтычнай сістэмы, логіцы, дэталёвасці і дакладнасці ўсё ж не адпавядае стандартам і патрабаванням сучаснай навукі. Выкарыстаная ў ім мадэль «напаўнення новым зместам старой формы» не ў стане пераадолець тэарэтычную абмежаванасць. Гэта дэманструе яе недастатковую сталасць у параўнанні з наступнымі навуковымі працамі па кітайскай эстэтыцы. Можна сказаць, што гэтыя працы Ван Гавэя — першыя тэарэтычныя формы сучаснай кітайскай эстэтыкі¹¹⁵.

Кажуць, што ў японскі перыяд сотні кніг «Збору твораў Цзінаня» былі спаленыя Ван Гавэем уласнаручна, чарнавікі «Эсэ пра гуманістычную паэзію цы» былі выкінутыя. Магчыма, ён быў незадаволены імі, паколькі напісаныя ў маладым узросце яны не адпавядалі яго пазнейшым ідэалам.

¹¹⁵ Фу Чу. Папраўкі ў «Эсэ пра гуманістычнаю паэзію цы» // Эсэ пра гуманістычную паэзію цы. Выдавецтва Усходне-кітайскага педагагічнага ўніверсітэта, 1990.

ГЛАВА II



Даследаванні Цай Юаньпэя: аб рэлігіі і эстэтычным выхаванні

Цай Юаньпэй (другое імя Хэцін, мянушка Цзэмінь) нарадзіўся ў 1868 г. ў гарадской акрузе Шаасін правінцыі Чжэцзян. Атрымаў адукацыю ў прыватнай школе класічнага кірунку і прайшоў увесь шлях сістэмы кэцзюй¹¹⁶. Яго смела можна назваць вундэркіндам, які ў далейшым з лёгкасцю падымаўся па кар'ернай лесвіцы: у шаснаццаць гадоў стаў суюцаем¹¹⁷, у 22 гады вытрымаў экзамен на цзюйжэня¹¹⁸, у 25 гадоў — на ступень цзінышы¹¹⁹; быў выбраны шыцзішы акадэміі Ханьлінь, у 27 гадоў здаў выпускныя іспыты і быў прызначаны рэдактарам другога разраду ў акадэмію Ханьлінь. Аднак у 1907 г. Цай Юаньпэй, ужо ў сталым узросце, вырашыў пакінуць службу і адправіўся на вучобу ў Германію. У Лейпцыгскім універсітэце ён вывучаў заходнюю філасофію і эстэтыку, асабліва Канта. Пасля рэвалюцыі 1911 г. Цай Юаньпэй вярнуўся на радзіму, 1 студзеня 1912 г. прыняў прысягу часоваму нацыянальнаму ўраду і стаў першым міністрам асветы. Пазней Цай Юаньпэй некалькі разоў заступаў на пасаду рэктара Пекінскага ўніверсітэта, праводзіў рэформы гістарычнага значэння ва ўніверсітэце і вышэйшай адукацыі Кітая ў цэлым, садзейнічаў развіццю і росквіту сучаснай кітайскай навукі і асветы, зрабіў прыкметны ўнёсак у адукацыю. Цай Юаньпэй заўсёды быў узорам для пераймання як для дзячаў навукі, так і для прадстаўнікоў свету мастацтва і культуры. Ён памёр 5 сакавіка 1940 г. ў Ганконгу.

Цай Юаньпэй публікаваў свае творы і лекцыі па эстэтыцы з часоў навучання ў Германіі. Ягоная ідэя аб замене рэлігіі эстэтычным выхаваннем аказала вялікі ўплыў на Кітай XX ст. Яго працы сабраны ў «Поўным зборы твораў спадара Цай Юаньпэя», у зборніках «Цай Юаньпэй. «Анталогія эстэтыкі», «Філасофскія працы Цай Юаньпэя» і іншых.

¹¹⁶ Дзяржаўныя экзамены ў імператарскім Кітаі, частка сістэмы канфуцыянскай адукацыі.

¹¹⁷ Уладальнік дыплама першай ступені, адпавядае бакалаўру.

¹¹⁸ Уладальнік дыплама другой ступені.

¹¹⁹ Уладальнік дыплама трэцяй ступені.

§1

Навуковыя канцэпцыі гісторыі
філасофіі Кітая

Атрымаўшы строгае традыцыйнае выхаванне, прайшоўшы сістэму кэцзюй класічнага кірунку, Цай Юаньпэй пасля Лейпцыгскага ўніверсітэта хутка прызнаў сучасную заходнюю навуку, яе метады ў даследаванні і навучанні. У яго свядомасці заходняя філасофія і навука павінны былі стаць прыкладам і ўзорам для кітайскіх навуковых даследаванняў. У выдадзенай Commercial Press у 1910 г. кнізе Цай Юаньпэя «Гісторыя кітайскай этыкі» скарачана апісана вучэнне пра маральныя прынцыпы з глыбокай старажытнасці Кітая да маньчжурскай эпохі. Ад мовы да метадаў і разумення прасочваюцца тут адрозныя ад кітайскай традыцыйнай навукі стыль і характар, якія выдавалі ўплыў Захаду. Таксама па прапанове Commercial Press Цай Юаньпэй напісаў працу «Велічнае ў філасофіі», выдадзеную ў 1915 г. «Велічнае ў філасофіі» ўсебакова, сістэмна і глыбока знаёміла з асноўнымі пытаннямі і гісторыяй развіцця заходняй філасофіі, а таксама сумежных дысцыплін. Веды Цай Юаньпэя ў галіне гісторыі заходняй філасофіі былі сапраўды фундаментальнымі, ён ўсведамляў і разумеў яе асноўныя пытанні і ідэі. Маючы ў той час такія ґрунтоўныя веды заходняй навукі, ён, натуральна, зусім па-новаму зірнуў на кітайскія навуковыя даследаванні, і гэты погляд цалкам адрозніваўся ад традыцыйнага.

Абапіраючыся на новыя канцэпцыі пры старанным вывучэнні кітайскай традыцыйнай навукі, Цай Юаньпэй лічыў, што ў старажытным Кітаі

таксама існавала філасофія, толькі яе «называлі дааскае вучэнне»¹²⁰. Ён падзяліў старажытную кітайскую філасофію на тры этапы: першыя — гэта «Чжоу Цзі», дацынская эпоха. Сюды ўваходзілі «даасізм, канфуцыянства, маізм, якія, выкарыстоўваючы свабодную ідэалогію, стварылі сістэму філасофіі, падобную грэчаскаму перыяду еўрапейскай філасофіі». Другі этап — гэта час ад Ханьскай да Танскай дынастыі. У гэтым перыядзе кітайскія філосафы «скарысталі ўласціваю Лаацзы і Чжуанцзы ідэалогію, адпавядающую індусцкай рэлігіі. Было пераведзена мноства прац пра будызм, з'явілася мноства рэлігійных плыняў. Сярод іх — школа кітайскага будызму, школа Трох трактатаў, школа Чань, секта Т'яньтай. Усё гэта можна лічыць рэлігійнай філасофіяй». Трэці этап — ад дынастыі Сун да Мін. Філосафы, «выкарыстоўваючы ідэалы дзэн-будызму, развівалі старажытныя паняцці канфуцыянства. Сярод іх, напрыклад, філасофская школа Лу Цзю-юаня і Ван Шоу-жэня, якая адважылася ў адкрытую абмяркоўваць будысцкую рэлігію і пераўзыходзіла строгае вучэнне братоў Чэн (Хаа і І) і Чжу Сі, аднак ніколі не адважвалася абапірацца на канфуцыянства ў якасці знешняга прыкрыцця. Таму філасофія гэтага перыяду была раўнасільная еўрапейскай схаластычнай філасофіі Сярэднявечча». З гэтага часу Кітай «намаганнямі філосафа-неаканфуцыянца Дай Чжэня толькі падступае да філасофіі»¹²¹.

Цай Юаньпэй лічыў, што ў яго час сапраўднай філасофіі ў Кітаі яшчэ не было. У артыкуле «50 гадоў кітайскай філасофіі», апублікаваным у снежні 1923 г., ён пісаў: «За апошнія 50 гадоў, нягледзячы на паступовае распаўсюджванне еўрапейскай філасофіі, у Кітаі ўсё яшчэ няма сваёй арыгінальнай філасофскай навукі... Таму фармулёўка «50 гадоў кітайскай філасофіі» беспадстаўная... Стаўленне кітайцаў да філасофіі дзеліцца на два аспекты: гэта знаёмства з еўрапейскай філасофіяй і сістэматызацыя старажытнай філасофіі»¹²². Аднак незалежна ад таго, якую работу здзейснілі кітайскія навукоўцы, на іх усіх паўплывала заходняя філасофія. Не выклікае сумнення і вывучэнне заходняй філасофіі, бо нават калі «людзі, якія сістэматызавалі спадчыну нацыянальнай культуры, за

¹²⁰ Філасофскія творы Цай Юаньпэя: Юбілейнае выданне да 14-годдзя Кітайскай Рэспублікі ад філасофскага факультэта Пекінскага ўніверсітэта. Народнае выдавецтва правінцы Хэбэй. 1985. С. 385.

¹²¹ 50 апошніх гадоў кітайскай філасофіі // Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 273.

¹²² Там жа.

апошнія гады не зазналі заходняга ўплыву, яны падпалі пад уздзеянне індусіскай філасофіі»¹²³. Вядома, ён лічыў і гэта неабходным.

Сутыкнуўшыся з тэндэнцыяй асіміляцыі кітайскай і заходняй філасофій, сучасныя навукоўцы прынялі выклік. Традыцыйных метадаў, якімі яны карысталіся, было недастаткова; патрэбна было тое, што пераўзыходзіла б іх. Ва ўводзінах да «Нарысаў па гісторыі філасофіі старажытнага Кітая» Ху Шы Цай Юаньпэй напісаў:

«У гісторыі старажытнай кітайскай філасофіі існуюць два ўзроўні цяжкасцяў. Першы — гэта праблема крыніц: у кнігах перыяду Чжоу і Цынь мноства памылак і неразборлівасці. У іх сапраўды вельмі шмат пераблытанага тэксту. Калі прыкласці намаганні і крыху паглыбіцца ў тое, што прадстаўнік маньчжурскай эпохі называў “кітайскай філалогіяй”, у крыніцы абавязкова выявіцца мноства памылак. Другі — гэта праблема формы: старажытная кітайская навука да гэтага часу не складала сістэматычных запісаў. Раздзел «Паднябесная» ў «Чжуанцзы»¹²⁴, «Бібліяграфічны раздзел» у «Ханьшу»¹²⁵, нарыс пра шэсць мастацтваў¹²⁶ і нарыс Чжуцзы з’яўляюцца паралельнымі апісаннямі. Нам варта ўпарадкаваць сістэму, а не абавірацца на працы продкаў без уліку заходняй гісторыі філасофіі. Людзі, якія не вывучалі гісторыю заходняй філасофіі, не могуць стварыць адпаведную форму»¹²⁷.

З «праблемай крыніц», згаданай тут, традыцыйная навука ўжо сутыкнулася. Аднак «праблема формы» — зусім новая цяжкасць, якая выпала на долю навукоўцаў таго часу.

Падыход Цай Юаньпэя ў той час абавіраўся на сістэматыку, катэгарыяльны апарат і будову заходняй філасофіі, аб’яднанне і трансфармацыю з кітайскай традыцыйнай навукай; гэта была спроба ўстанавіць новую даследчую мадэль у кітайскай філасофіі.

¹²³ Там жа.

¹²⁴ Чжуанцзы (莊子) — кніга даоскіх прыпавесцяў, напісаная напрыканцы перыяду Ваюючых царстваў (III ст. да н.э.) і названая ад імя аўтара.

¹²⁵ Ханьшу — афіцыйная гісторыя дынастыі Ранняя Хань (206 г. да н.э. — 25 г. н.э.).

¹²⁶ Шэсць мастацтваў — сістэма адукацыі маладых арыстакратаў перыяду Чжоу (VI–V стст. да н.э.), уключала навыкі здзяйснення рытуалаў, разумення і выканання музыкі, стральбы з лука, кіравання калясніцай, пісьменнасці і лічэння.

¹²⁷ Нарыс па гісторыі старажытнай філасофіі Кітая // Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 182.

§2

Заходняя эстэтыка: тэорыя і гісторыя

Цай Юаньпэй адчуваў асабліваю прыхільнасць да эстэтыкі. У Германіі яна была яго асноўным прадметам. Па вяртанні на радзіму ўвосень 1921 г. ён адкрыў курсы навучання эстэтыцы ў Пекінскім універсітэце і ў Пекінскім вышэйшым педагагічным вучылішчы. У 1935 г., набліжаючыся да 70-гадовага ўзросту, ён сказаў: «Калі б я мог зноў стаць дваццацігадовым, я б абавязкова вывучаў больш замежных моў. Акрамя англійскай і італьянскай, абавязкова вывучыў бы санскрыт і грэчаскую. Дадаткова б займаўся прыродазнаўствам. І толькі потым бы асобна заняўся маімі любімымі эстэтыкай і сусветнай гісторыяй мастацтва»¹²⁸. Гэтыя словы дэманструюць яго глыбокую цікавасць і любоў да эстэтыкі, якія суправаджалі яго ўсё жыццё.

У пытаннях тэорыі эстэтыкі Цай Юаньпэй у асноўным згаджаўся з ідэямі і поглядамі Канта. У 1916 г. ім спецыяльна была напісана праца «Эстэтыка Канта». У «Нарысе па філасофіі» ён кажа: «Канцэпцыя эстэтыкі заснавана на пачуццях весялосці і суму. Веды адносяцца да навукі гэтак жа, як воля да маральнасці. Навука заключаецца ў даследаванні; пра тое, што ў навукы праўдзівае і памылковае, мяркую логіка. Маральнасць зводзіцца да паводзінаў; пра тое, што ёсць зло і дабро, мяркую этыка. Пачуццё прыгожага ў любованні; пра тое, што ёсць прыгажосць і што ёсць пачварства, мяркую эстэтыка. Гэта развівае нашу свядомасць ва ўсіх адносінах»¹²⁹. Тут ён абавіраецца на змест «трох вялікіх крытык» Канта ў дачыненні здольнасцяў чалавечага розуму і яго размежаванняў; гэта і ёсць залежнасць паміж чалавекам і яго пачуццём, паміж навукай і чалавечай пазнавальнай здольнасцю. Дабро, зло

¹²⁸ Цай Юаньпэй. Калі б я вярнуўся ў 20-гадовы ўзрост // Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. Выдавецтва Пекінскага ўніверсітэта. 1983. С. 212.

¹²⁹ Цай Юаньпэй. Канцэпцыя эстэтыкі // Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 66.

і чалавечая інтэлектуальная дзейнасць цесна звязаны з воляй. Аднак ён таксама казаў: «Разважаючы пра волю, пра наша жыццё, у якім маральнасць з'яўляецца стрыжнем, трэба памятаць, што маральнасць таксама ўваходзіць у склад рэлігійнага светапогляду. Прасочваючы яе эвалюцыю, можна супаставіць навуковыя паняцці. Філасофскія ідэалы, канцэпцыі, мары абстрактныя. Канцэпцыя эстэтыкі паводле азначэння прымушае нас адчуваць тое, што называецца спакойным светапоглядам. Не даводзіць да знямогі — вось што з'яўляецца адзінай каштоўнасцю эстэтыкі. У гэтым плане маральныя імператывы з'яўляюцца важным пытаннем у тэорыі каштоўнасці»¹³⁰. Ён надзяляў эстэтыку, этыку і рэлігію аднолькавай каштоўнасцю; гэта была яго ўласная думка, якая адрознівалася ад поглядаў Канта.

Азнаёміўшыся з поглядамі Канта на пачуццё і сутнасць прыгожага, Цай Юаньпэй адзначаў: «Кант лічыў, што пачуццё прыгожага, па-першае, свабоднае ад практычнага інтарэсу. Па-другое, прыгожае носіць усеагульны характар і мае значэнне для кожнага. Па-трэцяе, прыгажосць ёсць форма мэтазгоднасці прадмета, паколькі ўспрымаецца ў ім без уяўлення пра мэту. Па-чацвёртае, прыгожае ёсць тое, што падабаецца без паняцця, як прадмет неабходнага любавання. Агульнай мэтай чалавецтва на сённяшні дзень агульнапрызнана з'яўляецца гуманізм... Максімальнае супраціўленне прынцыпам гуманізму — у дэспатызме, свабода і ўніверсальнасць пачуцця прыгожага — гэта надзейныя сродкі ад яго. Пачуццё прыгожага ўзнікае не толькі ў дачыненні да вабнага. Існуе так званая вялікасная прыгажосць, калі пачуцці максімальныя і няма магчымасці іх вымераць. Узнёсламу пачуццю немагчыма супраціўляцца, таму што ў момант любавання пачуццё прыгожага прыходзіць у сутыкненне з яшчэ некалькімі пачуццямі. Інтуйтыўна разумееш, што яе нельга вымераць, ты не ў сілах аказаць ёй ніякага супраціўлення. Адбываецца акупанне ў адчуванні. Бязмерная асалода ў тым, што я называю “неверагоднай з'явай”»¹³¹. Тут галоўным чынам пераказана першая частка працы «Крытыка здольнасці меркаваць», у якой разглядаецца прыгожае і велічнае. Цай Юаньпэй выкарыстаў паняцці, якія адрозніваюцца ад сучасных. У сувязі з гэтым пры чытанні

¹³⁰ Цай Юаньпэй. Канцэпцыя эстэтыкі // Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 67.

¹³¹ Там жа. С. 66.

ў нас могуць узнікнуць праблемы. Ён меў на ўвазе пад «свабодным» тое, што, паводле Канта, «не мае дачынення да практычнага інтарэсу»; пад «універсальным» тое, што Кант называў універсальнасцю пачуцця прыгожага; «мэтазгодным» тое, што Кант называў «бязмэтнай мэтазгоднасцю» пачуцця прыгожага; «непазбежным» тое, што Кант называў непазбежнасцю пачуцця прыгожага. Акрамя таго, Цай Юаньпэй назваў прыгожае «вабным характвам», а ўзвышанае — «велічным». Кант лічыў, што ўзвышанае процілеглае бясформеннаму, што выяўляецца ў «вялікім». Адзіны вопыт спынення жыццяздольнасці неадкладна спрыяе яшчэ больш інтэнсіўнаму выкіду жыццёвай энергіі, такога роду задавальненне дзівіць і выклікае павагу, можна назваць гэта радасцю негатыўнага роду. Так, у асноўным, Юаньпэй падсумаваў развагі Канта аб узвышаным.

Пасля Цай Юаньпэй параўнальна проста і зразумела ахарактарызаваў эстэтыку Канта: «Універсальнасць прыгажосці не можа быць зафіксавана ў паняцці. Яе чысціня — адзінае аб'ектўнае меркаванне. Мы кажам «прыгожы» ў значэнні прыметніка, а не ў значэнні тэарэтычных ведаў, гэта свайго роду прадмет, або стан, або дачыненне, якое вызначае ўласцівасці»¹³². Цікава, што Цай Юаньпэй прыводзіць у якасці прыкладу кветку, каб растлумачыць адрозненне паміж навукай і эстэтыкай:

«Навука выкарыстоўвае паняцці, мастацтва выкарыстоўвае ўспрыманне. Узяць, напрыклад, кветку. Па-навуковаму гэта складанакветнае, расліна, жывы арганізм. Усё гэта — паняццёвыя выказванні. А калі на кветку паглядзіць мастак, ён адчуе характэрныя формы і колеру гэтай хрызантэмы. Хіба гэта апісанне не адной і той жа хрызантэмы? Як выглядаюць астатнія складанакветныя? Які від у гэтай расліны? Што гэта за жывы арганізм? Зусім не мае значэння»¹³³.

Пазней Чжу Гуанцянь сказаў: «У нас ёсць тры розных апісанні дрэва сасна цалкам сумежных». Аднак Цай Юаньпэй падкрэсліў, што, «нягледзячы на адрозненні навукі і эстэтыкі, у кожнай навуцы знойдзецца месца эстэтычнаму бачанню»¹³⁴. Напрыклад, так шырока скарыстаны ў маста-

¹³² Цай Юаньпэй. Спрощаныя філасофскія заўвагі // Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 371.

¹³³ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 135.

¹³⁴ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі.

цтве метада залатога сячэння ўжываецца і ў іншых практыках (у тым ліку навуковай).

Восенню 1920 г. Цай Юаньпэй прачытаў сем лекцый у першым педагогічным вучылішчы Хунані: усе яны былі звязаныя галоўным чынам з эстэтыкай і эстэтычным выхаваннем. На лекцыі «Эвалюцыя эстэтыкі» ён упершыню прадставіў кітайскім навуковым колам гісторыю заходняй эстэтыкі. Пачаў са Старажытнай Грэцыі, пазнаёміў з «мімесісам» Платона, ідэямі Арыстоцеля, перайшоў да эпохі Адраджэння – Леанарда да Вінчы, Леона Баціста Альберці і іншых, англійскага эмпірызму Дэвіда Юма, эстэтычных ідэй Эдмунда Бёрка. Асобна прадставіў «Эстэтыку» Баўмгартэна: «Пасля працы Баўмгартэна эстэтыка атрымала сваё імя; яго сталі ўжываць вучоныя ўсіх краін. З гэтага пачалася эра эстэтыкі»¹³⁵. Зразумела, у гісторыі заходняй эстэтыкі ў якасці галоўнага пункта ён разглядаў філасофію Канта: «Пасля Баўмгартэна, які меў непасрэднае дачыненне да эстэтыкі, ідуць працы Канта». Таму, пачаўшы з «трох вялікіх крытык», Цай Юаньпэй зрабіў досыць дэталёвы аналіз твораў Канта. Ён казаў: «Яго твор «Крытыка чыстага розуму» разглядае чалавечае пазнанне і яго прыроду. Іншая праца, «Крытыка практычнага розуму», аналізуе прыроду чалавечай волі. У першай гаворыцца пра непазбежнасць свету пачуццёвага пазнання, у другой — пра межы свабоды волі. Як жа можна сумясціць гэтыя дзве якасці? З пункту гледжання Канта, чалавечым пачуццям уласціва ўніверсальная свабода, яны здольныя звязваць чысты розум з практычным. У залежнасці ад радасных або сумных пачуццяў ён мяркуюе аб прыгажосці, чаму прысвечаны яшчэ адна яго праца «Крытыка здольнасці суджэння». Кніга падзелена на дзве часткі: першая — аб тэорыі прыгожага і апошняя — аб дэдукцыі суджэнняў. У тэорыі прыгожага гаворыцца пра свабоду асалоды прыгажосцю, як і ў Юма. Кант лічыў, што па функцыянальнасці бывае падыходзячае і непадыходзячае, з практычнага пункту гледжання — якаснае і дрэннае, з маральнага боку — добрае і злое; усе яны выкарыстоўваюць адну мэту як стандарт. У пачуцця прыгожага няма мэты, аднак суб'ектыўна ўспрымаецца, што існуе мэтазгоднасць, таму яно свабоднае. Раз свабоднае і не звязанае

¹³⁵ Там жа.

з практычным інтарэсам асобнага чалавека, значыць, яно ўніверсальнае. Ён прааналізаваў уласцівасці прыгожага і ўзвышанага і прасунуўся наперад у параўнанні з Бёркам. Яго асноўная думка зводзілася да таго, што, няважна, прыгожае або ўзвышанае, абодва паняцці адносяцца да суб'ектыўных суджэнняў, цалкам зыходзячы з гармоніі паміж суб'ектыўнымі здольнасцямі ўяўлення і пазнавальнай здольнасцю, што не мае дачынення да аб'ектыўнага досведу. Таму абавязкова трэба лічыць іх універсальнымі, як матэматыка. Пасля гэтых прац Канта эстэтыка заняла ў філасофіі вельмі важнае месца, была заснавана як філасофская дысцыпліна»¹³⁶.

Цай Юаньпэй, рэцэнзуючы філасофскія і эстэтычныя ідэі Канта, змяніў выкарыстаную ім перш тэрміналогію і наблізіў стыль выкладання да сучаснай кітайскай мовы. Яго прачытанне Канта, у параўнанні са стаўленнем Ван Гавэя, больш паглыбленае і слушнае, а разуменне эстэтычных ідэй Канта ўжо практычна не адрозніваецца ад нашага сучаснага.

Акрамя Канта, ён азнаёміў слухачоў з іншымі нямецкімі філосафамі: Фіхтэ, Шылерам, Шэлінгам, Гегелем, Шапенгаўэрам, Гербартам, Цымерманам (Robert von Zimmermann), Кірхманам (Julius Hermann von Kirchmann), Гартманам (Karl Robert Eduard von Hartmann), Когенам (Hermann Cohen), Фішэрам (Friedrich Theodor Vischer), Ліпсам (Theodor Lipps) і з англійскім філосафам Спенсарам. Цай Юаньпэй распавёў пра эстэтычныя канцэпцыі ў гегельянстве, неакантыянстве, прагматызме, псіхалагічнай і іншых плынях, аж да незнаёмых нам да гэтага часу некаторых заходніх эстэтыкаў тых гадоў. Бачна, што Цай Юаньпэй выдатна разумеў тэорыю і гісторычныя шляхі заходняй эстэтыкі, асабліва сучаснай яму. Выдатна разбіраўся ён і ў падыходах і мысленні розных эстэтыкаў. Цай Юаньпэй дэманстраваў эрудыцыю і разуменне асноў еўрапейскай філасофіі і эстэтыкі, якія нават праз стагоддзе здзіўляюць даследчыкаў.

Пры крытычным аглядзе гісторыі заходняй эстэтыкі Цай Юаньпэй у поўнай меры прызнаваў старажытнае кітайскае эстэтычнае мысленне. Ён казаў: «Эстэтыка — позна заснаваная навука; што ж тычыцца

¹³⁶ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 124.

тэорыі аб прыгожым у творах старажытных філосафаў, то яна ўзнікла даўно. У старажытных кітайскіх кнігах яе хай і няшмат, аднак у працы “Музычныя запіскі” гаворыцца пра музыку, у трактаце “Запіскі аб даследаванні рамёстваў” — пра скульптуры, і гэта сапраўды адточаныя творы»¹³⁷. Але ён не прызнаваў, што ў старажытным Кітаі існавала сістэматызаваная эстэтычная тэорыя:

«Пасля дынастыі Хань былі “Дракон, высечаны ў сэрцы словаў”, паэтычная крытыка, кнігі пра паэзію і біяграфіі паэтаў, цыхуа, Хуа Цзянь і іншыя кнігі. Таксама былі паэтычныя зборнікі, мноства рэцэнзій на паэзію, прозу і жывапіс, своеасаблівыя погляды на архітэкттуру, скульптуру і іншыя прыкладныя мастацтвы. Але ніколі не было цэласнай сістэмы. У Кітаі не было не толькі эстэтыкі, але нават яе пачатковай формы»¹³⁸.

Гэтая канцэпцыя Цай Юаньпэя моцна паўплывала на кітайскія акадэмічныя колы. Аж да сённяшняга дня некаторыя даследчыкі прытрымліваюцца аналагічных поглядаў на эстэтыку старажытнага Кітая.¹³⁹

¹³⁷ Канспект па эстэтыцы // Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 233.

¹³⁸ Там жа. С. 234.

¹³⁹ Дэн Ічжэ праводзіў даследаванні па эстэтыцы, але, вывучаючы старажытны кітайскі жывапіс і каліграфію, ужываў толькі традыцыйныя метады. Яго работа, нягледзячы на добры вынік, адносіцца да тэорыі мастацтва. Цзун Байхуа правёў глыбокае даследаванне «Музычных запісак», «Запісак аб даследаванні рамёстваў», а таксама храналагічных тэорый каліграфіі і жывапісу. Ён не быў згодны з меркаваннем Цай Юаньпэя пра старажытную кітайскую эстэтыку, а наадварот, грунтуючыся на «І Чжуань» і ідэалогіі Лааньцы і Чжуаньцы, заснаваў мадэль сучаснай кітайскай эстэтыкі.

§3

Пра замену рэлігіі эстэтычным выхаваннем

Самы значны ўнёсак Цай Юаньпэя ў сучасную кітайскую эстэтыку — гэта яго дактрына «Аб замене рэлігіі эстэтычным выхаваннем».

У 1912 г. Цай Юаньпэй у артыкуле «Погляды у галіне народнай адукацыі», апублікаваным у 8-м томе 10-га нумара часопіса «Усход», напісаў: «Ваенная падрыхтоўка, утылітарызм, маральнае выхаванне адносяцца да палітычнай асветы. (У старажытнасці ў нашай краіне маральнае выхаванне спалучалася з уяўленнямі аб свеце, такім жа чынам падзялялася і тэарытычная падрыхтоўка). Светапогляд і дактрына эстэтычнага выхавання пераўзыходзяць палітычную асвету». Такім чынам, «сучасная асвета не дапускае аднабаковасці... з пункту гледжання псіхалогіі, усё збалансавана: мілітарызм развівае волю, утылітарызм развівае інтэлект, маральнае выхаванне аб'ядноўвае волю і пачуцці, эстэтычнае выхаванне развівае пачуцці; светапогляд аб'ядноўвае тры [волю, пачуцці, інтэлект] ў адным»¹⁴⁰. Ужо тады ён надаваў вялікае значэнне эстэтычнаму выхаванню.

Цай Юаньпэй лічыў, што чалавечае выхаванне павінна быць комплексным, нельга чым-небудзь грэбаваць. Раннія рэлігіі валодалі функцыяй навучання і выхавання трох складнікаў, а менавіта інтэлекту, пачуццяў і ідэй. Ён казаў: «Што тычыцца духоўнага, яно звычайна дзеліцца на тры часткі: першае — гэта інтэлект, другое — воля, трэцяе — пачуццё. Самыя раннія рэлігіі часта аб'ядноўвалі гэтыя функцыі. У часы адсутнасці цывілі-

¹⁴⁰ Цай Юаньпэй. «Анталогія эстэтыкі». С. 5.

зацыі, калі нашы разумовыя здольнасці былі вельмі нізкімі, мы глядзелі на сябе, на ўсё жывое ў свеце і астатнія неверагодныя рэчы, і ў нас узніклі пытанні. Адкуль бярэцца жыццё? Што будзе пасля смерці? Хто стварыў чалавека? Хто ўсім кіруе? Усе гэтыя пытанні хвалявалі людзей таго часу, яны шукалі на іх адказы. Прарокі і жрацы спрабавалі гэта растлумачыць, атрымлівалася не надта пераканаўча. Як у хрысціянстве ёсць Бог, у старажытным індуізме — Брахма, у Кітаі ёсць міф пра Паньгу»¹⁴¹. Аднак гэтая функцыя рэлігіі ўжо ў мінулым: паколькі філасофія і навукі бесперапынна вялі глыбокія даследаванні і пошукі катэгорый апісання свету і чалавечага жыцця, гэтыя пытанні атрымалі больш дакладныя тлумачэнні. Таму Цай Юаньпэй меркаваў: «У будучыні людзі, канешне, не будуць залежаць ад рэлігійных абрадаў і звышнатуральных сіл. Іх заменяць розныя дактрыны і ідэі... Таму рэлігія — гэта толькі прамежкавы вынік у працэсе чалавечага развіцця, які не валодае атрыбутамі вечнасці»¹⁴². Сучасныя храмы і набажэнствы сталі ўжо помнікамі і звычкамі і зусім не ўвасабляюць сапраўднай духоўнасці. «Падарожнічаючы па Еўропе, мы бачым, што паўсюль храмы, насельніцтва наведвае службы, — гэта стала свайго роду гістарычным звычаем»¹⁴³.

Акрамя тлумачэнняў свету і чалавечага жыцця, рэлігія першапачаткова змяшчала ў сабе выхаванне маральнасці, розуму, цела і духу чалавека. Сучасная рэлігія страціла функцыі выхавання маральнасці, розуму і цела, але захавала эстэтычную функцыю, і, паколькі ў храмах захавалася вельмі шмат каштоўных твораў мастацтва, людзі ўсё яшчэ могуць атрымаць эстэтычнае выхаванне. Цай Юаньпэй казаў: «Рознага роду рэлігійныя творы мастацтва захавалі сваю каштоўнасць і цяпер, іх каштоўнасць непахісная і ўсё яшчэ грунтоўная; не важна, рэлігійныя людзі ці атэісты, ніхто не можа выступаць супраць рэлігійнага эстэтычнага выхавання, таму, што тычыцца эстэтычнага выхавання, часткова яго рэлігіі ўдалося захаваць»¹⁴⁴.

¹⁴¹ Там жа. С. 6.

¹⁴² Там жа.

¹⁴³ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 6.

¹⁴⁴ Там жа. С. 10.

Рэлігія захавала эстэтычнае выхаванне, але ці можа рэлігія замяніць яго? Цай Юаньпэй пярэчыў: «Я лічу, што гэта няправільна, таму што рэлігійнае эстэтычнае выхаванне мае пэўныя абмежаванні, а эстэтычнае выхаванне як такое павінна абсалютна свабодна ўплываць на чалавечыя пачуцці... Рэлігія часта забараняе чалавеку што-небудзь, заклікаючы да веры, рэлігія абмяжоўвае эстэтычнае выхаванне, якому неабходна поўная незалежнасць, бо толькі так можна захаваць яго статус, а пад уладай рэлігіі эстэтыка зусім не свабодная. Таму немагчыма рэлігіяй зусім замяніць эстэтычнае выхаванне»¹⁴⁵.

Рэлігія не можа замяніць эстэтычнае выхаванне, таму што апошняе мае свае ўласныя, больш шырокія і спецыфічныя функцыі. У такім выпадку, што такое эстэтычнае выхаванне? Цай Юаньпэй казаў:

«У эстэтычным выхаванні мэтай прымянення эстэтычнай тэорыі ў навучанні з'яўляецца выхаванне пачуццяў. Чыстае эстэтычнае выхаванне выходзіць нашы пачуцці, высакародныя, бескарыслівыя звычкі, прымушае пазбаўляцца ад жадання здабываць для сябе карысць, шкодзячы іншым»¹⁴⁶.

Што тычыцца ўсіх функцый адукацыі, то Цай Юаньпэй лічыў: «Жыццё — гэта не больш чым воля; адносіны паміж людзьмі — вось што самае галоўнае; мэта старажытнага навучання — сродкамі маральнага выхавання навучыць чалавека правільным паводзінам. У гэтай справе непазбежныя два аспекты: з аднаго боку, падлік асабістай выгады, дакладнае разуменне прычыны і наступства, у выніку — вынясенне рашэння з халоднай галавой. Мараль самазахавання і абароны дзяржавы належыць да катэгорыі, якая абавязана на інтэлектуальнае выхаванне. З другога боку, нягледзячы як на няшчасце, так і на шчасце, не клапацічыся пра жыццё і смерць, неабходна неадкладна рэагаваць з усім запалам эмоцый. Мараль усеагульнай радасці, самаахвярнасці дзеля народа належыць да катэгорыі, якая абавязана на эстэтычнае выхаванне. Таму эстэтычнае выхаванне цесна ўзаемазвязанае з інтэлектуальным для завершанасці

¹⁴⁵ Там жа.

¹⁴⁶ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 10.

маральнага выхавання»¹⁴⁷. Іншымі словамі, эстэтычнае выхаванне — гэта «ўсеагульная радасць, самаадданаць дзеля народа», без яго нельга абысціся, яно адыгрывае вырашальную ролю ў маральным выхаванні.

Цай Юаньпэй асабліва падкрэсліваў, што нельга блытаць эстэтычнае выхаванне і мастацтва: «Некаторыя людзі часта змешваюць эстэтычнае выхаванне і мастацтва. Натуральна, яны звязаныя, аднак у іх розныя сферы ўздзеяння. Эстэтычнае выхаванне можа замяніць рэлігію, а мастацтва не ў стане гэтага зрабіць, мы не павінны памыляцца наконт гэтага. У сучасных школах вялікае значэнне надаюць такім прадметам, як жывапіс і музыка, якія адносяцца да сферы мастацтва. Сфера эстэтычнага выхавання ў параўнанні з мастацтвам значна большая. Яно ўключае эстэтычнае пазнанне музыкі, літаратуры, тэатра, кіно, паркаў; планаванне невялікіх садоў, раскошных гандлёвых цэнтраў (як у Шанхаі), адасобленых вёсак (як у Лунхуа). Сюды ж адносяцца дзеянні асобных людзей (напрыклад, перыяду Шасці дынастый), грамадскіх арганізацый, навуковых таварыстваў, выкарыстанне ландшафту і іншыя сацыяльныя ўзаемадзеянні».

Звяртаючы ўвагу на вялікае значэнне і каштоўнасць эстэтычнага выхавання, Цай Юаньпэй заклікаў грамадства «замяніць рэлігію эстэтычным выхаваннем». «Я не прыхільнік захавання рэлігіі, і прычыны майго жадання замяніць яе эстэтычным выхаваннем пералічу ніжэй. Рэлігійныя вучэнні — гэта вучэнні старажытнасці. У кожнага народа быў перыяд, калі адукацый і цалкам займаліся рэлігійныя настаўнікі; таму рэлігія ўключала інтэлектуальныя, маральныя і эстэтычныя элементы выхавання. Да інтэлектуальнага выхавання адносіліся тлумачэнне прыродных з'яў, запісы паслядоўнасці боскага стварэння свету, развагі пра замагільнае жыццё. Маральнае выхаванне ўключала, напрыклад, дзесяць заповедзяў у юдаізме, пяць зарокаў у будызме і іншыя падобныя настаўленні, якія заахвочвалі добрыя ўчынкі і барацьбу са злом у кожнай з рэлігій. У якасці элементаў фізічнага выхавання выступалі розныя цырымоніі набажэнстваў, медытацыя, паломніцтвы. Рэлігійныя настаўнікі выбіралі прыкметныя месцы, дзе будавалі храмы, упрыгожаныя гра-

¹⁴⁷ Там жа.

вюрамі, скульптурамі і жывапісам, слухалі музыку і выконвалі танцы, з дапамогай красамоўства і літаратуры дзяліліся ўражаннямі і ўзвышаліся над будзённым, што і было элементам эстэтычнага выхавання.

З пачаткам развіцця навукі індуктыўны метада сталі выкарыстоўваць не толькі для аднаўлення сапраўднай карціны паходжання прыроднага свету і сацыяльнай гісторыі. Падсвядомасць, рознага роду фантомы таксама неабходна даследаваць навуковымі спосабамі; усе рэлігійныя тлумачэнні на сучасным этапе больш непераканаўчыя, таму інтэлектуальнае выхаванне і рэлігія не маюць сувязі. З развіццём гісторыі, сацыялогіі, этнаграфіі і іншых навук прыйшло разуменне таго, што ідэалы добра і зла ў людзей у розных рэгіёнах і эпохах не аднолькавыя. Нормы маралі сучаснага чалавека адпавядаюць сучаснаму грамадству, а не тым правілам, якія вызначалі мудрацы сотні і тысячы гадоў таму. Рэлігійным правілам часта больш за тысячу гадоў, таму ў іх не толькі шмат што ўпушчана, але і часцяком многае супярэчыць рэчаіснасці. Такім чынам, маральнае выхаванне таксама не мае ніякага дачынення да рэлігіі. Ахова здароўя стала самастойнай навукай; пабудаваны спартыўныя стадыёны і клінікі, з'явілася вельмі шмат відаў спорту. Зручнасць падарожжаў павялічваецца з кожным днём, што не ідзе ні ў якое параўнанне з якімі-небудзь рэлігійнымі цырымоніямі. Таму ў пытаннях фізічнага выхавання таксама няма неабходнасці залежаць ад рэлігіі. Рэлігійныя каштоўнасці — усяго толькі элементы эстэтычнага выхавання. Велічныя пабудовы, прыгожыя скульптуры і жывапіс, таямнічая музыка, пранікнёная або шчырая літаратура не залежаць ад прыналежнасці да якой-небудзь рэлігіі, адступніцтва або атэізм ніяк не могуць паменшыць значнасць іх характа — гэта адзіная рэлігія, якая мае несмяротную прыгажосць. Як у такім выпадку можна захаваць рэлігію для эстэтычнага выхавання? Я не магу ўявіць.

1. Выхаванне свабоднае, рэлігія ж прымусовая.
2. Выхаванне прагрэсіўнае, рэлігія кансерватыўная.
3. Выхаванне распаўсюджанае, рэлігія абмежаваная.

Паколькі элементы эстэтычнага выхавання заўжды прысутнічалі ў рэлігіі і прызнаваліся яе часткай, яны часта выклікаюць пэўныя асацыяцыі ў эстэтыкаў, уплываючы на іх інтэлектуальнае і маральнае

выхаванне, але яны не могуць лічыцца чыстым пачуццём прыгожага, і таму рэлігія не можа дапоўніць эстэтычнае выхаванне, а эстэтычнае выхаванне можа замяніць рэлігію»¹⁴⁸.

Цай Юаньпэй прадставіў прагрэсіўную тэорыю на аснове сувязі паміж воляй і пачуццём, якая тлумачыла каштоўнасць эстэтычнага выхавання ў жыцці чалавека. Ён казаў: «Жыццё чалавека — гэта толькі намаганне волі. А воля сляпая: яна абапіраецца на найбліжэйшае сузіранне і веды». Воля праяўляецца ў паводзінах. Чалавек сваімі паводзінамі і дзякуючы пачуццю самазахавання пазбягае смерці, імкнецца да выгады і змяншэння страт. Для гэтага неабходныя толькі агульныя веды. Тыя ж, хто ставіць за галоўную мэту шчасце народных мас, адмаўляючыся ад свайго ўласнага, асабістага шчасця, маючы пэўныя веды, ужо могуць паказваць шлях. Далей ідуць тыя, хто пры неабходнасці згодны адмовіцца ад асабістага ў імя грамадскіх інтарэсаў, аж да ахвяравання сваім жыццём дзеля выратавання народных мас. Такія велічныя і высакародныя паводзіны здольныя запальваць пачуцці. Цай Юаньпэй лічыў: нягледзячы на тое, што «ва ўсіх людзей ёсць пачуцці, далёка не ўсе вызначаюцца высакароднымі і велічнымі паводзінамі; гэта звязана са слабасцю сілы, што забяспечвае рух пачуццяў. Неабходна павярнуцца ад слабога да моцнага, ад лёгкага да цяжкага. Трэба імкнуцца да развіцця. Інструментам развіцця з'яўляецца прадмет (аб'ект) прыгажосці; працэс развіцця называюць эстэтычным выхаваннем».

Якім жа чынам аб'екты прыгажосці развіваюць пачуцці? Прыгажосць мае дзве ўласцівасці: першая — тыповая, другая — непаўторная. Цай Юаньпэй казаў: «Адзін чалавек здаволіць смагу чарпаком вады, іншаму ўжо не хопіць; калі адзін заняў месца на кавалку зямлі, іншы ўжо не зможа стаць побач. Такі прыклад матэрыялізму, нялюдскасці лічыцца эгаістычным. А любавання аб'ектам прыгажосці зусім не тое ж самае. Густ, нюх, дотык валодаюць якаснымі сувязямі, якія ў роўнай ступені не залежаць ад эстэтычнай тэорыі; а развіваючы пачуццё прыгожага, не варта абмяжоўвацца ўспрыманнем інфармацыі, якая перадаецца з дапамогай фота і гуку; трэба памятаць, што “Паднябесная — для народа”. Вядомыя горы і вялікія рэкі ў роўнай ступені даступныя ўсім людзям; яны

¹⁴⁸ Цай Юаньпэй. Анталогія эстэтыкі. С. 179–180.

могуць атрымліваць асалоду ад ззяння вечаровага сонца, бесперашкодна бачыць статуі ў парку, карціны ў музеі мастацтваў. Ці Сюаньван¹⁴⁹ адзначаў: “Радасць у адзіночку горшая за ўсеагульную радасць”, “малая радасць горшая за вялікую агульную радасць”; тое, што Таа Юаньмін¹⁵⁰ называў “агульнапрызнаным шэдэўрам”, сведчыць пра ўніверсальнасць прыгажосці».

Сярод людзей распаўсюджаны як забабоны, так і адарванасць ад жыцця. Дух людзей праяўляецца ў важных момантах: калі яны адважныя настолькі, што «могуць не спакушацца грашымі, не здольныя нізка ўпасці праз галечу і здрадзіць сваім ідэалам, не могуць прагнуцца пад уладай, нават стануць прытрымлівацца прынцыпу “ахвяраваць сабой дзеля гуманнасці”, а не “выратаваць сябе, ахвяраваўшы гуманнасцю”». Усё гэта не дзякуючы ведам, а дзякуючы выхаванню пачуццяў; значыць гэта вынікае не з інтэлектуальнага, а з эстэтычнага выхавання. Таму Цай Юаньпэй меркаваў, што, хоць жыццё чалавека складаецца з працы, у вольны час нельга выключаць эстэтычную дзейнасць — чытанне мастацкай літаратуры, праслухоўванне музычных твораў, наведванне музеяў. Дасягаецца гармонія паміж ведамі і пачуццём. Толькі тады можна лічыць, што ты спазнаў каштоўнасць чалавечага жыцця.

На падставе вышэйсказанага можна зрабіць выснову, што, хоць Цай Юаньпэй і спасылаўся на эстэтычную тэорыю Канта, яго погляды на эстэтычнае выхаванне супярэчылі развагам Канта наконт бескарыслінасці прыгажосці, збліжаючы яго з ідэямі старажытнага кітайскага канфуцыянства.

Цай Юаньпэй вельмі шанаваў канфуцыянства, асабліва за яго імкненне пазбягаць крайнасцяў. Ён пісаў: «Заходнія філосафы, акрамя Арыстоцеля, які прапаведаваў маральнасць і залатую сярэдзіну, рэдка звярталі на гэта ўвагу. Нам вядомыя радыкальныя ідэі Талстога аб непраціўленні і радыкальныя прынцыпы грубай сілы Ніцшэ, радыкальная тэорыя абьякавасці Русо, абсалютная тэорыя Гобса аб умяшанні. У заходніх народаў няма імкнення да залатой сярэдзіны, і таму ўсе яны, акрамя грэкаў, не па-

¹⁴⁹ Ці Сюаньван — правіцель царства Ці (319–301 гг. да н.э.), падтрымліваў навукі, стваральнік акадэміі Цзіся.

¹⁵⁰ Таа Юаньмін (365–427 гг.) — кітайскі паэт перыяду Шасці дынастый.

добныя да нас. Кітайскі народ выпрабаваў на сабе розныя радыкальныя ідэалогіі, якія пацярпелі паразу, і толькі імкненне да ўмеркаванасці (залатой сярэдзіны), якога прытрымлівалася большасць, аказалася даўгавечным»¹⁵¹.

Існуюць дзве ўплывовыя тэорыі, якія пацвярджаюць яго словы: першая, традыцыйная канфуцыянская, паўстала больш за 2 000 гадоў назад, другая, сучасная, адносіцца да тэорыі трох народных прынцыпаў (дактрына Саньмінь) Сунь Ятсена. Цай Юаньпэй прытрымліваўся некаторых прынцыпаў, атрыманых у спадчыну ад канфуцыянства. Ён звяртаў увагу на яго маральнае жыццё. Акрамя наяўных трох яго асаблівасцяў — інтэлекту, чалавекалюбства, адвагі — ёсць яшчэ дзве. «Першая — нерэлігійная вера; другая — развіццё мастацтва». Канфуцый вылучаўся адмысловым «музыкальным пачуццём прыгожага, недасягажным для нашчадкаў». «Рэчаіснасць, якая атачала Канфуцыя 2 000 гадоў таму, моцна адрозніваецца ад цяперашняй. Мы не можам аспрэчваць тое, што сказана Канфуцыям, бо да сённяшняга дня кожная яго фраза мае каштоўнасць. Таксама не адважымся абмяркоўваць яго дзеянні — да сённяшняга дня кожнае з іх з'яўляецца ўзорам для нас. Аднак, абстрагаваўшыся ад паняццяў у рамках тэорыі маральнага жыцця (інтэлект, чалавекалюбства, адвага), нерэлігійнай веры і развіцця музычнага густу цалкам можна прытрымлівацца»¹⁵².

Сапраўды, ідэі Цай Юаньпэя пра эстэтычнае выхаванне звязаныя з ідэямі Канфуцыя, аднак прама ён не пацвярджаў гэтага. Пасля некаторых кітайскіх эстэтыкі, напрыклад Цзун Байхуа, Сюй Фугуань, Лі Цзэхуа, звязвалі дух кітайскай эстэтыкі з ідэямі і канцэпцыямі Канфуцыя. Цай Юаньпэй не ствараў сваёй сістэмы эстэтычнай тэорыі, аднак у гісторыі сучаснай кітайскай эстэтыкі ён па-ранейшаму мае высокі аўтарытэт. У першую чаргу ён вывучаў заходнюю эстэтыку і знаёміў з ёй іншых; у гэтай галіне, у параўнанні з дзейнасцю Ван Гавэя, ягоныя даследаванні былі больш сістэматычнымі і глыбокімі. Ён упершыню раскрыў агульную карціну гісторыі заходняй эстэтыкі, даў поўны крытычны агляд заходняй эстэтычнай навукі свайго часу,

¹⁵¹ Кітайскі народ і цвёрды курс на «залатую сярэдзіну» // Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 395.

¹⁵² Філасофскія творы Цай Юаньпэя. С. 430–431.

удзяліўшы асаблівую ўвагу тагачаснаму становішчу нямецкай эстэтычнай тэорыі. Па-другое, ён вывучаў старажытную кітайскую эстэтыку, гісторыю старажытнай кітайскай філасофіі, да таго ж дэтальна апісаў новыя навуковыя падыходы, якія адрозніваюцца ад традыцыйнага. Вынікамі гэтай работы Цай Юаньпэя сталі не толькі цяжкая праца першаадкрывальніка і адкрыцці для наступнага пакалення навукоўцаў, якія займаюцца гісторыяй эстэтыкі. Ён значна пашырыў вобласць вывучэння кітайскай і еўрапейскай эстэтыкі. Даследаванне заходняй думкі і раскрыццё філасофіі старажытнага Кітая разглядалася як работа аднолькавай важнасці, да таго ж мела паміж сабой унутраную сувязь у метадах і падыходах. З прычыны таго, што Цай Юаньпэі займаў асаблівае становішча як у грамадстве, так і ў навуковых колах, яго ідэі аказвалі вельмі вялікі ўплыў у навуковым свеце. Мэтай Цай Юаньпэя было змяненне грамадства. Лозунг «аб замене рэлігійнага выхавання эстэтычным», прапанаваны ім на падставе глыбокага разумення кітайскай і заходняй філасофіі, меў сапраўды актуальнае значэнне не толькі ў той час – ён справакаваў сацыяльныя наступствы ўсёабдымнага характару і па сённяшні дзень з'яўляецца для нас крыніцай натхнення.

Дадатак: выказванні Лян Цічаа пра інтарэс і эстэтычнае выхаванне

Лян Цічаа (таксама вядомы як Цзы Чжожу, другое імя Жэньгун, Гаспадар Інь Біншы) нарадзіўся ў 1873 г. у раёне Сінхуэй правінцыі Гуандун. Лян Цічаа з дзяцінства быў адораны талентам і розумам, рос вундэркіндам, ужо ў 11 гадоў стаў сюцаем, а ў 16 гадоў — цзюйжэнем. Стаў вядомым пасля ўдзелу ў стварэнні (разам з Кан Ювэем) «Петыцыі прыбыўшых на іспыты» трох тысяч правінцыйных кандыдатаў і героем рэформаў года Усуй¹⁵³. На працягу некалькіх дзесяцігоддзяў актыўна

¹⁵³ Рэформы года Усуй або «сто дзён рэформаў» (чэрвень–верасень 1898 г.) — этап у гісторыі Цынскай імперыі, калі імператар Гуансюй паспрабаваў правесці рэформы «зверху», але гэтая палітыка з прычыны магутнага процідзеяння кансерватараў і імператрыцы Цысі пацярпела поўнае паражэнне.

ўдзельнічаў у палітычным жыцці Кітая. Пасля 1918 г. Лян Цічаа пакінуў палітыку, заняўся навуковай і асветніцкай дзейнасцю, дамогся вялікага поспеху ў гісторыі, гісторыі філасофіі, паліталогіі, літаратуры. Лян Цічаа памёр ад хваробы ў 1929 г. у Пекіне. Усе ягоныя працы сабраны ў «Зборы твораў Інь Біншы».

Мысляр, які займаўся асветніцтвам, Лян Цічаа заўсёды ўдзяляў асаблівую ўвагу самым важным праблемам кітайскага грамадства, рэальным абставінам жыцця кітайскага народу. Мэтай яго навуковай дзейнасці было змяніць кітайскае грамадства, змяніць маральнае аблічча кітайца. Ён выступіў з ініцыятывай «ажыццявіць рэвалюцыю ў паэтычных колах» і «ажыццявіць рэвалюцыю ў колах празаікаў» з мэтай трансфармаваць рэчаіснасць кітайскага грамадства. Прапанаваныя ім паняцці «эмацыянальнае (пачуццёвае) выхаванне», «навучанне мастацтву», «навучанне выяўленчаму мастацтву» і «выхаванне цікавасці» мелі на мэце тое ж. Падмуркам гэтых тэорый сталі яго погляды, якія зводзяцца да таго, што інтарэс — гэта рухальная сіла ўсяго жыцця. Лян Цічаа казаў: «Калі некаторыя людзі пытаюцца мяне: “У што ты верыш?” — я заўсёды адказваю, што я веру ў інтарэс. Некаторыя пытаюцца: “На чым грунтуецца твой светапогляд?” Я адказваю, што ў аснове яго цікаўнасць... Інтарэс — гэта рухальная сіла жыцця. Калі страчаны інтарэс, жыццё становіцца бессэнсоўным... Шчыра кажучы, калі чалавек пазбавіцца цікаўнасці, здаволіцца гэтым жыццём, будзе з цяжкасцю заставацца на гэтай зямлі, ён стане не больш чым хадзячым мерцвяком; калі ж гэта здарыцца з усім грамадствам, яно будзе хворым. Лекары мінуўшчыны называлі такія хваробы смяротнымі»¹⁵⁴.

«На пытанне, дзея чого жыве чалавек, я без ваганняў адкажу: “Жыве дзея інтарэсу”. Я не рызыкну сказаць, што гэта ўключае ў сябе ўвесь без аstatку змест жыцця, але як мінімум гаворка ідзе пра яго корань. Калі людзі жывуць без інтарэсу, баюся, што жывуць яны дрэнна, а пры такім існаванні немагчыма нават зарабіць сабе на пражыванне... Я не адважуся сказаць, што інтарэс гэта і ёсць жыццё, аднак упэўнены, што пры адсут-

¹⁵⁴ Лян Цічаа. Займальнае выхаванне і выхаванне захопленасці // Збор твораў Інь Біншы. Т. 38.

насці цікаўнасці адсутнічае і сапраўднае жыццё»¹⁵⁵. З гэтых выказванняў відаць, што інтарэс і чалавечае жыццё трывала звязаныя.

Аднак цікавае не заўсёды азначае добрае. На думку Лян Цічаа, «да цікавых спраў адносяць і тыя, калі трэба падмануць чалавека ці калі пакуты іншых людзей прыносяць вам радасць, ці ж калі радасць і засмучэнне бесперапынна ідуць адно за адным — усё гэта нізкія інтарэсы... Таму, калі мы гаворым аб прыхільніках ідэі цікаўнасці, мы зусім не маем на ўвазе такі інтарэс»¹⁵⁶.

Такім чынам, Лян Цічаа хацеў развіць у людзях здаровы інтарэс. Ён лічыў, што ёсць тры віды мадэляў яго развіцця. Першая — «атрымаць задавальненне і па-новаму зірнуць на сітуацыю»; няважна, які чалавек, «якой бы нікчэмнай справай не займаўся, дзе б не жыў, неабходна пры любым зручным выпадку ўз'ядноўвацца з прыгажосцю прыроды, атрымліваць асалоду ад хараства рачных кветак, светлых аблокаў, выдатных пейзажаў; усё гэта выклікае радасныя пачуцці. Варта табе толькі ў адно імгненне ацаніць прыгажосць, як у момант адновішся пасля цэлага дня стомы; час, праведзены ў турботах, адыдзе бяследна». Гэта першы ўзор крыніцы цікаўнасці. Другая мадэль — гэта «канцэнтрацыя на душэўным стане». «Сустрэўшыся з радаснай падзеяй, канцэнтруешся на ёй; чым больш думаеш, тым больш радасна... Сустрэўшыся з горкай падзеяй, трэба выліць увесь боль з душы вонкі, альбо ёсць нехта іншы, хто можа разгледзець твае пакуты і замест цябе выкажа іх, і тады велічыня твайго болю пачне змяншацца». Трэцяя мадэль — «паглыбіцца ў свой свет і прасунуцца наперад»¹⁵⁷. У рэальнасці чалавек не ў стане змяніць сваё жыццё і асяроддзе, але ён здольны знайсці ідэал, да якога можна імкнуцца. Літаратура, музыка, мастацтва — гэта свабодны свет, які таксама з'яўляецца крыніцай задавальнення.

Такім чынам, Лян Цічаа, злучыўшы інтарэс і эстэтыку, выкарыстаў іх у якасці сродку, які змяняе жыццё чалавека. Інтарэс ўлучае ў сябе

¹⁵⁵ Лян Цічаа. Выяўленчае мастацтва і жыццё // Збор твораў Інь Біншы. Т. 39.

¹⁵⁶ Лян Цічаа. Займальнае выхаванне і выхаванне захопленасці // Збор твораў Інь Біншы. Т. 38.

¹⁵⁷ Лян Цічаа. Выяўленчае мастацтва і жыццё // Збор твораў Інь Біншы. Т. 39.

эстэтыку. Лян Цічаа таксама лічыў, што чалавечае жыццё нельга разлучаць з прыгажосцю: «Я ўпэўнены, што прыгажосць — неабходны элемент чалавечага жыцця ці найбольш важная частка нейкага элемента. Калі са змесціва ўсяго жыцця чалавека прыбраць прыгажосць, ён адчуе вялікае недамаганне, аж да таго, што не зможа далей жыць»¹⁵⁸. Злучэнне прыгажосці з цікаўнасцю ў жыцці пераўтвараецца ў інтарэс. Роля мастацтва ў тым, што пры развіцці такой цікаўнасці яно перабудоўвае чалавечае жыццё. Лян Цічаа сказаў: «Ад прыроды эстэтычная здольнасць ёсць у кожнага з нас. Але органы пачуццяў яе выкарыстоўваюць рэдка альбо не ўмеюць выкарыстоўваць, і з цягам часу яна атрафіруецца. Калі гэтая здольнасць знікае ў аднаго чалавека, ён становіцца нецікаўным; калі знікае ва ўсяго народа, нецікаўным становіцца народ. Функцыя прыгожых мастацтваў у тым, каб стан такой атрафіі рэанімаваць, ператвараючы нецікавае ў цікавае»¹⁵⁹.

На думку Лян Цічаа, развіццё цікавасці да эстэтычнага і мастацкага выхавання мае асаблівы эфект у змене чалавечага жыцця, але ўсё ж цяжкадасягальны. Прычына зводзіцца воль да чаго: «У свеце няма нічога больш свяшчэннага, чым эмоцыі. Калі выкарыстоўваць прыём тлумачэння для навучання чалавека, у найлепшым выпадку гэта дасць веды, што і як трэба рабіць. Пры гэтым не мае значэння, ці будзе штосьці рабіць чалавек, якога навучаюць; у канчатковым выніку, засвоеныя ведаў усё адно больш, а дасягнутага менш. Выкарыстанне эмоцый для натхнення людзей падобна таму, як звычайны магніт прыцягвае жалеза; наколькі вялікі магніт, столькі ён і прыцягне, нішто не пазбегне яго. Таму эмоцыі можна назваць свайго роду гіпнозам, рухальнай сілай усяго чалавецтва»¹⁶⁰.

Мастацтва — гэта квінтэсенцыя пачуццяў. Пачуццё прыгожага жывое. Увасабляючыся ў словах, яно ператвараецца ў верш; увасабляючыся ў колерах, — у карціну. Таму «пачуццёвае выхаванне» найбольш дасканалая; гэта і ёсць мастацтва. «Музыка, выяўленчае мастацтва, літаратура — гэта тры скарбы, якія трымаюць у руках ключы ад “сакрэту пачуццяў”. Моц мастацтва ў тым, што яно ловіць мінаючае імгненне пачуццяў, прымуша-

¹⁵⁸ Там жа.

¹⁵⁹ Лян Цічаа. Выяўленчае мастацтва і жыццё // Збор твораў Інь Біншы. Т. 39.

¹⁶⁰ Лян Цічаа. Паказ пачуццяў у кітайскай паэзіі // Збор твораў Інь Біншы. Т. 37.

ючы яго ва ўсякі час з'явіцца зноў. Мастацтва адзінкавых (індывідуальных) эмоцый, кранаючы пачуцці іншага чалавека, нейкі час займае месца ў ягоным сэрцы. Паколькі яно валодае такой сілай, адказнасць, якая кладзецца на плечы дзеячаў мастацтва, вельмі вялікая: ад заслугі да граху адзін крок. Дзеячы мастацтва цудоўна ўсведамляюць свой статус, але таксама неабходна ўсведамляць найбольш важную здольнасць — працу над сваімі пачуццямі. Трэба з усіх сіл накіроўваць іх у бок узнёслага, чыстага, шчырага, весці да добра, спасціжэння сябе. Толькі ўздаваўшы сваё ўнутранае пачуццё прыгожага і выкарыстоўваючы выдатную тэхніку для яго перадачы, можна пазбегнуць сораму і сцвярджаць каштоўнасць свайго мастацтва»¹⁶¹.

Лян Цічаа, як і Цай Юаньпэй, прымаў мастацтва і эстэтычнае выхаванне ў якасці сродку, які зменіць поўную нягод кітайскую рэчаіснасць і ўратуе кітайскі народ. Цай Юаньпэй, выказваючы думку аб замене рэлігіі эстэтычным выхаваннем, грунтаваўся на багатым навуковым досведзе і навуковых прынцыпах, а Лян Цічаа пры апісанні «інтарэса» больш меў цягу да жыццёвага вопыту і быў параўнальна далёкі ад чыстай навукі.

Гэтыя падыходы былі толькі некаторымі з плыняў эстэтычных даследаванняў XX ст. і мелі пэўную абмежаванасць. Аднак гістарычна яны раскрываюць асноўныя задачы і значнасць кітайскай эстэтыкі. Вартасць гэтых даследаванняў была ў актыўным фарміраванні сістэмы каштоўнасцей і светапогляду людзей. Пры знаёмстве з перакананнямі Лян Цічаа, мы бачым, што ён прытрымліваецца эстэтычных ідэй Цай Юаньпэя і пацвярджае іх.

¹⁶¹ Паказ пачуццяў у кітайскай паэзіі // Збор твораў Ін Біншы. Т. 37.

ГЛАВА III



Даследаванні Дэн Ічжэ і Тэн Гу: разважанні пра мастацтва

§1

Даследаванні Дэн Ічжэ: мастацтва, паэзія, гісторыя

Дэн Ічжэ нарадзіўся ў 1892 г. у горадзе Аньцін правінцыі Аньхой, быў нашчадкам у пятым пакаленні вядомага каліграфа маньчжурскай эпохі Дэн Шыжу. Вучыўся ў прыватнай школе класічнага кірунку і атрымаў традыцыйную адукацыю. У 13-гадовым узросце паступіў у вышэйшую навучальную ўстанову горада Аньцін, у 14 гадоў перавёўся ва ўніверсітэт гарадской акругі Уху правінцыі Аньхой. У 1907 г. 16-гадовы Дэн Ічжэ з'ехаў у Японію, паступіў у Такійскі інстытут гуманітарных навук, вывучаў японскую мову ў ліцэі пры ўніверсітэце Васэда. Вярнуўшыся адтуль у 1911 г., працаваў выкладчыкам японскай мовы ў пачатковай вайскавай школе, затым старшым бібліятэкарам у горадзе Аньцін. У 1917 г. паехаў у Амерыку, паступіў у Калумбійскі ўніверсітэт, спецыялізаваўся ў філасофіі і эстэтыцы. Восенню 1923 г. вярнуўся на радзіму, выкладаў філасофію ў Пекінскім універсітэце, увёў у навучальны курс такія прадметы, як эстэтыка і гісторыя мастацтва. У 1927 г. пачаў выкладаць у Сямэньскім універсітэце. З 1929 г., акрамя перыяду вайны з Японіяй, пастаянна выкладаў на філасофскім факультэце ўніверсітэта Цінхуа. У 1952 г., наладзіўшы працу факультэтаў агульнаадукацыйнага ўніверсітэта, Дэн Ічжэ вярнуўся ў якасці выкладчыка на філасоф-

скі факультэт Пекінскага ўніверсітэта, прыкладна ў тых жа гадах выйшаў на пенсію. 2 мая 1973 г. Дэн Ічжэ памёр ад хваробы.

Дэн Ічжэ пачаў публікаваць свае працы па эстэтыцы ў «перыяд культурнай» рэвалюцыі. Ён карыстаўся вялікай папулярнасцю ў навукоўцаў, што займаліся эстэтыкай. Яго асноўны ранні твор — «Цяжкія моманты дзеячаў мастацтва» (1928 г.). У апошнія гады жыцця Дэн Ічжэ спецыялізаваўся ў старажытным кітайскім жывапісе і каліграфіі, правёў некалькі даследаванняў і апублікаваў дзве часткі свайго шэдэўра: «Даследаванне асноў жывапісу» і «Падрабязнае тлумачэнне шасці метадаў жывапісу». Абапіраючыся на гістарычныя і тэарэтычныя крыніцы, ён раскрыў асаблівасці ўнутранага духу і знешняй формы кітайскай каліграфіі, дабіўшыся пры гэтым рэдкай вышыні ў даследаванні. Усе яго літаратурныя працы сабраны ў кнізе «Поўны збор твораў Дэн Ічжэ», выдадзенай выдавецтвам «Асвета» правінцыі Аньхой у 1998 г.

У гэтым раздзеле гаворка пойдзе ў асноўным пра ягонае эстэтычнае мысленне, даследаванні ў галіне гісторыі і тэорыі старажытнай кітайскай каліграфіі і жывапісу не разглядаюцца.

1.1. Мастацтва чыстай формы сусвету

Калі Дэн Ічжэ, вярнуўшыся з Амерыкі, выкладаў эстэтыку і гісторыю мастацтва ў Пекінскім універсітэце, ён засяродзіўся на некалькіх асноўных пытаннях эстэтыкі. Яны тычыліся прыроды, мастацтва і дзеячаў мастацтва. Некаторыя кітайскія навукоўцы лічылі яго погляды ў дачыненні да гэтых пытанняў чыста гегелеўскімі¹⁶². Мы ж лічым, што ён хутчэй спрабаваў пабудаваць сваю эстэтычную тэорыю пад уплывам заходніх эстэтыкаў, асабліва Крочэ і Гегеля. У гэты перыяд была апублікавана праца «Паэзія і гісторыя», якую ён напісаў за тры ночы падчас хваробы.

¹⁶² Лю Ганцзі. Жыццёвы шлях і ўклад сучаснага кітайскага эстэтыка і мастацтвазнаўцы Дэн Ічжэ // Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. Аньхой: Навука і тэхніка, 1998.

Дзякуючы гэтай і іншым яго працам, мы можам вывучыць падыходы і погляды Дэн Ічжэ ў адносінах да мастацтва і эстэтыкі.

Дэн Ічжэ лічыў, што мастацтва не ёсць простае перайманне прыроды, яно кардынальна ад яе адрозніваецца. Аб прыродзе як такой ён пісаў:

«Немагчыма зразумець з дапамогай ведаў усе з'явы сусвету, яны ўніверсальныя, існыя. Узяць для прыкладу камень: абапіраючыся на веды, яго можна перамяшчаць, ён утвораць зямлю, таксама можна сказаць, што па ўласцівасцях ён цвёрды (гаворка ідзе пра абстрактны камень), яго форму ўспрымаюць пяць органаў пачуццяў, пра гэта можна нават не казаць. Іншымі словамі, верагоднасць ведаў для чалавека – часавая, асаблівая. Як жа яны могуць быць усеагульнымі, універсальнымі? Пачуццёвыя сігналы, якія ўспрымаюцца мозгам, назаўсёды застаюцца ў свядомасці, а з'явы сусвету пастаянна мяняюцца»¹⁶³.

Стацыянарнага і нязменнага ў прыродзе таксама не існуе. Таму, калі ў мастацтве патрабуецца паказаць прыроду, немагчыма дасягнуць зменлівай і аб'ектыўнай прыроды. Мастацтва паказвае душу. Дэн Ічжэ казаў:

«Так званае мастацтва духоўнае, а не натуральнае (прыроднае); у жыцці чалавека адчуванні маюць абсалютныя межы; ненатуральныя змены, незалежна ад з'яў, неарганізаваныя, бясформенныя»¹⁶⁴.

Такім чынам, дзеячы мастацтва ў працэсе стварэння твораў зусім не робяць чыстае, аб'ектыўнае капіюванне і паказ прыроды, а задзейнічаюць свае ўласныя, суб'ектыўныя пачуцці. «Перш за ўсё, вызваляюцца адчуванні пяці органаў пачуццяў, яны нібы люстэрка альбо тэрмометр штохвілінна зменлівых з'яў — наколькі дынамічна змяняюцца з'явы, настолькі рэагуюць органы пачуццяў. Няма такіх праяў навакольнага свету, якія б не закраналі струны пачуццяў»¹⁶⁵. Такім чынам, у вачах мастака «выгляд усіх з'яў у сусвеце не такі, як першапачаткова быў створаны прыродай; нягледзячы на тое, прымае іх чалавек ці не, ён не можа паўплываць на іх натуральны выгляд. Некалі чалавек меў толькі пачуццёвы вопыт, але з дасягненнем мудрасці – як нявеста, ахутаная хусткай, становіцца жонкаю — з'явы пры-

¹⁶³ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 42.

¹⁶⁴ Там жа. С. 43.

¹⁶⁵ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 43.

роды набылі для яго сэнс, страх перад стыхіямі больш не ўладарыць над пачуццём. Прырода страціла былую натуральнасць»¹⁶⁶. Праява прыроды ў вачах мастакоў — ужо не тое ж самае, што ў навакольным свеце. Прырода ператвараецца ўжо ў нешта адухоўленае. Таму Дэн Ічжэ лічыў, што мастацтва звязана з разумовымі здольнасцямі:

«Мастацтва — гэта, урэшце, прычына, чаму чалавек улюбёны ў жыццё, менавіта таму, што яно валодае своеасаблівай сілай, якая прымушае нас часова адысці ад прыроды, дасягнуць свайго роду межаў абсалюту і ў адно імгненне атрымаць духоўнае задавальненне. Ідэя зыходзіць з душы, у прыгожым праяўляецца душа...»¹⁶⁷.

Пры судакрананні з чыстай формай мастацтва яго творцам неабходна вызваліцца ад некаторых паўсядзённых поглядаў. Дэн Ічжэ лічыў, што ў працэсе творчасці «неабходна прарвацца праз прыроджаныя інстынкты, абстаноўку і веды (усё гэта я ўключаю ў катэгорыю «прырода»), гэта важныя пункты дасягнення чыстай формы свету, толькі тады магчыма пазбавіцца ад сімвала платонаўскага ценю [як з'явы свету]»¹⁶⁸. Так званая «чыстая форма свету» Дэн Ічжэ ў сапраўднасці з'яўляецца вынікам аб'яднання «прыгожага, свабоднага ад усялякага інтарэсу» Канта і «формы азначвання» (significant form) Клайва Бэла (Clive Bell).

На думку Дэн Ічжэ, ідэя чыстай формы ў дачыненні да мастацтва мае пэўны сэнс: «Гэта можна параўнаць з непарушнымі прынцыпамі высакродных рыцараў, значнасцю ваенных загадаў». Выкарыстоўваючы гэты эталон для ацэнкі мастацтва, ён лічыў, што рэчы штодзённага ўжытку, архітэктура, музыка, кітайская каліграфія павінны стаць генеральным штабам чыстай формы свету: яны з'яўляюцца «чыстай формай, сапраўдным абсалютам, вяршыняй мастацтва». Скульптура і жывапіс знаходзяцца ў авангардзе мастацтва, бо «лягчэй за ўсё дамагаюцца ў баі адпаведных чалавечых адчуванняў — лёгкіх і прыемных, а таксама першасных ведаў». Літаратура ж, цесна звязаная з чалавечымі справамі, «найбольш падступная, ёй застаецца толькі быць той, якая замыкае»¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Там жа.

¹⁶⁷ Там жа. С. 39, 167.

¹⁶⁸ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 395.

¹⁶⁹ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 43–44.

Аднак канцэпцыя чыстага фармалізму ў мастацтве ў разважаннях Дэн Ічжэ не зусім паслядоўная. У іншым артыкуле, «Паэзія і гісторыя», ён накіраваў мастацтва ад чыстай формы да гісторыі і чалавечага жыцця.

1.2. Паэзія і «абставіны»

У артыкуле «Паэзія і гісторыя» Дэн Ічжэ падзяліў псіхічную дзейнасць чалавека на тры стадыі: «уяўленне», «мастацтва», «пазнанне». Уяўленне непасрэдна адлюстроўвае ўражанне чалавека ад навакольнага свету («гэта цалкам увесць атрыманы намі досвед уяўленняў аб навакольным свеце»); калі людзі своеасаблівым і пэўным чынам праяўляюць гэты досвед, гэта і становіцца мастацтвам; калі людзі самы звычайны вопыт удакладняюць і рафінуюць, ператвараючы яго ў паняцці, гэта і ёсць пазнанне. Таму мастацтва знаходзіцца паміж уяўленнем і пазнаннем. Яно перадае чыстае пачуццё або ўспрынятае ўяўленне аб вонкавым свеце. Гэтая характарыстыка падобная да тэорый некаторых заходніх эстэтыкаў, аднак і адрозніваецца ад іх. Баўмгартэн першапачаткова назваў эстэтыку «пачуццёвым вучэннем», Гегель жа лічыў мастацтва найніжэйшай стадыяй псіхічнай дзейнасці чалавека, далей ідуць рэлігія і філасофія. Аднак прадмет «пачуццёвага вучэння» Баўмгартэна не мог спасцігнуць канцэпцыю свету, а паводле Гегеля мастацтва таксама не здольна наўпрост прывесці да ведаў. У гэтым пункт гледжання Дэн Ічжэ відавочна адрозніваецца ад іх тэорый.

Так Дэн Ічжэ лічыў: «Паміж мастацтвам і пазнаннем існуе прабел. У гэтым прабеле ўяўленне і пазнанне разам утвараюць штосьці; нібыта ў незразумелым уяўленні знайшлася некаторая колькасць чыстых ведаў — гэта быццам з найвышэйшага піка глядзець уніз на раўніну і адчуваць ціск няроўнай мясцовасці; нібы ўсебаковыя веды ўзвышаліся да арэолу ўяўлення, няпэўнай формы; нават як веды, што больш нагадва-

юць звычайнага глінянага ідала, кінутага ў мора ўяўлення, які растаў у ім, не пакінуўшы і ценю пасля сябе. Што адлюстроўвае гэты этап успрымання? З пункту гледжання формы, гэта гісторыя; з пункту гледжання сутнасці, гэта паэзія...»¹⁷⁰.

Выкарыстоўваючы гэтыя вобразы, Дэн Ічжэ апісаў становішча «гісторыі» і «паэзіі» паміж мастацтвам і пазнаннем. З прычыны гэтага мы не толькі ведаем, што ён паставіў паэзію і гісторыю побач, але і што ён аддзяліў паэзію ад мастацтва (пад мастацтвам разумеліся жывапіс, скульптура, архітэктура, музыка, танцы). У параўнанні з мастацтвам, паэзія больш блізкая да гісторыі. Досыць своеасаблівы пункт гледжання.

Гісторыя і паэзія знаходзяцца паміж мастацтвам і пазнаннем. Дэн Ічжэ лічыў, што адрозненні паміж гісторыяй і паэзіяй толькі ў форме, але не ў змесце: «Форма гісторыі, акрамя саміх падзей мінулага, таксама патрабуе сапраўднасці іх часу і месца; для паэзіі досыць пэўнага вопыту мінулага, час і месца ёсць у змесце, аднак да іх дакладнасці не прыдзіраюцца»¹⁷¹. Іншымі словамі, адносна часу і прасторы чалавек патрабуе праўдзівага іх запісу для гісторыі; паэзія гэтага не патрабуе, аднак ёй неабходна дадаць музычны элемент для гучнасці. З пункту гледжання зместу паэзія і гісторыя адзіныя, абедзве здольныя апісваць абставіны.

Тут «абставіны» Дэн Ічжэ з'яўляюцца ключавым паняццем. Што ж гэта такое? Дэн Ічжэ казаў: «Абставіны — гэта фон з душэўнага стану і пазнання; таксама можна сказаць, што гэта месца злучэння прыроды і чалавечага жыцця, ключ да мінулага і будучыні. Абставіны існуюць толькі ў жыцці чалавека. Калі б у ім адсутнічалі адчуванні органаў пачуццяў, прырода б не змагла ствараць ніякія абставіны»¹⁷².

«Абставіны» Дэн Ічжэ ёсць пэўныя значныя эпізоды ў жыцці чалавека. Ён лічыў, што незалежна ад віду «абставін» усе яны маюць тры элементы: пачуццё, веды, учынкi. Таксама ён казаў: «Абставіны — гэта адчуванні ад кнота, які распальваецца; гэта гатовыя веды, як пабудова для пераправы і знакі ў дарозе. Толькі пазнаёміўшыся з абставінамі, пачуцці набываюць кірунак; толькі маючы кірунак, набываеш пэўную каштоў-

¹⁷⁰ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 46.

¹⁷¹ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 47.

¹⁷² Там жа.

насць; здольнасць зразумець сэнс прыводзіць да атрымання новых ведаў. Даўшы людзям новыя веды, новыя каштоўныя метады, неабходна любой цаной выкарыстоўваць злучэнне ведаў і пачуццяў з дапамогай водгуку, выкліканага ў нашых душах. За душэўнымі водгукамі ідуць веды, нібы нітка за павуком, крок за крокам аплятаючы ўсё вакол. Калі б пачуцці не дапамагалі здабыць веды, іх можна было б параўнаць з матком нітак, які невядома адкуль размотваецца. Ці можна пры гэтым пашыць нешта вельмі прыгожае?»¹⁷³. Таму няважна, што гэта — «Іліяда» Гамера або «Боская камедыя» Дантэ, старажытная цывілізацыя ўздоўж узбярэжжа Эгейскага мора ці «Аб прыродзе рэчаў» Лукрэцыя — «усё гэта па-майстэрску выкарыстання абставіны, жаданні і імкненні чалавечых спраў, здольнасць ведаў вызваліць пачуцці. Толькі тады гэта сапраўдная гісторыя, сапраўдная паэзія. Калі ж круціцца толькі ў віры пачуццяў, не валодаючы пэўнымі абставінамі для адчування дзейнасці, такая паэзія калі не стогне ад хваробы, то абсалютна бессэнсоўная. Таму гісторыя і паэзія з пункту гледжання адчування, займаюць месца паміж пачуццямі і ведамі»¹⁷⁴.

Канешне, мы непазбежна бачым у паняцці «абставіны» намёкі на гелеўскія паняцці «сітуацыя» (Die Situation) і «пафас» (Pathos), аднак усё ж яно відавочна не зусім падобнае да паняццяў Гегеля. Дэн Ічжэ не акцэнтаваў увагі на ідэі гістарычнай падаплёкі Гегеля, а рабіў упор на рэальнасць чалавечай дзейнасці.

На думку Дэн Ічжэ, гісторыя адрозніваецца ад чыстай навукі. Прадметамі даследавання навукі з'яўляюцца неарганічныя целы; што ж тычыцца гісторыі, «калі аўтар не можа пераканацца ў існаванні гістарычных фактаў, якія ён асабіста адчувае, імкнецца матэрыялізаваць мінулыя падзеі ў выглядзе цяперашняй духоўнай спадчыны, гэта прыводзіць да таго, што помнікі духоўнай культуры становяцца аб'ектамі крыніцазнаўства, археалогіі, сістэматыкі. Што тычыцца звычайў, яны адносяцца да сацыялогіі. Гісторыя выразна вылучае апісанне жыцця чалавецтва, выразна вылучае ў змесце праяўленне актаў волі.

¹⁷³ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 50.

¹⁷⁴ Там жа.

Калі выкарыстоўваць для яе даследавання навуковыя метады, найперш нельга дапусціць яе ператварэння ў неарганічнае цела»¹⁷⁵. Гісторыя звязана з пэўнымі чалавечымі перажываннямі і жыццёвым досведам, змяшчае ў сабе эмацыйны элемент.

Адрозненне паэзіі і гісторыі заключаецца толькі ў форме. Форма паэзіі — стыль (рытм) і гармонія. «У момант дэкламацыі стыль дастаўляе людзям задавальненне. Паступова адточваецца майстэрства прамаўлення і слухання, і тады гэтая танальнасць і ператвараецца ва ўзор. Калі ж дадаць ноты і музычныя інструменты, яго мелодыка яшчэ і вонкава зафіксуецца. Чалавечае задавальненне і музычная натацыя вельмі кансерватыўныя, адвольна змяняць іх вельмі нялёгка. Таму адзін верш не можа ў адзіночку прадстаўляць форму паэзіі, як аднаму чалавеку цяжка прадстаўляць цэлае грамадства. Максімум, чаго трэба баяцца, гэта што адзін перыяд будзе валодаць толькі адной формай (напрыклад: «Лісаа»¹⁷⁶, паэзія «фу» ў перыяд Хань, паэзія часоў дынастыі Тан, сунскія «цы», юаньская драма), альбо таго, што ўсё будзе ў выглядзе адной формы, напрыклад, чатырох-, пяці-, сямізначны памеры вершаў, паэзія “цы”»¹⁷⁷. Тут Дэн Ічжэ, пачаўшы з формы аднаго верша, перайшоў да паэтаў, паэтычных плыняў, аж да жанраў і формаў паэзіі цэлых эпох, што сведчыць аб прамой сувязі ўзнікнення паэтычных стыляў і жанраў з формай выказвання. Менавіта таму праблема формы паэзіі мае больш глыбокі сэнс, чым мы звычайна надаём ёй.

Акрамя таго, Дэн Ічжэ лічыў, што з пункту гледжання формы верш — найперш моўны твор: «Выкарыстоўваючы словы як інструмент, паэт ужывае іх для таго, каб апісаць свой непасрэдны досвед, пэўныя ўражанні». Такого роду маўленчы пасярэднік прыносіць вершу непераадольныя абмежаванні: «Аднак словы ніколі не выйдуць за межы розуму, у дачыненні да канкрэтных уражанняў яны не больш як абстракцыі, якія выкарыстоўваюцца для гармоніі гукавой афарбоўкі; яны нясуць у сабе сляды цяжкай барацьбы і напружання. Таму выкарыстанне пісьмовай мовы пры апісанні сцэн абавязкова перагружае матэрыяльнымі ін-

¹⁷⁵ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 48.

¹⁷⁶ «Лісаа» — класічная паэма эпохі Джаньго.

¹⁷⁷ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 51.

тарэсамі... З аднаго боку — жаданне не выпусціць з-пад увагі пэўнае ўражанне, з другога — імкненне дасягнуць поўнага разумення чытачом, таму паэт не спыняецца ні перад чым у сваіх метафарычных пашырэннях. Прыгажуні і духмяныя травы, абуджальны вецер з дажджом — усё гэта становіцца сімваламі чалавечых поспехаў і няўдач, любові і нянавісці. Зацяганасць літаратурных выразаў дасягнула таго, што змяніла выказанае абстрактным настолькі, што адзін іерогліф перадаваў адно абстрактнае ўражанне. З цягам часу яны ўжо не выклікалі патрэбных уражанняў»¹⁷⁸.

Паэзія — гэта маўленчае мастацтва, аднак з маўленчага боку яно і абмежаванае; кожны паэт прымае цяжкі выклік. У мастацтве пераймання формы паэзія ніколі не была саперніцай ні музыцы, ні асабліва, жывапісу.

На думку Дэн Ічжэ, паэзія адрозніваецца ад музыкі і жывапісу. У апошніх няма неабходнасці ў «абставінах». Сумная музыка перадае смутак, каштоўнасць жывапісу — у колерах і лініях, контуры. «Яны выказваюць першапачатковую асноўную ідэю і не апісваюць ўчынкаў, зробленых у мінулым». Паэзія абсалютна не ў стане апісаць колеры і лініі пейзажу, прыродныя гукі яна таксама не можа імітаваць. Паэзія можа апісаць толькі «абставіны». «Таму, калі ў паэзіі не будзе прысутнічаць хаця б малая доля “абставін”, новыя пачуцці, новыя ўражанні не змогуць абудзіцца»¹⁷⁹. У апісанні «абставін» закранутыя веды, аднак гэта іншы від ведаў — інтуіцыя. «Нейкім чынам пачуцці і ўражанні фарміруюць веды — інтуітыўна вызначаюцца дабро і зло, прыгажосць і пачварнасць, канцэптуальныя веды (напрыклад, рознага віду тэрміналогія), якія ўкараняюцца цалкам у адпаведнасці з абставінамі»¹⁸⁰.

Іерархія паэзіі фарміруецца ў залежнасці ад відаў апісання ў ёй «абставін». Такім чынам, паэзія мае ўзроўні. Дэн Ічжэ падзяляў паэзію на два віды.

Першы від — паэзія «імпрэсіянізму» і «рамантызму». Пад «імпрэсіянізмам» маецца на ўвазе «паэзія, у якой часам па-майстэрску, а часам нязграбна апісана прырода, сапернічаючы з жывапісам», напрыклад

¹⁷⁸ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 52.

¹⁷⁹ Там жа. С. 53.

¹⁸⁰ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 50.

пяціслоўныя вершы эпохі Шасці дынастый, тэксты жыхароў царства Сун; «рамантызм» — гэта «сапраўды жывыя, хвалюючыя, летуценныя, нібы музыка, сяміслоўныя вершы», напрыклад вершы Лі Чжанцзі, статутныя сяміслоўныя вершы Лі Ішань. Як імпрэсіянізм, так і рамантызм пачыналіся з паэзіі¹⁸¹. Можна сказаць, што гэта пачатковая ступень паэзіі, набліжаная да жывапісу і музыкі.

Другі від паэзіі — трагедыя і камедыя. Трагедыі і камедыі апісваюць гісторыю развіцця сілы чалавечай думкі і ідэалы. «Развіццё ідэалаў адлюстроўвае грамадскія традыцыі і звычаі, характэрныя для пэўнага перыяду часу», перамогі ў камедыях, няўдачы ў трагедыях. Разам з тым «не толькі пазіцыі ў бітвах ідэалаў і волі чалавечага грамадства і гісторыі, нават прыроджаныя якасці прыроды і чалавека таксама павінны мець прамы, чысты дух»¹⁸².

Іншымі словамі, канфлікт у чалавечай душы таксама можа стварыць камедыі і трагедыі. Паэзія з падобным сюжэтам на крок наперадзе паэзіі «імпрэсіяністычнай» і «рамантычнай». Паэзія «садоў і палёў» і патрыятычная паэзія здольныя «звязаць разам чалавечае жыццё і гісторыю». Таму такія антычныя паэты, як Гесіёд, Вяргілій, і кітайскія — Таа Юаньмін, Лу Ю — апырэджваюць імпрэсіяністаў і рамантыкаў¹⁸³.

Аднак віды паэзіі, пералічаныя вышэй, знаходзяцца на «ўжо шчыравядомай» стадыі, гэта значыць, на ўзроўні ўспрымання. Функцыі паэзіі не павінны абмяжоўвацца толькі гэтым, неабходна імкнуцца дасягаць больш высокага і глыбокага міру. «Паэзія — гэта славесны інструмент; яна значна большая, чым простае апісанне сітуацыі або апяванне помнікаў даўніны. Яна павінна выкарыстоўваць тайны прыроды, чалавечае жыццё, нарэшце, з дапамогай гэтага “прывіваць” чалавеку пачуцці (эмоцыі), мудрасць, дазваляць нам не толькі разумець, але і спазнаваць; паэзія, абмежаваная формай, тоіць у сабе неабмежаванае». Паэма «Лісаа» Цюй Юаня¹⁸⁴, «Боская камедыя» Дантэ, драматычныя паэмы Гётэ валодаюць такім эфек-

¹⁸¹ Там жа. С. 395.

¹⁸² Там жа.

¹⁸³ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 54.

¹⁸⁴ Цюй Юань (каля 340–278 да н.э.) — першы сярод вялікіх кітайскіх паэтаў, гістарычная постаць эпохі Ваюючых царстваў.

там: «усё гэта мелодыі, якія заклікаюць і накіроўваюць нас далёка за межы таго, што адчувае канкрэтнае грамадства. (Нас усюды суправаджаюць гэтыя боскія камедыі: у пачатку хваляюць, у сярэдзіне абуджаюць ўяўленне, у выніку надзяляюць мудрасцю.) Спадзяюся, што ва ўсяго існага не будзе перашкод, разнастайныя гукі будуць у межах гармоніі. Тады, азіраючыся з вышыні гармоніі на мінулае жыццё, ты ўбачыш толькі малюсенькія целы, якія змагаюцца адно з адным і ніколі не супакойваюцца. Гэта як мяжа!»¹⁸⁵. Гэта апагей паэзіі.

Увогуле, на думку Дэн Ічжэ, сувязь паэзіі і гісторыі ў наступным: «Змест паэзіі — гэта чалавечае жыццё, змест гісторыі — праўдзівы паказ чалавечага жыцця; паэзія і гісторыя непадзельныя»¹⁸⁶. Гісторыя існуе ў чалавечай душы; паэт у стане ўваскрэсіць у сваёй душы гістарычныя падзеі мінуўшчыны, і толькі так гісторыя можа быць ўвекавечана. Літаратурныя працы Дэн Ічжэ, разгледжаныя тут, паказваюць, наколькі глыбокімі ведамі валодаў ён у галіне кітайскай і заходняй філасофіі, мастацтва і эстэтыкі. Дэн Ічжэ імкнуўся ўзвесці свой будынак эстэтычнай тэорыі на падмурку заходняй эстэтыкі.

Ён лічыў, што мастацтва — гэта прадукт інтэлектуальнай працы; тут выразна відаць уплыў Гегеля. Дэн Ічжэ разглядаў прыроду як бесперапынны рух, уражанні аб якім застаюцца толькі ў людзей, пасля чаго ў іх фармуюцца пастаянныя веды — тут ёсць намёк на ўплыў Бенедэта Крочэ. Акрамя таго, у рознасці апісанняў жывапісу і паэзіі прыкметны ўплыў твора Лесінга «Лаакаон». Разважаючы пра ўзаемасувязь гісторыі і паэзіі, ён, у адрозненне ад Арыстоцеля, прызнаваў паэзію больш «філасофскай» (гэта значыць, больш праўдзівай) у параўнанні з гісторыяй, у чым таксама няцяжка заўважыць уплыў Гегеля і Крочэ.

Аднак Дэн Ічжэ не толькі выкарыстаў кітайскае мастацтва для тлумачэння еўрапейскай філасофіі і эстэтыкі; ён па-ранейшаму імкнуўся стварыць уласную тэорыю¹⁸⁷. Ідэі ў яго літаратурных працах адрозніва-

¹⁸⁵ Поўны збор твораў Дэн Ічжэ. С. 55.

¹⁸⁶ Там жа. С. 56.

¹⁸⁷ У гэтым ён адрозніваўся ад Чжу Гуанцяня. Чжу Гуанцянь пісаў сваімі словамі, дадаваў прыклады з гісторыі кітайскага мастацтва, складаў брашуры, якія распаўсюджвалі заходняе эстэтычнае мысленне, у чым дасягнуў велізарнага поспеху.

юцца ад філасофскай сістэмы Гегеля і ад ідэй інтуітыўнай філасофіі Бэнедэкта Крочэ. Яго погляды на мастацтва, на сувязь паэзіі з гісторыяй былі спробай зламаць сістэму гэтых заходніх філосафаў і на фоне гісторыі кітайскага мастацтва пабудаваць новую эстэтычную ідэалагічную сістэму. Відавочна, што гэтыя высілкі Дэн Ічжэ не завяршыліся поспехам. Нягледзячы на тое, што ў пытаннях жанраў і стыляў класічнай кітайскай паэзіі ён распрацаваў новыя тлумачэнні, у цэлым Дэн Ічжэ не прадставіў канструкцыю эстэтычнай ідэалагічнай сістэмы і нават не пазначыў асноўныя знешнія контуры. На нашу думку, тут недастаткова проста глыбокіх філасофскіх ведаў.

Даследаванні Дэн Ічжэ не мелі працягу. На схіле гадоў вектар яго дзейнасці павярнуўся ў бок традыцыйных кітайскіх навуковых даследаванняў, а менавіта гісторыі і тэорыі жывапісу і каліграфіі, таксама выкарыстоўваліся традыцыйныя метады. З аднаго боку, у гэтым кірунку ён дасягнуў высокага ўзроўню, якому толькі могуць пазаіздросціць паслядоўнікі. Аднак чыстая навука ў сферы каліграфіі і стварэнне кітайскай эстэтыкі не зусім адно і тое ж. У іх мы наўрад ці заўважым сляды заходняга навуковага мыслення.

Даследаванні Дэн Ічжэ ў галіне тэорыі эстэтыкі па-ранейшаму вельмі значныя, асабліва яго аналіз кітайскага і заходняга класічнага мастацтва. У іх ён прадэманстраваў свае выдатныя літаратурныя здольнасці і глыбіню разумення пытання, даўшы тым самым карысныя звесткі і каштоўны кірунак даследаванняў наступным навукоўцам, якія спрабавалі пабудаваць сістэму кітайскай эстэтыкі.

Даследаванні Тэн Гу: гісторыя кітайскага мастацтва і эстэтыка

Тэн Гу нарадзіўся ў 1901 г. у правінцыі Цзянсу, у павеце Баашань (цяпер Шанхай), вёсцы Юэ Пу. З дзяцінства практыкаваўся ў паэзіі архаічнага стылю. У 1918 г., неўзабаве пасля заканчэння шанхайскай школы мастацтваў, пазнаёміўся з Лян Цічаа, пад яго ўплывам пачаў пісаць пра гісторыю кітайскага мастацтва. На наступны год увосень адправіўся на вучобу ў Японію. У 1920 г. вытрымаў экзамен у Такійскі імператарскі ўніверсітэт, у той час ён меў зносіны з Цянь Ханем, Го Мажо, Юй Дафу. Улетку 1922 г. выкладаў эстэтыку ў летняй школе мастацтваў. У 1924 г., завяршыўшы навучанне ў Такійскім імператарскім універсітэце, атрымаў ступень бакалаўра літаратуры. Вярнуўшыся на радзіму, працаваў у шанхайскай школе мастацтваў.

У 1929 г. паехаў вучыцца ў Германію, вывучаў гісторыю мастацтваў, падтрымліваў знаёмства з Фэн Чжы, Фу Лэем. У ліпені 1932 г. атрымаў ступень доктара філасофіі Берлінскага ўніверсітэта. Зімой таго ж года, вярнуўшыся на радзіму, цалкам засяродзіўся на даследаванні даўніны і гісторыі мастацтваў. У 1933 г. быў прызначаны дарадцам выканаўчага падраздзялення Нацыянальнага ўрада, якое адказвала за культуру і мастацтва. Неўзабаве заняў пасаду выкладчыка Нанкінскага ўніверсітэта, стаў загадчыкам аддзела мастацтваў Міністэрства культуры і адукацыі акругі Чжуншань. У 1934 г. быў прызначаны членам пастаяннага камітэта рады папачыцеляў археалагічнага цэнтра і членам праўлення

палаца-музея ў Забароненым горадзе ў Пекіне. У перыяд Антыяпонскай вайны ў 1938 г. быў прызначаны дырэктарам дзяржаўнай школы мастацтваў і па сумяшчальніцтву загадчыкам навучальнымі справамі. Потым услед за школай адправіўся ў Куньмін, у снежні 1940 г. зноў пераехаў у павет Бішань правінцыі Сычуань, чытаў лекцыі па старажытным мастацтве ў Цэнтральным універсітэце горада Чунцын. Памёр у Чунціне ад менінгіту 20 мая 1941 г.

Пачаўшы ў 19 гадоў з публікацыі артыкула «Паэзія і жывапіс», Тэн Гу адну за адной апублікаваў мноства работ па эстэтыцы. У позні перыяд змяніў напрамак даследаванняў у бок гісторыі мастацтва і напісаў «Кароткую гісторыю кітайскага мастацтва». У даследаваннях ён укараняў канцэпцыі і метады гісторыі заходняй навукі; не толькі знаёміў з археалогіяй і антрапалогіяй, але і ўжываў тыпалагічныя метады, займаўся даследаваннем арнаментаў і ўзораў на старажытным посудзе і прадметах выяўленчага мастацтва, пабудаваў даследчыцкую мадэль гісторыі мастацтва. Гэтыя ягоныя працы сталі сапраўды інавацыйнымі ў вывучэнні старажытнага кітайскага мастацтва. Вельмі значны ўнёсак зрабіў Тэн Гу ў ахову і даследаванне некаторых вядомых рэліквій, якія маюць мастацкую каштоўнасць. Ён таксама быў адным з заснавальнікаў сучаснай кітайскай мастацкай адукацыі і здзейсніў велізарную адміністрацыйную работу ў гэтай галіне.

Тэн Гу ў маладосці меў цесныя сувязі з членамі асацыяцыі «Творчасць»¹⁸⁸, пазней далучыўся да «Таварыства вывучэння літаратуры», браў удзел у заснаванні трупы актёраў народнага тэатра. Ён апублікаваў мноства мастацкіх твораў, да іх адносяцца «Фрэска» (зборнік апавяданняў), «Плады гінкга» (аповесці), «Уздыхі мёртвых» (паэтычны зборнік)¹⁸⁹.

Усе літаратурныя і тэарэтычныя працы Тэн Гу ёсць у «Зборы твораў пра мастацтва Тэн Гу».

¹⁸⁸ Асацыяцыя «Творчасць» — літаратурнае аб'яднанне, створанае Го Мажо і іншымі ў 1921 г.

¹⁸⁹ У апублікаваным у 1927 г. артыкуле «Сучасная літаратура і мастацтва» Тэн Гу пісаў: «У нашу сучасную эпоху беспрэцэдэнтны смутак выклікае магутны праціўнік у сабе імперыялізму звонку, спробы падзяліць Кітай, мілітарысты, спекулянты, нуварышы ўнутры дзяржавы... Што тычыцца сучаснай літаратуры, мы вымушаны зрабіць пакінуты буржуазіяй індывідуалізм часткай гісторыі... яна павінна адлюстроўваць мары і інтарэсы нашага прыгнечаных класа, змяшчаць у сабе настроі думак літаратуры новага веку».

2.1. Характэрныя асаблівасці мастацтва

Спецыфіку эстэтыкі Тэн Гу спазнаў яшчэ ў маладосці. На яго паўплывалі такія нямецкія і японскія навукоўцы, як Вільгельм Вундт, Вільгельм Віндэльбанд, Генрых Рыкерт, Цянь Бянь Юань, Лінму, Цзунчжун. Гаворачы аб класіфікацыі навук, ён супрацьпастаўляў культуралогію і прыродазнаўства; эстэтыку і філасофію пры гэтым адносіў да культуралогіі. Ён казаў: «Абавязак навукі ў тым, каб лагічна ўпарадкаваць эмпірычныя факты, з дапамогай навуковых метадаў даследаваць прыгожае і мастацтва, заснаваўшы пры гэтым мастацтвазнаўства і эстэтыку. Навуковая класіфікацыя ніколі не была аднолькавай. Успомнім нядаўняе выказванне Рыкерта, які лічыць, што прыродазнаўчыя навукі і культуралогія, з пункту гледжання матэрыялу, ў сваёй аснове процілеглыя, і ў сувязі з гэтым іх метады розныя: у прыродазнаўчых навук выкарыстоўваецца метада абагульнення, у якім шмат увагі удзяляецца выключэнню адрознага і збору аднолькавага. У культуралогіі ж шмат значэння надаецца выключэнню аднолькавага, збору каштоўнага, арыгінальнага, выкарыстоўваецца метада індывідуалізацыі асаблівых выпадкаў. Эстэтыка і мастацтвазнаўства — гэта філасофскія навукі. Філасофія адносіцца да культуралогіі, гэта значыць, пры даследаванні эстэтыкі і мастацтвазнаўства варта ўжываць яе метады»¹⁹⁰.

Грунтуючыся на такіх заходніх ідэях і канцэпцыях, ён быў перакананы, што прыгожае можна аналізаваць гэтак жа, як мастацкія творы. Як і раней, Тэн Гу падкрэсліваў, што законы эстэтыкі і мастацтва зусім не так «павярхоўна» ўніверсальныя, як законы прыродазнаўчых навук; яны пэўныя і выключныя. «У стандартах крытыкі мастацтва ні ў якім разе нельга выкарыстоўваць універсальныя прынцыпы», таму што «мы ўсе ведаем, што ў кожнага пісьменніка свая ўласная індывідуальнасць, а ў кожнай краіны свая асаблівая культура... Асноўны фактар мастацтва

¹⁹⁰ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. Шанхай : Народнае мастацкае выдавецтва, 2003. С. 20.

можна выказаць адным словам — “рух”; паказ унутранага руху, руху жыцця, — паказ унутранага жыцця. Гэты рух і ёсць творчасць, індывідуальная творчасць»¹⁹¹.

Тэн Гу выкарыстаў слова «рух» для апісання сутнасці мастацтва, а не ў якасці пустой тэарэтычнай абстракцыі. Ён лічыў, што гэты «рух» праявіўся ў матывацыі і логіцы развіцця заходняга мастацтва. «У сучасным мастацтве постімпрэсіяністы змянілі так званыя “надпрыродныя, павярхоўныя сувязі” імпрэсіяністаў і стварылі “сувязі жыццёвых сіл”.

Затым Ван Гог вызначыў прастору як дынамічны арганізм, у якім асобныя рэчы перастаюць існаваць, зліваюцца разам і ствараюць сімвал сілы.

Потым Гаген і Матыс вярнуліся да чыстай лірыкі, адухавіўшы прыроду. Яны шукалі сутнасць рэчаў у непасрэдным пачуцці, а таксама ў жыццёвай актыўнасці, якая і стварае гэтае пачуццё. Следам з’явіліся кубісты і экспрэсіяністы, дзякуючы якім была дасягнута суб’ектыўная самаідэнтыфікацыя»¹⁹².

Заходні жывапіс у той час ажыццявіў прарыв у канцэпцыях адлюстравання існуючых прадметаў, што ўзмацніла эмацыйнасць у паказе рэальнасці. Імпрэсіяністы стараліся капіяваць святло і колер у натуральных умовах, але, пачынаючы з постімпрэсіяністаў, некаторыя заходнія мастакі імкнуліся перадаць свае пачуцці і канцэпцыі. Тэн Гу падсумаваў значэнне «руху», ажыўлення і росквіту жыцця ў мастацтве.

Відавочна, што Тэн Гу зусім не прытрымліваўся думкі, што мастацтва павінна проста капіяваць навакольны свет. Мастацтва перш за ўсё паказвае погляды і ўяўленні сваіх творцаў. Ён казаў: «Асабістая думка зусім не канцэптуальная, гэта суб’ектыўная думка, спароджаная інтуіцыяй. Так званае суб’ектыўнае і ёсць індывідуальнасць, гэта сапраўдная карціна свету асобы. Толькі дасягнуўшы чыстага інтуітыўнага ўспрымання, можна спазнаць гэтую карціну. Яе таксама можна назваць нематэрыяльнай (метафізічнай) рэчаіснасцю. Паводле тэорыі Анры Бергсана

¹⁹¹ Там жа. С. 22.

¹⁹² Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 23.

пра задачу мастацтва, паміж намі і рэчаіснасцю ёсць заслона; мастацтва прыбірае гэтую заслону, прымусіўшы нас сустрэцца з рэчаіснасцю»¹⁹³.

Іншымі словамі, мастацтва паказвае рэчаіснасць, што надае яму яшчэ большую «нематэрыяльнасць». У 1921 г. у сваім артыкуле Тэн Гу даў агляд эстэтычнай сістэмы Бенедэта Крочэ. Нягледзячы на тое, што ў артыкуле ўсяго толькі некалькі тысяч слоў, ён змяшчае лаканічную і выразную рэцэнзію на сувязь паміж інтуіцыяй і канцэпцыяй, так тлумачыцца асноўная канцэпцыя і тэорыя Бенедэта Крочэ — «інтуіцыя ёсць выяўленне». Варта адзначыць, што вышэйпрыведзены пункт гледжання Тэн Гу — таксама вынік уплыву Бенедэта Крочэ.

Акрамя таго, Тэн Гу лічыў, што мастацтва па прыродзе сваёй непадзельнае з чалавечай свабодай: «Такім чынам, мастацтва — гэта індывідуальная свабода; светапогляд — гэта свабода думкі. Тое і другое мае аднолькавую каштоўнасць у творчасці; гэты лагічны закон невычэрпны»¹⁹⁴.

Развагі Тэн Гу паказваюць ягонае глыбокае разуменне развіцця заходняга мастацтва. Больш за тое, ён увёў такую характарыстыку мастацтва, як «рух», у якой існуе крыніца — «адухоўленая жыццёвасць», апошняя, у сваю чаргу, з'яўляецца найвышэйшым ідэалам старажытных кітайскіх дзеячаў мастацтва.

2.2. Вопыт і мастацтва

Чаму людзі ствараюць мастацтва? Тэн Гу казаў: «Мастацтва нараджаецца з дачыненняў чалавека і свету. Сусвет такі ўзнёслы, бязмежны, вечны, у ім ёсць дзень і ноч, поры года, рака Хуанхэ і пяць святых гор Кітая, сонца, зоркі — і наша чалавецтва жыве ў гэтым свеце, кожны дзень пры-

¹⁹³ Там жа. С. 23. У «Калекцыі найвышэйшых дасягненняў лясоў і крыніц» Го Сі (дынастыя Сун)... сцвярджаецца, што характарыстыка пейзажу падзяляецца на чатыры ступені: першая — пашырэнне; другая — сузіранне дасканаласці; трэцяя — разнастайны досвед; чацвёртая — разуменне сутнасці. Гэтыя чатыры ступені імкнуча да метафізічнай рэальнасці.

¹⁹⁴ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 23.

кладаючы ўсе намаганні, каб выжыць на гэтым шляху. Менавіта ў той момант, калі чалавецтва спрабуе выжыць, з'яўляецца адчуванне свету (Weltgefühl); гэта і ёсць з'яўленне пачуцця самазахавання»¹⁹⁵.

Імкненне да мастацтва, стварэнне мастацтва — усё гэта непарыўна звязана з чалавечым існаваннем, з самай элементарнай дзейнасцю чалавека. Тэн Гутаксама казаў, што прырода свету пастаянна знаходзіцца ў руху, як і жыццё чалавека. Эвалюцыя руху — гэта асаблівая фаза прыроды і жыцця чалавека.

«Мастакі з гэтай фазы выхопліваюць адзінае спрадвечна каштоўнае і ўкладаюць гэта ў свой твор. Што ж маецца на ўвазе пад гэтым адзіным спрадвечна каштоўным? Своеасаблівая сістэма, якая існуе ў скрытым выглядзе ў эвалюцыі прыроды і жыцця чалавека; тое, што Дай Чжэнь называў “дасягненне руху і сістэматычнасці”, адным словам, гэта можа змяшчаць у сабе ўсё. Мастакі пад уплывам жыццёвага імпульсу ствараюць гэтую сістэму, спараджаюць яе; падобнага роду “нараджэнне” і “стварэнне” апраўдваюць свае імёны. З якой жа прычыны? Гэтае “дасягненне руху і сістэматычнасці” ёсць праўдзівая карціна светабудовы, разам з тым гэта праўдзівая карціна духоўнасці. Звычайны чалавек не можа ўбачыць сапраўдную карціну светабудовы, таксама як не ў стане адчуць у сваёй свядомасці сапраўдную карціну духоўнасці. Толькі мастак можа ўбачыць і адчуць і, толькі выказаўшы у сваіх творах, даць убачыць гэта звычайнаму чалавеку»¹⁹⁶.

Тут ёсць намёк на ідэі Платона. «Эйдас» у платанізме — гэта сутнасць і рэчаіснасць. Платон пісаў, што бачны людзям свет — ілжывы і падроблены, ёсць толькі «эйдас», праўдзівы і пэўны. Аднак ён лічыў, што мастацтва не ў стане дасягнуць «эйдасу». Тэн Гу прытрымліваўся думкі, што мастак жадае адлюстравать «эйдас» сусвету, свету, гэты «эйдас» падобны да «дасягнення руху і сістэматычнасці» філосафа маньчжурскай эпохі Дай Чжэня. Разам з тым ён згадаў паняцце «вопыту»: мастаку неабходна «дасягнуць руху».

Тэн Гу лічыў, што ўсе віды мастацтва ўвасабляюць «рух і сістэму» сусвету і свету. Архітэктура ў сваёй цэласнай арганізацыі змяшчае «дасягненне руху», яго форма ўвасабляе ў сабе «сістэму». У скульптуры ж «дасягненне руху» —

¹⁹⁵ Там жа. С. 375.

¹⁹⁶ Чжэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 375–376.

гэта прырода, эмоцыі, а «сістэма» — гэта форма скульптуры. «Будаўніцтва, скульптура, жывапіс, музыка, танец, паэзія, тэатр і іншыя розныя віды мастацтва па форме і сутнасці ў сукупнасці ўяўляюць сабой “дасягненне руху і сістэматычнасці”»¹⁹⁷. Адрозненне асобных відаў мастацтваў заснавана на адрозненні матэрыялаў і метадаў. Адрозніваюцца таксама стылі мастакоў: яны залежаць ад таго, наколькі слаба або моцна мастакі адчуваюць “дасягненне руху і сістэматычнасці”, ці ж ад розніцы часу або сітуацыі. У стварэнні мастацкага твора ключавым момантам з’яўляецца вопыт мастака.

Тэн Гу казаў: «Існуе мноства розных трактовак паняцця “вопыт” у навуцы. На маю думку, калі мастак канцэнтруецца на чымсьці, разбірае гэта на элементы, прапускае праз сябе — гэта і ёсць досвед»¹⁹⁸. Тэн Гу прывёў у прыклад аднаго папулярнага ў канцы дынастыі Мін апавядальніка па імені Лю Цзінцын: «Майстэрства Лю Цзінцына было настолькі высокага ўзроўню, што, здавалася, праз эмоцыі галоўнага героя легенды ён перадае свае. Ягоная песня была плачам уласнай душы...»¹⁹⁹. Такім чынам, так званы вопыт і ёсць уліванне ў мастацтва таго, што неабходна выказаць.

Такога роду вопыт Тэн Гу аднойчы назваў «унутраным», ён з’яўляецца інтуітыўным. «Усё роўна, наколькі вялікія межы мастацтва, заўсёды існуе такое імкненне да ўнутранага досведу. Мастак, які пазнаў унутраны вопыт (Erlebnis), авалодвае матэрыялам пабудовы мастацтва. Такі вопыт заснаваны на двух аспектах — ведах і пачуццях, без абодвух нельга абысціся. Што да першага аспекту, мастацтва — гэта непасрэднае (інтуітыўнае) успрыманне ўсіх перыядаў чалавечага жыцця, на гэтым узроўні лёгка спасцігнуць нават самыя глабальныя, самыя цяжкія этапы жыцця чалавека. Без інтуітыўнага ўспрымання мастацтва цалкам страціць сэнс. Асалода ад прыгожага (Genießen) грунтуецца на інтарэсе інтуітыўнага ўспрымання жыцця чалавека, і гэта зусім не бессэнсоўная цікавасць. Такім чынам, цэнтр дзейнасці мастацтва вымушаны быць цэнтрам інтуітыўных ведаў»²⁰⁰.

¹⁹⁷ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 375–376.

¹⁹⁸ Там жа. С. 62.

¹⁹⁹ Там жа.

²⁰⁰ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 379–380.

Менавіта таму вопыт настолькі важны. Тэн Гу лічыў, што ўсё мастацтва ў пэўнай ступені аўтабіяграфічнае. Акт творчасці — гэта, так званае, самаабуджэнне ці асабістае адраджэнне. Мастак ва ўсім праяўляе сябе і ў сабе адкрывае ўсё. Толькі адкрыўшы сябе, можна праявіць індывідуальнасць, сваю сутнасць. У мінулым мастакі Кітая валодалі такой сутнасцю. Вось, напрыклад, урывак з прамовы мастака-манаха Шы Таа: «Пэндзлем і тушшу я пішу ўсе рэчы і радасна спяваю пра сябе. Сёння людзі не разумеюць гэтага, пастаянна гавораць пра мяне за спінай. Нават калі яны падобныя да мяне — усё роўна вартыя толькі даядаць за мной аб'едкі. Дзе ім параўнацца са мной! Раней барада не расла на маім твары, і я не мог знайсці сваю сутнасць. З таго часу, як я знайшоў сваю сутнасць, у мяне з'явілася барада»²⁰¹. Калі з'яўляецца аб'ект вопыту, мастак спазнае яго, можна сказаць нават, улюбляецца ў яго да такой ступені, што аб'ект становіцца неаддзельным ад самога мастака.

Мастацтву патрабуецца досвед ідэй. Тэн Гу лічыў, што раней гэта ўжо было раскрыта старажытнымі кітайскімі мастакамі, да таго ж у «Шасці законах жывапісу» мастака Се Хэ было падкрэслена, што менавіта гэта і ёсць падыход *цыюнь шэндун* («адухоўленага рытму жывога руху»). Тэн Гу пісаў: «Цыюнь шэндун — гэта самае высокае ўяўленне пра мастацтва старажытных мудрацоў нашай краіны. Пасля таго, як пра гэта сказаў Се Хэ, апошнюю тысячу гадоў гэта праходзіць чырвонай ніткай праз працы мастацтвазнаўцаў. Вытокі паняцця ляжаць у ідэях Лаацзы і Чжуанцзы, якія эвалюцыянавалі, а таксама “Кнігі перамен”; таму яны з'яўляюцца не толькі поглядам на мастацтва, але і асноўнымі ідэямі старажытных мудрацоў. Гэта самы каштоўны іх дарунак і наша спадчына»²⁰².

У такім выпадку што ж разумеецца пад «адухоўненым рытмам жывога руху»? Як ён звязаны з вопытам? Тэн Гу казаў: «На маю думку, цыюнь шэндун няйначай як паказвае на нешта велічнае паміж небам і зямлёй, на рытм, ход усяго існага з пакалення ў пакаленне. Мастак тую велічную атмасферу як бы тчэ з уласнай душы; рытм у ёй прыходзіць у рух; усё існае ажывае ў сваёй крывяноснай сістэме, і толькі тады раскрываецца туш, рас-

²⁰¹ Там жа. С. 62.

²⁰² Там жа.

крываюць сваё гучанне струнныя і духавыя інструменты, раскрываюцца адценні колеру вялікіх твораў мастацтва... Так, Агюст Радэн быў верны ў сваім майстэрстве натуральнаму досведу. Гэта і ёсць сутнасць сучасных постімпрэсіяністаў — жаданне ўхапіць і ўтрымаць скрытую ў прыродзе душу, і раней у мастакоў нашай краіны быў гэты дух.

Першапачаткова пад цыюнь шэндун меліся на ўвазе пантэістычныя погляды ў старажытнасці. Як толькі мастак адкрываў, што “дух ёсць я”, “я чалавек”, яго накрывала цяжкая туга. Мастакі ранейшых часоў былі таямнічымі, моцна вылучаліся на фоне астатніх людзей, у ва ўсіх іх быў меланхалічны пануры настрой. Іх глыбокае пазнанне прыроды і ёсць самае глыбокае пазнанне чалавечага жыцця. Адсюль выводзіцца каштоўнасць мастацтва — так званая, індывідуальная творчасць, праява жыцця, поўнае адлюстраванне індывідуальнасці.

Чжан Яньюань казаў, што “без адухоўленасці можна скапіяваць, без жыццёвасці можна зрабіць аднолькавае”, а “калі ёсць адухоўленасць, можна перадаць стан; для ўсяго астатняга неабходная жыццёвасць задумы”. Го Жасюй казаў: “Пры высокіх маральных якасцях жыццёвасць задумы не можа быць невыскай. Пры высокай жыццёвасці задумы адухоўленасць не можа не быць дасягнута”. Яны лічылі жыццёвасць задумы і адухоўленасць суправаджальнымі з’явамі. Дун Цічан называў цыюнь шэндун “жыццёвасцю задумы”. Пры Фан Сюне адмовіліся ад першага паняцця, выявіўшы яго праўдзівае значэнне: у адухоўленасці ўсяго існага мы чыста адчуваем рытм (жыццёвасць задумы). У момант моцных пачуццяў іх рытм натуральна, гарманічна спалучаецца з адухоўленасцю прадмета (з’явы). З’ява — гэта аб’ект; пачуцці — гэта ты сам. Пранікаючыся аб’ектам, адухаўляючы яго, прыходзіш да ўнутранага задавальнення. Гэта супадае з тэорыяй эмпатыі²⁰³ Тэадора Ліпса»²⁰⁴.

Гэта зусім новае тлумачэнне «цыюнь шэндун». Тэн Гу паспрабаваў гэтак злучыць адну са старажытных кітайскіх канцэпцый мастацтва з падыходам сучаснай заходняй эстэтыкі. Такое тлумачэнне раскрывала некаторыя сучасныя падыходы ў вывучэнні мастацтва, але ад-

²⁰³ Тэорыя, паводле якой суб’ект працэдуе на аб’ект, які ўспрымае, свае эмоцыі.

²⁰⁴ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 62, 63, 66.

чуваецца, што гэтае змяшэнне крыху нацягнута. «Цыюнь шэндун» утрымлівае кітайскі філасофскі падтэкст, які практычна немагчыма растлумачыць заходнімі ідэямі. Сэнс паняцця значна шырэйшы і большы за прыведзенае значэнне. Аднак гэтае тлумачэнне Тэн Гу важнае для нашага разумення мастацтва і сутнасці мастацкага твора, узаемасувязі паміж досведам і мастацтвам, аж да таго, што ўключае ў сябе разуменне «цыюнь шэндун» як важнага паняцця старажытнай кітайскай эстэтыкі, і, бясспрэчна, валодае вельмі высокай каштоўнасцю.

2.3. Рытм і мастацтва

Тэн Гу лічыў, што ў мастацтве ёсць адзін важны складнік — рытм. Усяму мастацтву ўласцівая музыкальнасць. Ён казаў:

«Усё, што называецца мастацтвам, нязменна імкнецца да музычнага стану... гэта і ёсць рытм. Гэтае пытанне з даўніх часоў абмяркоўваецца ў эстэтыцы. Рытм (rhythm) зусім не ўзнікае з мастацтва, але мастацтва заканчваецца рытмам»²⁰⁵.

Калі казаць пра вытокі рытму ў мастацтве, яны, на думку Тэн Гу, ляжаць у прыродзе свету, у тым ліку ў прыродзе законаў жыцця і нашага суб'ектыўнага свету. Кожны рытм у прыродзе верціцца, як сусвет, у сукупнасці гэта і ёсць рытм светабудовы. Так званае «вярчэнне сусвету, зменлівае і няўлоўнае, узнікненне ўсяго існага, рух і сістэматычнасць арганізуюць парадак. У гэты момант нараджэння натуральна развіваецца рытм»²⁰⁶.

У старажытных кітайцаў было мноства тлумачэнняў і апісанняў гэтага аб'ектыўнага рытму прыроды. У «І Чжуань» ёсць розныя паняцці: «багацце» (гэтым словам называлі адукаванасць), «штодзённае абнаўленне» (росквіт жыватворных сіл прыроды), «бесперапыннае адраджэнне» (перамены),

²⁰⁵ Там жа. С. 376, 371.

²⁰⁶ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 376, 371.

«фарміраванне выявы» (творчасць), «перайманне» (выкананне), «лічэнне для пазнання» (варажба), «гнуткасць» (служэнне), «таямнічыя змены, выкліканыя дзеяннямі інь і ян» (цудоўнае), а таксама тлумачэнні. Па сутнасці, менавіта гэта і было асэнсаваннем і разуменнем рытму вярчэння сусвету.

Рух жыцця і лёсу чалавека таксама рэагуе на законы руху рытму сусвету. Так, у «І Чжуань» гаворыцца, што «як рухаецца нябесная сфера, так і дабрадзейны чалавек заўсёды павінен імкнуцца да самаўдасканалення». Іншымі словамі, менавіта так павінна адгукацца жыццё адукаванага чалавека на законы прыроды: пастаянным імкненнем да лепшага. «Таксама і старажытныя мудрацы; як змяняецца свет, так і мудрэц павінен яму адпавядаць». «Высокаразвітая асоба дабрадзейнасцю сваёй павінна адпавядаць свету, а светласцю — месяцу і сонцу». На Захадзе старажытныя грэкі называлі свет макракосмам, а жыццё чалавека — мікракосмам. Ад Геракліта ў Старажытнай Грэцыі да Анры Бергсана ў сучаснасці ўсе абмяркоўвалі законы руху сусвету і іх сувязь з ходам жыцця чалавека, лічачы, што рытм сусвету і ёсць рытм чалавечага жыцця. У гэтым кітайскія і заходнія філосафы прыйшлі да кансэнсусу.

Прыродны рытм цела — гэта рытм нашага арганізма, які натуральна функцыюе, напрыклад дыханне, пульс. Гэта падарунак нашаму чалавецтву творцам прыроды. Накіраваны вонкі, ён становіцца рытмам паэзіі, музыкі і танцаў. Таму рытм у вершах паказвае не толькі на рыфмаваныя склады, але і на натуральны механізм глыбіннай чалавечай свядомасці, гэта значыць «унутраны рытм» (inner rhythm). «Маці-прырода ўсё ж паглынае нашу сутнасць аж да працэсаў жыццядзейнасці, такіх як дыханне і пульс»²⁰⁷.

Сучасныя навукоўцы выявілі, што такое пачуццё рытму існавала ўжо ў глыбокай старажытнасці, у перыяд неразвітых цывілізацый, у цэле першабытных людзей і стала важным фактарам у паходжанні мастацтва. У такім выпадку, якім чынам мастацтва перадае гэты рытм?

²⁰⁷ Чэнь Нін. «Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу». С. 373.

Тэн Гу для даследавання гэтага пытання спасылаўся на вялікую колькасць кітайскіх класічных прац. У «Кнізе гісторыі. Юй Шу. Яа Дзянь» гаворыцца: «Гуслі — думкі мае, песня — думка мая; якое жыццё, такая і песня; як змяняецца мелодыя, так і жыццё». У «Юэ цзы» гаворыцца: «Музыка, жыццё свету, законы гармоніі — гэта тое, чаго чалавеку не пазбегнуць». У «Вучэнні аб залатой сярэдзіне» гаворыцца: «Пачуцці радасці і смутку не выказаць словамі, яны праяўляюцца гармоніяй рытму; у гармоніі ўсе рэчы ў свеце знаходзяць свае месцы, з'яўляецца ўсё існае». У «Шы ды сюй» гаворыцца: «Імкненні сэрца праяўляюцца ў паэзіі; хваляванні пачуццяў набываюць форму ў словах; недахоп слоў кампенсуецца выклічнікамі; пры недахопе выклічнікаў з'яўляецца напеў; калі недастаткова напева, неўсвядомлена з'яўляецца танец». Становіцца ясна, што рытм у мастацтве, па сутнасці, гэта рэакцыя і перадача знешняга і ўнутранага прыроднага рытму. «Рух сусвету і ёсць натуральны рытм. Жыццё чалавека рэагуе на законы руху сусвету. Мастацтва спасцігае рытм сусвету і чалавечага жыцця, таму паказанае ў творы яшчэ больш валодае натуральным рытмам. Музыка ў мастацтве лепш за ўсё праяўляе гэты рытм... Іншымі словамі, усяму мастацтву неабходна падтрымліваць музычны стан, завяршаючы прыродны рытм»²⁰⁸.

Акрамя таго, тры віды мастацтва — паэзія, музыка і танец — маюць аднолькавае паходжанне «і ў роўнай ступені ажыццяўляюць прыродны рытм... А так званае, пачуццё прыгожага — не што іншае, як адурманьваючае пачуццё рытму»²⁰⁹.

Тэн Гу рэзюмаваў усё вышэйсказанае так: «Мастацтва, якое страціла рытм, не можа разглядацца як мастацтва. Жыццё, якое страціла рытм, не можа ўжо лічыцца жыццём. Сусвет, які страціў рытм, ужо не можа лічыцца сусветам. У гэтым я схіляюся перад апетай Ніцшэ музычнай культурай»²¹⁰.

Тэн Гу таксама лічыў, што старажытныя кітайцы выявілі рытм не толькі ў паэзіі і музыцы; яшчэ раней яны знайшлі яго ў жыва-

²⁰⁸ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 371.

²⁰⁹ Там жа. С. 373.

²¹⁰ Там жа. С. 374.

пісе. «Натхнёная жыццёвасць» Се Хэ — у сваім родзе рытм жывапісу. «Натхнёная жыццёвасць заўсёды была найвышэйшым стандартам ацэнкі у кітайскай мастацкай крытыцы. У сучаснай эстэтычнай тэорыі пад *цыюнь* разумеецца *rhythmus* (рытм), пад *шэндун* — *Lebendigkeit Vital*, усё гэта — аснова самага высокага мастацтва»²¹¹. Адно з найважнейшых пытанняў у тэорыі кітайскага мастацтва і эстэтыкі — сувязь паэзіі і жывапісу, якая таксама мае дачыненне да рытму.

Імператар Сюаньцзун²¹² калісьці пахваліў працу Чжэн Цяня²¹³ «Паэзія, каліграфія, жывапіс», і пасля гэтага іх імёны часта звязвалі адно з адным. Су Дунпо казаў, што выраз Ван Вэя «ў паэзіі ёсць жывапіс, а ў жывапісе ёсць паэзія» атрымаў шырокае распаўсюджанне ў гісторыі мастацтва. Некалі Тэн Гу ў Германіі ў рамках знаёмства з кітайскім традыцыйным мастацтвам чытаў даклад на тэму «Сувязь трох відаў мастацтва: паэзіі, каліграфіі, жывапісу». У гэтым дакладзе ён зрабіў параўнальны сістэматычны разбор гэтых відаў мастацтваў і растлумачыў іх сувязь аднаго з адным. Тэн Гу лічыў, што каліграфія ў Кітаі са старажытных часоў ад прыкладнога перайшла ў разрад чыстага мастацтва. Паколькі матэрыялы для жывапісу і лісты (пэндзаль, туш, папера, шоўк) аднолькавыя, прыгажосць жывапісу і каліграфіі складаецца ў плаўнасці і выразнасці ліній, а рысы, якія выкарыстоўваюцца ў каліграфіі, з'яўляюцца асновай жывапісу, відаць, што паміж гэтымі відамі мастацтва існуе натуральная сувязь. Таму Чжан Яньюань²¹⁴ супастаўляў іх развіццё. Відавочна, што агульны трактат аб каліграфіі і жывапісе цалкам дапушчальны. Умовы паходжання кітайскай каліграфіі і жывапісу адрозніваюцца ад абставін, пры якіх ўзнікла пісьменства ў іншых краінах. У іх культурах малюнак ідзе перад пісьмом (каліграфія); іншымі словамі, такая сувязь — гэта сувязь практычных сродкаў, што ў корані адрозніваецца ад характару паказу мастацтва кітайскай каліграфіі.

²¹¹ Там жа. С. 82.

²¹² Сюаньцзун (685–762 гг.) — імператар дынастыі Тан (712–756 гг. праўлення), асабістае імя — Лі Лунцзі.

²¹³ Чжэн Цянь (685–764 гг.) — кітайскі мастак і паэт эпохі Тан.

²¹⁴ Чжан Яньюань (815–875 гг.) — найбуйнейшы тэарэтык жывапісу эпохі Тан.

Чаму ж паміж кітайскай каліграфіяй, жывапісам і паэзіяй узнікла такая глыбокая унутраная сувязь? Тэн Гу лічыў, што старажытнае кітайскае мастацтва рабіла ўпор на паказе індывідуальнасці, было вольнае ад прыродных кайданоў і пагарджала збліжэннем з прыродай; гэта і ёсць асноўная прычына сувязі кітайскага жывапісу і каліграфіі з паэзіяй. Пасля дынастыі Цзінь сувязь каліграфіі і жывапісу наскрозь пранізвала гісторыю мастацтва. А пасля дынастыі Сун людзі ўсімі сіламі імкнуліся звязаць жывапіс і паэзію.

Судунпо вымавіў вядомую фразу: «Чароўнасць паэзіі Ван Вэя ў тым, што ў яго вершах нібы бачыш карціну; глядзячы на яго карціны, чуеш вершы». З гэтай нагоды Тэн Гу пісаў: «Нельга сказаць, што каліграфія і жывапіс не звязаныя, аднак у большай ступені гэта блізкасць тэхнікі і сродкаў выяўлення; аднак паэзія і жывапіс, як і каліграфія, выкарыстоўваюць ліст і гук, лініі і колер, таму відавочна, што сувязь іх не ў знешніх сродках, а ва ўнутраных уласцівасцях. Паэзіі патрэбны жывапіс, каб унесці гармонію ў мелодыку і рытм з дапамогай з'яў прыроды; жывапісу таксама патрэбна паэзія для таго, каб з дапамогай рытму руху сусвету, плыні дыхання і пульсу людзей падкрэсліваць колер ліній. Таму кажуць, што сувязь іх — у іх сутнасці»²¹⁵.

Такім чынам, відавочна, што паміж кітайскай каліграфіяй, жывапісам і паэзіяй існуе сувязь, аснова і прычына якой — рытм гэтых відаў мастацтва.

Тэн Гу разглядаў асноўныя элементы рытму ў мастацтве, ужываючы пры гэтым канцэпцыі і спосабы даследавання сучаснага заходняга мастацтва і эстэтыкі. З пачатку XIX ст. заходнія антрапалагічныя даследаванні імкліва развіваліся, дабіўшыся пры гэтым сур'ёзных вынікаў. Напрыклад, была апублікаваная такая эпахальная праца, як «Старажытнае грамадства» Л. Моргана. Аднак даследаванні ў галіне мастацтва ў антрапалогіі таксама выклікалі вялікую цікавасць. У сферы старажытнага мастацтва і яго паходжання пазбавіліся ад ранейшых фантазій і здагадак: у працэсе археалагічных даследаванняў выявіліся рэальныя факты, былі атрыманы каштоўныя матэрыялы

²¹⁵ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 59.

з першакрыніц, што паступова дапамагло адказаць на мноства прынцыповых пытанняў у галіне гэтых даследаванняў. Працы нямецкага мастацтвазнаўца і антрапалага Эрнста Гросе «Паходжанне мастацтва» (Ernst Grosse “Die Anfänge der Kunst”), расійскага філосафа Г.В. Пляханава «Лісты без адраса» ды іншыя — усе яны з’яўляюцца шэдэўрамі ў галіне мастацтвазнаўства і антрапалогіі. У гэтых працах статус і значэнне рытму ў старажытнай паэзіі атрымалі канкрэтную аргументацыю. Можна зрабіць выснову, што тэорыя аб ролі рытму ў паходжанні паэзіі заснавана не на пустым месцы і распрацоўваецца выдатнымі даследчыкамі.

Несумненна, Тэн Гу адчуваў уплыў гэтых новых навуковых ідэй, фактычна абапіраючыся на іх у развагах аб рытме і мастацтве. Каштоўна тое, што ён не спыніўся на простым рэцэнзаванні і не толькі супаставіў гэтыя ідэі са старажытнакітайскімі, але і паспрабаваў прымяніць іх для таго, каб зноўку растлумачыць некаторыя аспекты кітайскага мастацтва з надзеяй знайсці новыя навуковыя шляхі. Да нашага часу гэта адыгрывае важную ролю ў эстэтычных даследаваннях.

2.4. Даследаванне кітайскага мастацтва: мастацтва і светапогляд

Найбольшы ўклад Тэн Гу ў навуку праяўляўся ў яго даследаваннях гісторыі мастацтва. Заходнія навукоўцы мелі сваё бачанне кітайскага мастацтва. Адзін англійскі прафесар, Герберт Рыд (Herbert Read), у сваёй працы «Значэнне мастацтва» (“The Meaning of Art”) даваў такую ацэнку: «У свеце няма больш пышна развітага і больш паспяховага мастацтва, чым у Кітаі. Аднак кітайскае мастацтва мае сваю мяжу: яно ніколі не было ў стане стварыць грандыёзную, незвычайную вонкавую форму — але, паколькі мы ніколі не бачылі прыкладаў кітайскай архітэктуры, магчыма, яна ні ў чым не саступае старажыт-

нагрэчаскай ці гатычнай. Астатнія віды мастацтва — асабліва жывапіс і скульптура — здольныя дасягнуць нашага ідэалу»²¹⁶.

Ён таксама казаў: «Асаблівасць усходняга мастацтва — пазіцыя ўспрымання сусвету, у гэтым яно абсалютна адрозніваецца ад еўрапейскага. У дачыненні да сусвету ўсходні чалавек не ў стане, як грэкі, прытрымлівацца пазіцыі спакойнага ўспрымання і атрымання асалоды або, як готы, пазіцыі жаху і глыбокай павагі. Кітайцы тут сапраўды неспасціжныя: яны прымаюць сусвет, як і грэкі, аднак не прыкідваюцца, што разумеюць яго — у гэтым яны адрозніваюцца ад грэкаў. Яны ва ўсім бачаць містыку, як і готы, аднак не таму, што баяцца: гэтым яны адрозніваюцца ад готаў. Усходні чалавек прымае сусвет і таксама хоча зразумець яго; а яго пошук спосабу разумення зусім не падобны да пазіцыі грэкаў, якія абапіраюцца на розум і пачуцці; ён паходзіць з усходніх рэлігій, якім уласцівы натуральны падыход. Спасцігаць сусвет, абапіраючыся на розум і пачуцці, на думку ўсходняга чалавека, занадта павярхоўна. У яго свядомасці існуюць асобна матэрыяльны і духоўны свет, паміж якімі няма пасрэднага. Аднак у чалавека ёсць розум, здольны падтрымліваць так званае напружанне паміж матэрыяльным і духоўным светам, якое з'яўляецца свайго роду спакоем. Такі розум мы называем прыродным. Усходняе мастацтва і ўжывае гэты прыродны розум; тут форма прадмета і сам прадмет узаемна тлумачаць сутнасць адзін аднаго. Менавіта таму ўсходняе мастацтва не можа мець грандыёзнай, незвычайнай вонкавай формы. Мы ведаем, што людзі выглядаюць незвычайна — велічна, калі ганарацца сабой і паводзяць сябе з годнасцю, або прыніжана падчас пакланення перад божствамі, ізаморфнымі святымі. Усё, што з'яўляецца мастацтвам, мае сюррэалістычнае, узнёслае значэнне; такое мастацтва павінна быць вельмі натуральным, абстрактным, пра што казаў некалі Уайльд. Усходняе мастацтва ставіцца абыякава да імітацыі прыроды і падладжвання да чалавека, таму не прымае пасрэднай пошласці еўрапейскага мастацтва»²¹⁷.

²¹⁶ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 67.

²¹⁷ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 67–69.

Прафесар Рыд закрануў тут вельмі важнае пытанне, якое тычыцца сувязі кітайскага мастацтва і кітайскай культуры, і другое, не менш важнае, якое тычыцца сувязі кітайскага мастацтва і светапогляду кітайцаў. Ён лічыў, што стаўленне да сусвету ў кітайцаў не такое, як у грэкаў, якія абаліраюцца на розум і пачуцці; што яны прытрымліваюцца натуральнага падыходу, які бярэ пачатак з асаблівасцей рэлігіі і філасофіі Кітая.

Тэн Гу меркаваў, што звычайны еўрапеец нічога не разумее ў кітайскім мастацтве, і Рыд не выключэнне. Калі Рыд казаў пра вялікую архітэктур, у яго галаве былі грэчаскія храмы і гатычныя саборы. Ён выкарыстаў шэдэўры, створаныя папярэднімі пакаленнямі, у якасці эталона для ацэнкі кітайскай архітэктур, і таму сказаў, што ў ёй адсутнічае веліч. Прафесар Рыд пісаў пра кітайскую архітэктур і скульптур з жывапісам безадносна да часу, забыўшыся пра сувязь паміж гэтымі трыма відамі мастацтваў. Ва ўсім гэтым праявілася яго абмежаванасць. Аднак Тэн Гу пранікліва заўважыў, што «Рыд, у канчатковым выніку, адзін з тых людзей, якія разумеюць... Азнаёміўшыся з яго тэорыяй аб адметнасцях кітайскага, элінскага і гатычнага мастацтва, можна зрабіць выснову, што гэта, па сутнасці, адрозненні ў адносінах да свету. Параўнанне гэтых трох цывілізацый праведзена тонка. Урывае, у якім ён разважае пра кітайскае мастацтва, найбольш памылковы»²¹⁸.

Кітайскі светапогляд неаддзельны ад рэлігійных і філасофскіх уяўленняў. Не разумеючы гэтага, немагчыма разабрацца ў кітайскім мастацтве. Тэн Гу распрацоўваў гэтае ключавое пытанне. Можна сказаць, ён бачыў тое, чаго іншыя не бачылі; гэта заўважна не толькі па яго грунтоўных ведах гісторыі мастацтва Кітая і заходніх краін, асабістаму разуменню і яснаму погляду на творы мастацтва, але і стала ўвасабленнем яго глыбокага асэнсавання рэлігіі, філасофіі, ідэалогій Кітая і заходніх краін. У «Кароткай гісторыі выяўленчага мастацтва і музыкі Кітая», выдадзенай у 1926 г., Тэн Гу, зыходзячы

²¹⁸ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 67–69.

са светапогляду, філасофіі і рэлігіі Старажытнага Кітая, разважаў пра паходжанне і развіццё кітайскага мастацтва.

Тэн Гу лічыў, што старажытныя кітайцы пакланяліся духам прыроды. Яны думалі, што іх «Неба» мае пачуцці, настрой, свядомасць і непасрэдна распараджаецца чалавечымі справамі. Аднак гэтае «Неба» зусім не было бажанствам або Тварцом, фактычна гэта была маці-прырода. Старажытныя людзі думалі, што іншымі элементамі прыроды — сонцам і месяцам, сузор'ямі, гарамі і рэкамі, Хуанхэ і пяццю святымі гарамі Кітая, ветрам, дажджом, громам — кіруюць божаствы. Больш за тое, яны лічылі, што ў глыбокай старажытнасці іх правіцель таксама валодаў чароўнай сутнасцю, прымушаючы іх падпарадкоўвацца сваёй вялікай мудрасці і ўсемагутнасці. Пасля верылі, што ўсе рэчы, якія атачалі іх, таксама створаны старажытнымі ўладыкамі (Фусі, Хуандзі і іншымі). «Чань»²¹⁹ каменнага веку ў пазнейшыя часы была зроблена з дрэва і стала алтаром у храме, калі ў старажытных людзей узнікла ідэя пакланяцца продкам як сваім божанствам. «Старажытныя людзі схіляліся перад духамі прыроды, пакланяліся культу продкаў, таму будавалі храмы для ахвярапрынашэнняў... Пасля храм становіўся сімвалам усяго існага ў сусвеце і павінен быў выклікаць страх»²²⁰. Менавіта з гэтай прычыны з'явілася ранняе дойлідства. Гэтыя працэсы маюць шмат агульнага як з заходнімі культурамі, так і з культурамі іншых народаў. Хоць, зразумела, старажытныя кітайскія храмы адрозніваліся ад падобных будынкаў у Старажытнай Грэцыі, Егіпце, Індыі.

З гістарычных запісаў мы можам даведацца некаторыя назвы старажытных храмаў: Хэгун — храм продкаў «Жоўтага імператара» Хуандзі, Цюйшы — прыёмная гасудара Яа, Цзунчжан — галоўная зала імператара Шунь, Шышы — храм продкаў перыяду Ся, Янгуань — галоўная зала імператара перыяду Инь, Мінтам — храм продкаў перыяду Чжоу. Праведзенае Ван Чжунам і Ван Гавэем крытычнае даследаванне карт храмаў продкаў дэманструе, у якіх формах існавалі храмы пабудовы перыяду ранняй Мін. Большая частка гэтых збудаван-

²¹⁹ Каменная таблічка, якая захоўвалася ў храме продкаў.

²²⁰ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 72–73.

няў увасабляе светапогляд, разуменне жыцця і філасофскія погляды таго часу, і храмы гэтыя ідэнтычныя аналагічным пабудовам Захаду і іншых народаў.

Акрамя таго, з сучасных археалагічных даследаванняў стала вядома, што на большай частцы збудаванняў Кітая да эпохі Хань ёсць выявы птушак і звяроў. Гэта адны з найважнейшых сімвалаў кітайскіх пабудоў той эпохі. Выявы жывёл уласцівыя не толькі архітэктуры, але і жывапісу. Становяцца зразумелымі некаторыя канцэпцыі старажытных кітайцаў. Тэн Гу казаў: «Можна меркаваць, што мастацкія ідэі старажытнасці былі досыць складанымі. Птушкі і звяры — актыўныя жывыя істоты, самыя свабодныя і хуткія; жыццё людзей, свабода іх веры паказаныя ў гэтых сімвалах храмаў»²²¹. Гэта таксама асабліваць старадаўняй кітайскай архітэктуры.

2.5. Даследаванне кітайскай культуры: мастацтва і розны культурны абмен

Тэн Гу у сваіх даследаваннях зрабіў яшчэ адно важнае адкрыццё: культурныя сувязі народаў аказалі велізарны ўплыў на развіццё мастацтва. Ён казаў: «Самым бліскучым перыядам у гісторыі быў перыяд змяшэння. Чаму? Калі ўрывалася чужаземная культура з асаблівым нацыянальным духам сваіх краін, традыцыі і звычаі, глыбока ці павярхоўна пранікючы адно ў другое, мірыліся, што прыводзіла да незвычайнага росквіту. У выніку фарміравалася складаная культура. Калі культура развіваецца аўтаномна, то часта становіцца аднастайнай, таму патрабуюцца пажыва і стымуляцыя звонку. Тады культура развіваецца імкліва»²²².

²²¹ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 72–73.

²²² Там жа. С. 77–78.

Прыкладаў узаемадзеяння культур было нямала. У эпоху Хань у імператарскі паляўнічы сад спецыяльна завозілі дзікіх звяроў з іншых краін. Жывапіс гэтага перыяду адлюстроўвае, наколькі моцна дзіўныя звяры паўплывалі на фантазію кітайцаў і як падштурхнулі яе. Аднак упершыню ў буйных маштабах кітайская нацыянальная культура ўзаемадзеінічала з замежнай у перыяд пранікнення будызму. Мясцовае мастацтва цалкам змянілася, у ім адбыліся велізарныя зрухі.

Тэн Гу лічыў: «Кітайскае мастацтва ў перыяд дынастый Вэй, Цзінь, эпохі Паўднёвых і Паўночных дынастый, зазнаўшы ўплыў чужаземных ідэалогій і мадэляў, атрымала штуршок да здаровага і належнага развіцця... Пачынаючы з дынастый Суй, Тан, перыяду Пяці дынастый да дынастыі Сун мастацтва няўхільна развівалася, змешвалася з іншымі культурамі і перарасло ў выніку ў самастойнае нацыянальнае мастацтва. Таму гэты перыяд можна назваць залатой эпохай у гісторыі кітайскага мастацтва»²²³.

Да пранікнення будызму кітайскія барэльефы ніколі не былі падобнымі да грэчаскіх. Аднак потым на развіццё Кітая аказала глыбокі ўплыў не толькі індыйскае мастацтва, але і заходняе. У перыяд Шасці дынастый у афармленні надмагільных калон прысутнічалі як ісламскія, так і грэчаскія матывы. Класічным прыкладам з'яўляецца скульптура Юньган. Тэн Гу казаў: «Эпахальны твор у гісторыі мастацтва, які спалучыў розныя чужаземныя стылі, зламаў традыцыі, які паклаў пачатак вялікаму рэлігійнаму мастацтву, красамоўна сведчыць пра цэлы перыяд у гісторыі... Гістарычная своеасаблівасць юньганскага мастацтва ў тым, што яно з'яўляецца сімвалам перыяду фарміравання незалежнага мастацтва (Kunstepoche); што ж тычыцца ханьскай эпохі, як ужо сказана вышэй, у атмасферы ломкі традыцый прыходзіла нешта новае, становіліся ўзорам для той эпохі або наступнай»²²⁴.

²²³ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 82.

²²⁴ Там жа. С. 82.

Аднак у перыяд, калі замежная культура перапоўніла краіну, поўнае запазычанне элементаў замежнай культуры было непажада-ным; неабходна было пераймаць іх выбіральна і толькі пасля поўнага засваення прыступаць да актыўнай творчасці. Некалі адзін са славу-тых кітайскіх дзеячаў мастацтва, гісторык Чэнь Інькэ, разважаючы аб прычынах росквіту танскай эпохі, сказаў: «Прычынай росквіту Танскай дынастыі дома Лі было ўліванне варварскай крыві ў выглядзе дзёрзкай чужацкай культуры ў драхлае цела культуры цэнтральнай раўніны, выкараненне старога, аднаўленне новага, пашырэнне і рас-паўсюджванне культуры, што раней было нечуваным»²²⁵. Гэтаму тлу-мачэнню, як і творам Тэн Гу, уласцівыя хараство і майстэрства.

Сапраўды, людзі эпохі Тан не падпалі пад поўны ўплыў Захаду і бу-дызму, а ўвабралі і засвоілі лепшае з замежнай культуры, каб ства-рыць творы мастацтва, якім уласцівыя кітайскія нацыянальныя аса-блівасці. Юньганскія скульптуры — сапраўды велічныя і цудоўныя творы мастацтва. Тэн Гу лічыў, што «хоць шмат хто кажа, што пры стварэнні выкарыстоўвалася чужаземная тэхніка, нельга забываць, што ідэя была нашай і ўзведзена гэтая спаруда, несумненна, рукамі кітайцаў. Велічныя абліччы, магутныя постаці, свабодны арнамент, тонкі роспіс, які не залежыць ад замежных ідэй, — усё гэта, узведзе-нае на аснове духоўнага развіцця паўночнага Кітая, у сур'ёзным рэ-лігійным парыве, улічваючы чужацкі каларыт у якасці спосабу нез-вычайнага выяўлення, — стала бліскучым узорам для цэлай эпохі»²²⁶.

Падсумоўваючы вышэйсказанае, «нельга не пагадзіцца з тым, што яна [будысцкая культура] спрыяла паспяховаму развіццю маста-цтва Кітая. Сапраўды, у перыяд зараджэння нацыянальнага мастацтва прысутнічалі элементы індыйскай і сярэднеазіяцкай культуры, дзяку-ючы чаму з'явіўся нацыянальны кітайскі “прадукт”. Фундаментальныя каштоўнасці па-ранейшаму належаць духу кітайскага народа. Нават павярхоўнага параўнання мастацтва Гандхары і Куду дастаткова для

²²⁵ Чэнь Інь Кэ. Падворкі Цзінь і Мін. Т. 2. Шанхай : Выдавецтва старажытных кніг, 1980. С. 303.

²²⁶ Чэнь Нінь. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 354.

дэманстрацыі момантаў, якія адрозніваюцца, і выяўлення асаблівасцяў кітайскага нацыянальнага духу ў творчасці»²²⁷.

Тэн Гу сур'ёзна перажываў: «У апошнія дзесяцігоддзі з кожным днём набірае сілу тэндэнцыя вывучэння Захаду. Мастацтва стала пераймаць замежныя ідэі і замежны дух; таму, згодна з прынцыпам гісторыі, павінен наступіць паваротны момант. Аднак не гэта выяўляе нацыянальны дух, чужаземныя ідэалогіі не дапамогуць. Нацыянальны дух — плоць і кроў народнага мастацтва, а іншаземныя ідэі — гэта як танізуючыя прадукты; рухацца, спадзеючыся толькі на іх, не дадаючы да гэтага ўласную трэніроўку, гарача жадаючы, каб гэта адбывалася аўтаматычна, немагчыма! Асваенне новага становішча кітайскага мастацтва залежыць ад адраджэння руху нацыянальнага мастацтва»²²⁸. Таксама ён сказаў: «Дух старажытнай культуры — у глыбіні музыкі, свабода жывапісу — у ззянні, нібы сонца і месяц, у тым, што наступныя пакаленні не могуць пераняць, у тым, што мы асабліва востра адчуваем.

Мы абавязаны заахвочваць вывучэнне нямецкай паэзіі і музыкі, грэчаскай культуры. Таксама неабходна заахвочваць прадаўжальнікаў старажытнай культуры нашай краіны, а яшчэ больш — тых, хто ствараюць новую культуру, для яе большага росквіту»²²⁹. Адраджэнне народнага мастацтва было марай Тэн Гу, за якую ён змагаўся ўсё жыццё.

Заслугоўвае згадвання тое, што выдатны твор Тэн Гу «Гісторыя жывапісу дынастыі Тан» разам з пераўтварэннем сутнасці дзеячаў мастацтва ў сутнасць мастацкіх твораў робіць упор на культурныя сувязі паміж краінамі. Гісторыя развіцця кітайскага мастацтва ва ўзаемадзеянні з культурамі розных краін разглядалася ў якасці важнага пераломнага «моманту» мастацкага стылю.

²²⁷ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 80.

Гандхара — старажытнае царства на паўночным захадзе Індыі, дзе, на думку гісторыкаў, зарадзіліся некаторыя стылі мастацтва Старажытнай Індыі. Значэнне тэрміну «Куду» незразумелае, магчыма, яшчэ адна індыйская дынастыя, у сучасным перакладзе «дынастыя Маўр'я».

²²⁸ Там жа. С. 80.

²²⁹ Там жа. С. 382.

2.6. Даследаванні кітайскага мастацтва: эвалюцыя мастацтва і характэрныя прыкметы эпохі

Тэн Гупрапанаваў адважнае і арыгінальнае тлумачэнне зааморфных узораў на бронзавых вырабах старажытнасці, ужыўшы тыпалагічны метада падчас даследавання. Перш за ўсё, ён прапанаваў параўнаць ўзоры на круглых дахоўках і бронзавых вырабах, што магло ліквідаваць наяўныя недахопы ва ўжо вывучаных археолагамі матэрыялах. «Мы ясна сабе ўяўляем, што цана матэрыялу бронзавых вырабаў і круглай чарапіцы, метады вытворчасці, майстэрства рамеснікаў, а таксама кошт вырабаў у некаторай ступені адрозніваюцца; аднак, што тычыцца арнаментаў роспісу, гэтыя чарапічныя і бронзавыя вырабы маюць відавочную сувязь у сваім паходжанні; узяўшы ўзоры на бронзавых вырабах у якасці арыенціру, можна разабрацца ў тонкасцях арнаментаў на дахоўцы. У сучасных умовах гэта, відаць, найлепшы спосаб»²³⁰. Параўнаўшы бронзавыя вырабы і круглую чарапіцу Янь, ён выявіў: «Зыходзячы з формы зааморфных узораў, мы разумеем, у чым адрозненні бронзавых вырабаў і круглай чарапіцы Янь. Часта раннія зааморфныя бронзавыя вырабы мелі бровы і рогі, цяжкія пранізлівыя вочы, а таксама бязмежную веліч. На бронзавых вырабах позняга перыяду, паколькі арнаментальнасць стала больш яўнай, бровы і рогі перайначыліся, а звышнатуральнасць пранізлівых вачэй была страчаная. Зааморфны ўзор дахоўкі Янь не ўключаў у сябе двухрогіх, відавочныя былі дадатковыя ўзоры, якім, хоць яны і мелі два вочы, не хапала ранейшай велічы. Можна зрабіць выснову, што раннія зааморфныя ўзоры яшчэ не страцілі першапачатковы рэлігійны сэнс, пазнейшыя ж выконвалі чыста дэкаратыўную функцыю»²³¹.

Тэн Гу лічыў, што зааморфныя матывы ў бронзавых вырабах ад рэлігійных знакаў у раннім перыядзе развіліся да чыстага дэкаратыў-

²³⁰ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 263.

²³¹ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 266.

нага мастацтва ў познім перыядзе²³². Такое тлумачэнне і выснова не толькі больш рацыянальныя ў параўнанні з традыцыйнымі падыходамі археалогіі і гісторыі мастацтва, але і больш глыбока раскрываюць асаблівасці развіцця старажытнага мастацтва і дэманструюць заканамернасць эвалюцыі першаснай эстэтычнай свядомасці.

Тэн Гу ў даследаванні канкрэтных твораў мастацтва змог, у першую чаргу, ухапіць дух часу; акрамя таго, ён прааналізаваў эвалюцыйныя сляды развіцця мастацкіх стыляў. Вельмі каштоўна тое, што ён змог звязаць паміж сабой тое і другое і з дапамогай аналізу мастацкіх асаблівасцяў твораў і эвалюцыі стыляў патлумачыў духоўнае аблічча эпохі. Так, ён лічыў: «Скульптура на магільні Хо Цюйбіна²³³ (дынастыя Хань) мае захапляльную магутную сілу, ва ўсім назіраецца неўтаймаваная высакамернасць, што зусім дакладна адлюстроўвае дух таго часу. Назапасіўшы горкі вопыт смерці сваіх герояў, расстанняў, выгнанняў, войнаў, рабаванняў, людзі эпохі Хань сфармавалі свяшчэнныя і ўзнёслыя перакананні, і скульптары бяспройгрышна паказалі іх у сваіх творах. Таму характэрнай асаблівасцю іх скульптур была насычанасць моцнай воляй, а вонкавы выгляд быў грубым, без узораў — для больш праўдзівай перадачы. У перыяд Усходняй Хань людзі жылі ў дастатку, прывычаліся да пустога і непатрэбнага. Творы мастацтва перапаўняла прыгажосць класічнай вытанчанасці; гэта і быў дух таго часу, прыпраўлены слоём багатага каларыту асалоды. Характэрнай асаблівасцю скульптуры стала непарыўнасць з эмоцыямі, а ў яе вонкавым выглядзе выкарыстоўваўся рытм уздымаў і спадаў ліній, якія ўпрыгожваюць прадметы, у імкненні да светлага ідэалу»²³⁴.

²³² Ці Цзэху ў 80-х гг. XX ст. выдаў твор «Шлях прыгожага». У ім праводзілася параўнанне эвалюцыі розных арнаментаў на керамічных вырабах. Сцвярджалася, што геаметрычны ўзор на керамічных вырабах з'явіўся таму, што «ў працэсе эвалюцыі фігуры жывёл сталі перадаваць умоўнымі знакамі, у выніку чаго развіліся абстрактныя геаметрычныя арнаменты». Зыходзячы з лагічных разважанняў, такі падыход і вышэйзгаданыя ідэі Тэн Гу — гэта, можна сказаць, аднолькавае майстэрства ў розных мелодыях.

²³³ Хо Цюйбін (140–117 гг. да н.э) — выбітны генерал дынастыі Хань, які перамог сюну.

²³⁴ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 361.

Гэтага аналізу і метаду ўсебаковага вывучэння асаблівасцяў і стыляў мастацкіх твораў дастаткова для таго, каб стаць мадэллю даследавання мастацтва.

2.7. Даследаванне кітайскага мастацтва: асаблівасці і функцыі старажытнай музыкі

Свой доўгі артыкул «Выкрываючы сутнасць музычнай адукацыі старажытнасці» Тэн Гу прысвяціў старажытнай кітайскай музыцы і музычнай адукацыі. Перш за ўсё ён растлумачыў: «... у гэтым артыкуле, маецца на ўвазе не проста музычнае навучанне ў старажытнасці або прымяненне музыкі ў якасці метаду выхавання; галоўнае — даследаванне таго, як старажытная традыцыя вучаць нас разумець музычнае мастацтва і іншых звязаных з гэтым пытанняў»²³⁵. Акрамя таго, яго цікавіла разуменне музычнай прыроды тых часоў, а таксама сумежныя праблемы.

Тэн Гу лічыў: «У тэорыі музыкі старажытнага Кітая найбольш важны трактат — “Юэ цзі” і звязаныя з ім часткі “Сюньцзы. Юэ цзі” і “Люйшы Чуньцю”. У “Юэ цзі” у першую чаргу разглядаліся асноўныя ўласцівасці музыкі, меркавалася, што музыка — гэта мастацтва перадачы пачуццяў. Там гаворыцца: “Музыку нараджае гук, гук — гэта матэрыял для музыкі; гук нараджаецца ў чалавечым сэрцы, чалавечае сэрца — крыніца музыкі”. Усё гэта тлумачыць, што музыку нараджаюць чалавечыя пачуцці і што яна з’яўляецца праявай эмоцый. Такія развагі і даследаванні сучасных навукоўцаў-эстэтыкаў нечакана супалі»²³⁶.

«Юэ цзі» таксама апісвае адрозненні музычных мелодый і эмоцый, якія яны перадаюць. Напрыклад: скруха — музыка замірае, радасць —

²³⁵ Там жа.

²³⁶ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 358.

запавольваецца, шчасце — музыка рассейваецца, гнеў — бразгоча, павага — абрываецца, каханне — мякчэе. Тут музычныя націскі можна разглядаць як музычныя мелодыі (Tonart) і як інтэрвал (Klangstufe). З прычыны гэтага адрозніваюцца стылі музыкі і мелодыі, якія сімвалізуюць розныя эмоцыі. У раздзеле «Настаўнік Шы» «Юэ цзі» вылучаюцца наступныя стылі:

«Усхваленне» — гук шырокі, заціхае, мяккі і просты;

«Урачыстасць» — гук шырокі, заціхае, аддаляецца і распаўсюджваецца;

«Малыя оды» — варты павагі і сціплы, цырыманыя гук;

«Вецер» — гук прамы і заціхае, сумлены і сціплы;

«Восень» — гук адкрыты і ласкавы;

«Сціпласць» — мяккі і перарываецца.

Асацыяцыі таксама з'яўляліся свайго роду эмацыйнай актыўнасцю — у людзей іх маглі выклікаць гукі некаторых музычных інструментаў:

звон (моцны гук) — афіцэр;

каменны гонг (звонкі) — мёртвы чыноўнік;

струнныя інструменты (сумны гук) — падданы, які імкнецца да справядлівасці;

духавыя інструменты з бамбуку (залівісты) — падданы, які гадуе жывёл;

ваенны барабан (ажыўлены шум) — ваявода.

Аднак старажытныя кітайцы не спыняліся на ўзроўні простага апісання і супастаўлення. У старажытнай кітайскай музычнай тэорыі ставілі знак роўнасці паміж музыкай і законамі светабудовы. У «Люйшы Чуньцю. Ды юэ» гаворыцца: «Крыніца музыкі далёка. Першапачатковае рэчыва выходзіць з двух пачаткаў, два пачаткі выпускаюць інь і ян, інь і ян змяняюцца, то ўгору, то ўніз, затым уз'ядноўваюцца, хаатычна змешваюцца, расстаюцца і зноў змешваюцца, злучаюцца і зноў расстаюцца — гэта вызначаны парадак узаемаадносін. Круцячыся, свет зноў і зноў вяртаецца да пачатку, паводле найвышэйшых законаў усё ў сусвеце аднаўляецца. Нябесныя целы то імклівыя, то павольныя; сонца і месяц адрозніваюцца ў адпавед-

насці з іх прызначэннем. Пастаянна адбываецца змена чатырох пор года: то мороз, то спёка; то кароткае, то доўгае; то мяккае, то цвёрдае; усё існае паходзіць з першапачатковага рэчыва, пераўтворанага ў інь і ян»²³⁷. Іншымі словамі, музыка нараджаецца і расце разам са светам, яна з'яўляецца своеасаблівай праявай руху ўсяго існага ў сусвеце.

У «Юэ цзі» гаворыцца: «Вялікая музыка знаходзіцца ў гармоніі са светам, вялікае мастацтва — таго ж разраду, што неба і зямля... Музыка — гэта гармонія свету. Цырымонія — гэта парадак свету. Гармонія — гэта прычына ператварэння рэчаў. Парадак — гэта прычына расставання рэчаў... Выпарэнні рэчыва зямлі ўзняюцца ўгору, надвор'е спускаецца ўніз, інь і ян пераймаюць адно аднаго, неба і зямля ўзаемадзейнічаюць, барабанячы громам, паскараючыся вятрамі і дажджамі, рухаючыся чатырма порамі года, грэючыся сонцам і месяцам; вось як адбываецца ператварэнне рэчаў, падобна таму, як музыка знаходзіцца ў гармоніі з небам і зямлёй... Што тычыцца мяжы музыкі і цырымоній неба і зямлі, дзеянняў інь і ян, спасціжэння багоў і дэманаў, мяжа іх у найвышэйшай ступені высока, далёка, глыбока. Музыка, відавочна, пачатак усяго жывога, цырымонія ж удзельнічае ў фарміраванні ўсяго існага»²³⁸. Тут не толькі меркавалі, што музыка ўвасабляе сусветныя законы, але і разважалі з нагоды музыкі і цырымоній; лічылася, што музыка і цырымоніі — дзве найважнейшыя меры для рэалізацыі гармоніі ў грамадстве. «Юэ цзі» ўзыходзіць да свяшчэнных кніг канфуцыянства і, адпаведна, напоўнена канфуцыянскімі пропаведзямі.

Тэн Гу тэарэтычна прааналізаваў і абагульніў гэтыя старажытныя развагі пра музыку. Двума вялікімі складнікамі музычнага мастацтва ён лічыў рытм і гармонію. Сучаснымі навуковымі даследаваннямі даказана, што музыка першабытных народаў канцэнтравалася на пачуццёвасці і матэрыяльнасці, таму і пачуццё рытму было вельмі моцным. Цывілізаваныя народы лічаць важным і тое, і другое, аднак яшчэ большую ўвагу ўдзяляюць унутранай гармоніі. У трактаце «Юэ

²³⁷ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 361.

²³⁸ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 361.

цзі» гаворыцца: «Толькі выбраная музыка можа дапамагчы ў кіраванні дзяржавай». Такім чынам, нашы продкі ўжо валодалі вельмі высокім узроўнем асвечанасці і маглі разважаць пра музычнае мастацтва, выходзячы за рамкі першабытных народаў, якія задавальваліся толькі забеспячэннем фізіялагічных патрэб, не імкнучыся да больш шырокіх і высокіх ведаў.

«У старажытнасці накіроўвалі ўсю сваю ўвагу на гармонію асноўных законаў прыроды. Яны не проста разбіраліся ў музычным мастацтве, але і закраналі асноўныя формы сусвету. Сусвет заўсёды імкнецца да вялікай гармоніі, а музыка паказвае канкрэтныя з’явы гэтых прынцыпаў гармоніі свету (Weltgesgmassrigheit). Такім чынам, мастацтва — гэта не толькі музыка, а ўсё, што можа называцца ўніверсальным у арыгінальным увасабленні. З тым, што гармонія — гэта арганізаванасць сусвету, згаджаліся Бруна, Лейбніц, Шэфтсберы, Шэлінг і Гётэ. Аднак нашы старажытныя мудрацы ведалі пра гэта раней. Відавочна, што пра жыццё яны думалі гэтак жа, як іх народныя мудрацы: нязменна спасцігалі яшчэ больш глыбокі досвед, звязвалі адзінымі адносінамі нараджэнне і жыццё сусвету. Яны меркавалі, што музыка звязана з палітыкай гэтак жа, як стражытнагрэчаскія філосафы лічылі, што прыгожае было адзіным»²³⁹.

Тэн Гу вызначыў старажытную кітайскую музыку як «мастацтва светапогляду», ён лічыў, што паміж старажытнай кітайскай музыкай і філасофіяй існуе ўнутраная сувязь. З гістарычнага пункту гледжання «такаго роду ідэі зацверджаны Лаацзы, развітыя Канфуцыем, усебакова асвоены даасізмам і канфуцыянствам, сабраны Сюньцзы, пашыраны ягонымі паслядоўнікамі – аўтарамі “І Чжуань”»²⁴⁰. Канфуцыянства прыдавала развіццю старажытнай музыкі жыццёва важнае значэнне. Гэта звязана не толькі з ідэаламі і перакананнямі, але і з родам заняткаў ранніх канфуцыянцаў.

Тэн Гу меркаваў, што першыя вучоныя-канфуцыянцы былі так званымі знахарамі-варажбітамі (ведзьмакі-шаманы таксама адносілі-

²³⁹ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 361.

²⁴⁰ Там жа. С. 362.

ся да іх), пасля з'явіліся «настаўнікі канфуцыянства», якія выкладалі шэсць мастацтваў; і тыя, якія трымаліся заветаў Яа і Шунь²⁴¹, законаў мастацтва і ваеннай справы; і пасля з'явіўся вялікі настаўнік Чжун Ні²⁴². Таму канфуцыянцы ў тым ліку дапамагалі пры адпраўленні абраду пахавання і паўсюль імкнуліся выкарыстоўваць музыку. Вучоным-канфуцыянкам неабходна было ведаць яе. «Музычная адукацыя ў старажытнасці была рэлігійным прыдаткам, а сама музыка была неад'емным упрыгажэннем рэлігійных рытуалаў. Канфуцый змяніў характар свайго вучэння, з дапамогай прапаведнікаў зрабіў яго палітычным; такім чынам, музыка з рэлігіі перайшла ў палітыку»²⁴³. Канфуцый ухваляў «кананічную музыку», якую называлі «дасканалай». У супрацьлегласць ёй існавала ненавісная Канфуцыю «новая музыка», якая фактычна адлюстроўвала прымітыўны запал мужчыны і жанчыны і не выкарыстоўвалася ў рытуалах. Такім чынам, Тэн Гу падзяліў старажытную музычную адукацыю на тры этапы: першы этап — да Канфуцыя, які змяшчаў першабытны містыцызм. Другі этап — гэта перыяд Канфуцыя, калі музычная адукацыя ператварылася ў палітычную. Трэці этап — перыяд Сюньцзы, калі музычная адукацыя стала больш гуманістычнай. Праца «Юэ цзі» належыць да першага этапу. Змест «Юэ Цзі» вельмі блытаны, аднак можна вызначыць, што галоўнае месца займае вучэнне Сюньцзы, якое змяшалася з ідэямі даасізму.

Тэн Гу пасля разваг пра старажытных вучоных, асабліва пра разуменне прыроды музыкі канфуцыянкамі, зноў выставіў пытанне: «Раз у старажытнасці разумелі музыку як пачуццё, якім насычаны свет (Weltgefühl), мастацтва светапогляду (Weltanschauungskunst), тады яна сама па сабе ёсць пачатак і канец, структура і выдатнае стварэнне свету. Тут павінны быць выключаныя рэлігійнае або этычнае прымяненне. Такім чынам, з якой жа прычыны цырымонія і музыка ў кожнай дробязі маюць патрэбу адна ў адной?»²⁴⁴

²⁴¹ Яа і Шунь — легендарныя кіраўнікі Старажытнага Кітая.

²⁴² Чжун Ні — другое, неафіцыйнае імя Канфуцыя.

²⁴³ Чэнь Нінь. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 367.

²⁴⁴ Чэнь Нінь. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 361–362.

Іншымі словамі, раз ужо музыку лічаць мастацтвам светапогляду, мяркуючы, што музыка, сусвет і свет маюць унутраны ізамарфізм, тады ў дачыненні да забеспячэння парадку ў дзяржаве і гарманічнага грамадства цалкам дастаткова нашай музычнай адукацыі, пры гэтым ужо няма неабходнасці ў этыцы і рэлігіі. Навошта ж канфуцыянства выстаўляе «этыкет і выхаванне» паралельна з музыкай і цырымоніямі? Гэта не толькі адно з пытанняў кітайскай эстэтыкі; у большай ступені гэта пытанне даследаванняў старажытнакітайскіх ідэалогій.

Дзякуючы аналізу Тэн Гу мы ведаем адзін са шляхоў развіцця старажытнага музычнага мыслення, унутры якога ёсць пытанні, што патрабуюць далейшага навуковага абгрунтавання. Аднак Тэн Гу, звязаўшы музычную адукацыю і разуменне сутнасці музыкі ў старажытнасці, паралельна даследаваўшы ключавую ролю канфуцыянства ў старажытнай музыцы і развіцці музычнай адукацыі, не толькі распрацаваў адну з цэнтральных праблем старажытнай кітайскай эстэтыкі, але таксама прапанаваў мадэль даследавання, у якой злучыў тагачасную ідэалогію і эстэтыку. Нават для сучасных даследаванняў старажытнай кітайскай эстэтыкі яна мае надзвычай важнае значэнне.

Тэн Гу таксама з'яўляўся адным з заснавальнікаў сучаснай кітайскай мастацкай адукацыі. Ён казаў: «Паколькі ў сутнасці культуры больш за ўсё мастацтва, я лічу, што, перш чым даследаваць цэлую культуру, неабходна вывучыць прыватныя праявы мастацтва»²⁴⁵. У перыяд выканання адміністрацыйных абавязкаў ён унёс прапанову рэфармавання грамадскай мастацкай адукацыі. Тэн Гу актыўна выступаў з ініцыятывай паляпшэння мастацкіх навучальных устаноў, ён таксама заснаваў мастацкую галерэю, загадваў грамадскімі забаўляльнымі ўстановамі — тэатрамі, заламі для музыкаў і апавядальнікаў. Тэн Гу папулярызаваў кнігу Уэлса «Выратаванне цывілізацыі», усхваляючы «глабальную асвету». Немагчыма не звязаць гэтую дзейнасць з яго разуменнем старажытнай кітайскай музычнай адукацыі.

²⁴⁵ Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. С. 379.

Большасць эстэтычных даследаванняў Тэн Гу сканцэнтравана на мастацтве, асабліва на старажытным. У ягоных даследаваннях мы не толькі адчуваем новыя заходнія ідэі, але і глыбока спасцігаем старажытную кітайскую філасофію, ідэі рэлігіі і мастацтва. Ён паспрабаваў укараніць некаторыя новыя заходнія падыходы і метады ў даследаванне старажытнага кітайскага мастацтва, прапанаваў новае тлумачэнне некаторых асноўных меркаванняў класічнай кітайскай эстэтыкі (напрыклад, «натхнёная жыццёвасць»), звязаў мастацтва і філасофію, рэлігію, светапогляд. Тэн Гу выявіў дух эпохі ў эвалюцыі асаблівасцей і стыляў твораў мастацтва, тым самым не толькі з пункту гледжання тэорыі, але і з пункту гледжання метадаў, надзвычай пашырыўшы даследчыцкае поле кітайскай эстэтыкі, узняўшы кітайскую эстэтыку на новую вышыню і пашырыўшы яе.

Тэарэтычныя працы Тэн Гу напоўнены майстэрствам і класічнай вытанчанасцю, яны закранаюць мастацтва, рэлігію, філасофію і іншыя параўнальна шырокія сферы, дэманструючы яго выдатнае веданне гісторыі кітайскага і заходняга мастацтва, новае бачанне і выдатныя літаратурныя здольнасці. Эстэтычная тэорыя Тэн Гу рэдка згадваецца ў навуковых колах. У гэтай кнізе ёсць толькі папярэдняе даследаванне яго рэцэнзій, недастатковае для дакладнага іх разумення. Яго заслуга не толькі ў тым, што ён паклаў пачатак даследаванню гісторыі кітайскага мастацтва, але і ў заснаванні некалькіх новых мадэляў даследавання.

ΓΛΑΒΑ IV



Даследаванні Цзун Байхуа: сістэма, падыходы і метады эстэтыкі

Цзун Байхуа (імя, дадзенае пры нараджэнні, — Цзунчжы Цаа) нарадзіўся ў 1897 г. у горадзе Аньцін правінцыі Аньхой. Дзіцячыя гады правёў у Наньцзіне, дзе вучыўся ў пачатковай і сярэдняй школе новага тыпу, у 1913 г. паступіў ва ўніверсітэт Ціндаа на аддзяленне нямецкай мовы, у наступным годзе скончыў. Затым перавёўся ў Шанхайскі ўніверсітэт Тунцзі на медыцынскае аддзяленне, у 1916 г. пасля заканчэння паступіў на падрыхтоўчыя медыцынскія курсы ўніверсітэта Тунцзі, у 1918 г. завяршыў навучанне. У тым жа годзе прыняў удзел у рабоце «Таварыства маладых кітаістаў», пасля быў адказным газеты таварыства «Малады Кітай». У 1919 г. быў рэдактарам дадатку «Лямпа навукі» да газеты «Падзея», знайшоў і выхаваў выдатнага паэта пакалення Го Мажа, сам ён неўзабаве пры дапамозе лёгкіх і багатых на філасофскія разважанні кароткіх вершаў «Аблокі, якія калыхаюцца» зрабіў сенсачыю на паэтычнай ніве. У 1920 г. выправіўся на навучанне ў Германію, у 1925 г. пасля вяртання яго запрасілі выкладаць на філасофскі факультэт Нанкінскага Паўднёва-ўсходняга ўніверсітэта (пасля быў перайменаваны ў Чжуньянскі ўніверсітэт), у 1930 г. заняў пасаду дэкана. У 1937 г. Цзун Байхуа ў Нанкіне ўзначаліў III штогадовую кітайскую філасофскую канферэнцыю, разам з Тан Юнтунам, Фэн Юланем, Цзінь Юэлінем, Чжу Байінам утварыў міжсесійную раду. У перыяд антыяпонскай вайны ўслед за ўніверсітэтам накіраваўся ў Чунцін, у 1945 г. зноў вярнуўся ў Нанкін. У 1952 г. прыводзіў у парадак факультэт агульнаадукацыйнай вышэйшай школы, затым ён перавёўся на філасофскі факультэт Пекінскага ўніверсітэта, пасля заўсёды жыў у Яньюані, у снежні 1986 г. памёр у Пекінскім універсітэце.²⁴⁶

²⁴⁶ Цзун Байхуа да 50-х гг. быў важнай постаццю кітайскай навуковай філасофскай супольнасці, але ў 1952 г. перавёўся ў Пекінскі ўніверсітэт і быў ацэнены як прафесар трэцяга рангу. Ён не карыстаўся перавагай свайго становішча і скончыў свой жыццёвы шлях у звычайнай агульнай палаце студэнцкай бальніцы Пекінскага ўніверсітэта. Аўтар калісыці даглядаў Цзун Байхуа, затым разам з іншымі студэнтамі перадаў цела ў морг. Да гэтага часу ясна ўспамінаецца сумная карціна: убогая бальнічная палата і яе абстаноўка, мароз зімняй ночы.

Цзун Байхуа ўнёс выключны ўклад у кітайскую эстэтыку. У маладыя гады ён карыстаўся вялікай папулярнасцю ў кітайскіх навуковых эстэтычных колах, разам з Дэн Ічжэ іх звалі «Паўднёвы Цзун і паўночны Дэн». Аднак у другой палове XX ст. яго голасу доўга не было чуваць. Нават калі ў 50-х і 80-х гг. назіраўся эстэтычны ажыятаж, ён заставаўся абыякавы. Аж да 1981 г., калі выйшаў зборнік яго артыкулаў «Эстэтычныя прагулкі» і маладыя эстэтыкі звярнулі на яго ўвагу. Аднак яны збольшага захапіліся яго высокім і жывым літаратурным майстэрствам: значэнне і ўплыў «Эстэтычных прагулак» быў, верагодна, не большы, чым у звычайнага бестселера. Цзун Байхуа быў адзіночкі ў навуковай супольнасці і таму не дамогся сапраўдных пераменаў. Гэта не ўключаючы вельмі малую колькасць навукоўцаў, якія непасрэдна спасціглі сутнасць кітайскага мастацтва і кітайскай эстэтыкі.

Сёння мы можам сказаць, што «Эстэтычныя прагулкі» — усяго толькі верхавіна айсберга мыслення Цзун Байхуа. У 1994 г. «Поўны збор твораў Цзун Байхуа» быў складзены і выдадзены ў выдавецтве «Асвета» правінцыі Аньхой, толькі пасля гэтага ўвесь воблік яго тэорый стаў вядомы грамадскасці. Дзякуючы гэтаму, мы можам атрымаць агульнае ўяўленне аб мысленні Цзун Байхуа, убачыць, што яно тычыцца мінулага і сучаснасці, у ім прысутныя літаратура, гісторыя, філасофія, а таксама спроба звязаць мастацтва і рэлігію аж да стварэння навуковай сістэмы.

Цзун Байхуа быў добра абазнаны ў кітайскай і заходняй філасофіі, эстэтыцы. У 1917 г. ён выдаў свой першы твор «Сутнасць філасофіі Шапенгаўэра». Перад навучаннем за мяжой ён апублікаваў мноства рэцэнзій на творы Канта, Ніцшэ, Бергсона, Уайтхеда, напісаў працу па гісторыі філасофіі «Плыні заходняй філасофіі». За мяжой Цзун Байхуа па чарзе вучыўся ва ўніверсітэце Франкфурта-на-Майне і Берлінскім універсітэце. Асноўнымі яго дысцыплінамі былі эстэтыка і гісторыя філасофіі: ён навучаўся ў вядомага эстэтыка Макса Дэсуара, мастацтвазнаўцы Bolschman і філосафа Алоіса Рыля, а таксама праслухаў курс лекцый пра тэорыю адноснасці Эйнштэйна. Па вяртанні дадому ён увёў у навучальны курс універсітэта дысцыпліны эстэтыкі і мастацтвазнаўства і выкладаў гісторыю заходняй філасофіі. У яго артыкулах, канспектах, творах вылучаліся асноўныя тэзісы філасофіі Старажытнай Грэцыі, філасофіі Сярэднявечча, сучаснага эмпірызму, рацыяналізму, Канта, Гегеля, пазітывізму, валюнтарызму, махізму, філасофіі жыцця, практыцызму. У 60-х гг. XX ст. Цзун Байхуа пераклаў

першую частку малазразумелай, глыбокай працы Канта «Крытыка здольнасці меркаваць», «Увядзенне ў эпістэمالогію» Фіхтэ, разам з Хун Цянем і іншымі пераклаў «Аналіз адчуванняў» Эрнста Маха, у пазнейшыя гады пісаў пра філасофію Ж.-П. Сартра і Б. Расэла. Нямецкая класічная філасофія і эстэтыка — асабліва Кант, Шапенгаўэр, Бергсон — да канца жыцця аказвалі вялікі ўплыў на навуковую актыўнасць Цзун Байхуа. Гэта вынікае не толькі з яго перакладу «Крытыкі здольнасці меркаваць»; у яго працах «Метафізіка», «Асноўныя тэзісы метафізікі» відавочныя сляды філасофіі Канта.

Цзун Байхуа займаўся таксама і старажытнай кітайскай навукай. У «Поўным зборы твораў Цзун Байхуа» можна знайсці не толькі мноства манаграфій, але і такія працы, як «Агульныя палажэнні гісторыі кітайскай філасофіі», «Асноўныя палажэнні сучаснай філасофскай думкі», «Метафізіка Канфуцыя» і іншыя працы, сярод якіх сустракаюцца досыць глыбокія развагі пра Канфуцыя і Мэнцзы дацыньскай эпохі, Лаацзы, Чжуанцзы і «Чжоу І», а таксама неадаасізм перыяду Вэй – Цзінь, будызм, неаканфуцыянства.

Усе гэтыя даследаванні дэманструюць, што пазнанні Цзун Байхуа ў кітайскай і заходняй навуках сістэматычныя, усебаковыя і маюць пад сабой моцны падмурак.

Настолькі моцная аснова сведчыць пра шырокі круггляд. Цзун Байхуа прадэманстраваў асаблівасці і абмежаванні кітайскіх і заходніх навуковых падыходаў і метадаў і прадставіў уласны падыход да кітайскіх і заходніх філасофскіх і эстэтычных даследаванняў. На думку аўтара, у навуковых даследаваннях Цзун Байхуа вельмі індывідуальныя разважанні, што таксама сведчыць пра яго бліскучыя веды.

Цзун Байхуа — навуковец, віртуоз, мысляр і паэт з асаблівым духам, якіх мала было ў навуцы таго часу. Усе ягоныя даследаванні, якіх бы сфер гэта не тычылася, былі глыбокія і шырокія, што рэдка сустракаецца ў навуковым свеце. Унёсак Цзун Байхуа неацэнны не толькі ў гісторыю кітайскай эстэтыкі, але і ў гісторыю кітайскага мастацтва і філасофскай думкі. Акрамя таго, ягоныя працы маюць высокую каштоўнасць для гісторыі сучаснай кітайскай філасофскай думкі і гісторыі філасофіі. Сярод твораў Цзун Байхуа — «Эстэтычныя прагукі», «Межы мастацтва» і іншыя; усе яны, як гаварылася вышэй, сабраныя ў кнізе «Поўны збор твораў Цзун Байхуа».

§ 1

Кітайская метафізіка і яе найвышэйшы ўзровень

Эстэтычнае мысленне, як і тэорыя Цзун Байхуа, непарыўна звязанае з яго разважаннямі пра кітайскую метафізіку. У першым томе «Поўнага збору твораў Цзун Байхуа» ёсць нататкі пад назвай «Метафізіка», гэта яго спроба распрацаваць уласную метафізічную тэорыю. З ната-так становіцца зразумелым яго аналіз кітайскай і заходняй метафізікі. Гэта адна з найважнейшых прац Цзун Байхуа²⁴⁷.

1.1. Адрозненні кітайскай і заходняй метафізікі

Цзун Байхуа будаваў сваю метафізічную сістэму, грунтуючыся на заходняй метафізіцы. Перш-наперш ён зрабіў параўнальна індывідуалізаваны разбор заходняй навукі, мяркуючы, што заходняя метафізіка і светапогляд — гэта свайго роду форма матэматычнай геаметрыі. Ён ка-

²⁴⁷ Згодна з пошукам спадара Ван Цзіньміна, «Метафізіка» Цзун Байхуа напісана прыблізна ў 1945 г. Ван Цзіньмін лічыў, што «мэта даследаванняў Цзун Байхуа даволі ясная: ён жадаў сфарміраваць сваю кітайскую метафізічную сістэму». Аднак запісы пра «Метафізіку» могуць сведчыць толькі аб праекце Цзун Байхуа, гэтая праца не мела працягу і развіцця. Нягледзячы на гэта, Цзун Байхуа сапраўдны метафізік у гісторыі сучаснай кітайскай навукі. Таксама трэба адзначыць, што праца спадара Вана — адно з першых даследаванняў метафізічных ідэй і ідэалогіі Цзун Байхуа.

заў: «Пталемей у творы “Алмагест”, кажучы пра гомацэнтрычную сферу, эксцэнтрычную акружнасць і знешні ціск, выкарыстоўваў геаметрычныя метады, падрабязна даследаваў кручэнне Зямлі ды іншыя нязменныя з’явы і заснаваў дасканалую астранамічную сістэму, якая ні ў чым не саступала Эўклідавай геаметрыі. Грэцыя позняга перыяду разглядала астраномію як велізарны механізм, у якім кожны элемент можна апісаць з пункту гледжання матэматыкі: арбіту руху зорак, хуткасць іх з’яўлення і знікнення таксама можна вылічыць матэматычным шляхам. Усё роўна што разглядаць Бога як вучонага: усё створанае ім у сусвеце праяўляецца дакладнымі законамі геаметрыі, да таго ж гэтая геаметрыя такая ж, як тая, што стварылі грэкі. Сістэма іх астраноміі не выпадае з навуковых ідэалаў і лагічных формаў; такім чынам, зыходзячы з добра вядомых найвышэйшых законаў (а менавіта абмежаванай круглай нябеснай прасторы), яны рабілі лагічныя высновы. Іх ідэал — гэта выдатная гармонія, дакладная і поўная сістэма, як Эўклідава геаметрыя або грэчаскі Парфенон.

Грэкі, фарміруючы матэматычны светапогляд, звязвалі ў адно “паслядоўнасць формы” і “непаслядоўнасць лічбаў”. Матэрыялізацыя прасторы, лакалізацыя пунктаў, ператварэнне ў лічбы — усё гэта адлюстроўвала натуральныя з’явы прасторы; усе астранамічныя фізічныя з’явы можна даследаваць, выкарыстоўваючы іх сувязь з матэматыкай»²⁴⁸.

Cosmos старажытных грэкаў — гэта свет фізіка-матэматычных паслядоўнасцей. Цзун Байхуа лічыў, што гэтыя астранамічныя ідэі ранняга Захаду аказваюць непасрэдны ўплыў на сённяшні дзень. Галілей, Ньютан, Эйнштэйн ужывалі матэматычныя або геаметрычныя спосабы для апісання сусвету, яго структуры, законаў руху нябесных цел. Рух і структуру сусвету, а таксама ўсяго існага на зямлі можна апісаць матэматычнымі формуламі. Астраномія, фізіка і матэматыка — гэта ўсё адзінае цэлае.

Еўрапейская філасофія падобная да гэтага, усе яе шляхі — гэта чыстая логіка, чыстая матэматыка і чыстая навука. Старажытная грэчаская філасофія, матэматыка, фізіка і іншыя навукі — усё гэта адно гарманічнае цэлае. Што ж тычыцца філасофіі, Logos і ёсць розум, ісціна, закон. Такім

²⁴⁸ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Аньхой : Асвета, 1996. Т. 1. С. 607–608, 620–621. Паколькі «Метафізіка» — гэта ўсяго толькі запісы і асноўныя тэзісы, угаданыя тут цытаты недастаткова гладкія, аднак іх асноўнае значэнне і думка ясныя.

чынам, старажытнагрэчаская філасофія, перш за ўсё, супрацьстаіць старажытнай рэлігіі. Філасофія спрабавала з дапамогай розуму і духу разбурыць рэлігію, з дапамогай чыстага розуму знішчыць шматлікіх ачалавечаных нябесных і зямных багоў, лагічнымі аргументамі замяніць боскія адкрыцці. У Старажытнай Грэцыі філасофія часта замяняла тэакратыю; платанізм, напрыклад, урэшце прывёў да стварэння заканадаўства. Да таго ж грэчаскія несмяротныя пагарджалі нормамі маралі, паколькі яны былі падобныя да людзей, валодалі некаторымі чалавечымі слабасцямі і заганамі, такімі як распуста, рэўнасць, жаданне ўлады. Грэчаскія філосафы зацвердзілі супрацьстаянне паміж філасофіяй і рэлігіяй, і гэта прывяло да таго, што філасофія і рэлігія рухаліся да дзвюх крайнасцей. Сакрат загінуў галоўным чынам таму, што імкнуўся да метафізічных духаў.

На думку Цзун Байхуа, сітуацыю супрацьстаяння еўрапейскай філасофіі і рэлігіі змяніў Спіноза, зрабіўшы «чыстае абгрунтаванне» пакланення бажаствам. Пасля Лейбніц спрабаваў звязаць філасофію і рэлігію, а Дэкарт зноў шляхам крытыкі і сумнення стварыў рацыянальную аснову, якая ізноў было падвергнута сумненню і разбурана Юмам. Вера, адчуванні і розум займалі аднолькавае становішча.

«Так абодва бакі і не змаглі прыйсці да згоды. Кант з дапамогай розуму крытыкаваў розум, заснаваўшы крытычную філасофію, жадаючы раскрыць становішча практычнай маральнасці і становішча веры, Шапенгаўэр выявіў “сляпую волю” і грэбаваў сістэмай, сэнсам і каштоўнасцю жыцця як такой, Гегель прымусіў розум рухацца, развівацца, ажыць. Але ўсё ж лагічны дух кантраляваў і ахопліваў жыццё»²⁴⁹. Розум і маральнасць Канта ў канчатковым выніку не былі звязаныя; Шапенгаўэр разглядаў усе рэчы на зямлі як адлюстраванне свядомасці, рух жыцця прыроды як такой быў сцёрты; у Гегеля розум ахопліваў усё. Гэтыя філосафы па-ранейшаму аддзялялі розум ад веры і пачуццяў; іншымі словамі, філасофія і рэлігія не мелі ўнутранай сувязі.

Таму Цзун Байхуа лічыў, што заходняя філасофская метафізіка — свайго роду навука. Для абгрунтаванняў навуцы патрабуюцца логіка, геаметрыя,

²⁴⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 585–586.

матэматыка; гэта апрыёрныя веды, якія маюць неабходныя ўласцівасці, чалавек павінен кіравацца імі і падпарадкоўвацца ім. З другога боку, навука на Захадзе таксама, можна сказаць, з'яўлялася свайго роду метафізікай, таму што «вывучэнне грэкамі геаметрыі рабілася зусім не для практыкі, а для завальнення розуму; у бачных графічных доказах можна выкласці ўніверсальныя ісціны». Так, «Піфагор даследаваў лікі не для зручнасці вылічэнняў, а для разумення характару прадметаў. Ён вызначыў парадак сусвету, гармонію прыгожага, гамагенную сістэму з дапамогай лікаў у якасці яе асновы»²⁵⁰. Таму сусвет — свет — навука — метафізіка на Захадзе сфарміраваліся ў адно цэлае.

Заходняя матэматычная і геаметрычная метафізіка адлюстроўвала свет і сусвет; гэта былі механічныя, рацыяналізаваныя свет і сусвет. Напрыклад, філасофская метафізіка Дэкарта заснавана толькі на руху матэрыяльных субстанцый. Законы руху сусвету, якія раскрывае метафізіка, гэта якраз тыя заканамернасці, пра якія мы часта гаворым як пра «незалежныя ад волі чалавека». Этыка і асобнае, паралельнае, але не адзінае²⁵¹. Узаемасувязь лікаў і формы абмяркоўвалася ў заходняй метафізіцы, пры тым што ў заходняй навуцы гэтая ўзаемасувязь вельмі складаная, аднак заходнія навукоўцы па-ранейшаму не ў стане да канца высветліць яе сутнасць. Прычына ў наступным: яны «ў гэтых складаных сувязях абмяжоўваюцца тым, што разглядаюць арыфметыку і геаметрыю і падыходзяць да іх з дапамогай “канцэптуальных форм” і “лікаў” як да аб'ектаў даследавання»²⁵². Іншымі словамі, «форма», якая абмяркоўваецца ў заходняй метафізіцы, не жывая, пэўная і матэрыяльная, а абстрактная, канцэптуальная, аналагічная геаметрычнай фігуры рэч. Такого роду заходняя метафізіка адчужаная ад свету чалавечых пачуццяў і духу, не ў стане зразумець свет жывых рэчаў і з'яў, не спасцігае прыроду і дух усяго існага ў свеце і ў сусвеце.

«Грунтуючыся на заходнім матэрыялістычным светапоглядзе, геаметрычнай, астранамічнай і лагічнай сістэмах, можна спасцігнуць рымскае

²⁵⁰ Там жа. С. 619–620.

²⁵¹ Цзун Байхуа казаў, што на сучасным Захадзе навука зрабіла людзей «нячужымі, матэматычнымі, аб'якавымі машынамі, якіх звязваюць толькі трывалыя спажывецкія стасункі, у выніку чалавек стаў рабом машын. Механізацыя жыцця як аб'ект сатыры Чапліна паказана ў камедыі “Новыя часы”». Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 592.

²⁵² Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 618.

права, аднак спасцігнуць прыроду, каштоўнасць свету, яго этыку і эстэтыку вельмі цяжка. Такім чынам, у гэтым асноўная прычына супярэчнасцей у заходняй філасофіі, супрацьстаяння і разыходжання яе тэорый».

Таму заходняя метафізіка, этыка, рэлігія і мастацтва раздробленыя, няма магчымасці высветліць адрозненні іх «чыстай праўды», «маральнасці», «прыгожлага». Прычына такой метафізікі «ў адсутнасці музычнай ідэі»²⁵³.

Трэба адзначыць, што Цзун Байхуа раскрыў сутнасць заходняй метафізікі і сувязі паміж заходняй філасофіяй і навуковай культурай. Не варта забываць і пра сувязь паміж заходняй філасофіяй і рэлігіяй, якая досыць складаная. Старажытнагрэчаская філасофія была процілеглая старажытнай рэлігіі, само яе з'яўленне сімвалізавала завяданне рэлігіі, аднак у ідэях старажытнагрэчаскіх філосафаў, напрыклад Платона, адчуваўся вельмі моцны рэлігійны ўплыў. Школа Піфагора, па сутнасці, была рэлігійнай арганізацыяй, і паміж хрысціянскай рэлігіяй і грэчаскай філасофіяй існуе цесная ўзаемасувязь. Цзун Байхуа лічыў, што старажытнакітайская метафізіка цалкам адрозніваецца ад матэматыкі і сучаснай навукі.

Старажытнакітайскія філосафы не бралі пад увагу тое, што ў заходняй філасофіі называецца «рэч» або «аб'ект». Адзін з самых старажытных заходніх філосафаў Фалес Мілецкі меркаваў, што вада — аснова ўсяго існага, што гэта нязменная субстанцыя. Кітайскія ж філосафы — Лаацызы, Чжуанцзы, Канфуцый, Мэнцзы лічылі ваду сродкам, але не думалі, што вада ў аснове ўсяго. Магчыма, гэта адна з галоўных прычын, па якой старажытнакітайская метафізіка занадта далёкая ад сучаснай навукі.

Старажытнакітайская метафізіка неаддзельная ад рэлігіі, гісторыі, этыкі і нават мастацтва. Кітайскія філосафы працягвалі прытрымлівацца канцэпцыі палітычнай маральнасці мудрацоў мінулага, а таксама з-за пачуцця абавязку перадавалі ў спадчыну культуру цырымоній і музыкі. Таму яны не супрацьпастаўлялі палітыку і рэлігію і не былі прыхільнікамі рэвалюцыйных расколаў, а наадварот, прытрымліваліся настаўленняў «верыць і быць адданым даўніне», «перадаваць, але не прыдумляць» (Канфуцый).

²⁵³ Там жа. С. 585–586.

У дачыненні старажытных рэлігійных рытуалаў з музыкай кітайскія філосафы разлічвалі толькі раскрыццё іх «ідэю», — тых, што дэманстравалі нярэчыўныя (свету, неба і зямлі) межы. Што тычыцца рэчыўных прадметаў, яны спрабавалі зразумець іх нематэрыяльны шлях. Старажытнакітайская філасофія не проста не была аддзеленая ад рэлігіі, яна была непадзельная з рэлігіяй і мастацтвам²⁵⁴.

«У “Кнізе перамен” гаворыцца: “Мудрацы будавалі сваё вучэнне на боскіх прынцыпах”, сярод якіх “боская ісціна (даа)” і ёсць найвышэйшы “метафізічны” прынцып, што зусім не з’яўлялася абязлічваннем, фетышызацыяй, сляпой верай у дух. Гэты дух зусім не імкненне грэчаскай філасофіі пакарыць і адарвацца ад зыходнага пункта. Гэта значыць, падчас сузірання нябесных з’яў, назіраючы за геаграфіяй, спасцігаць законы “жыцця сусвету”, “усяго існага”.

Кітайская філасофія прытрымліваецца “боскага ператварэння сусвету”, у адрозненне ад заходняй, якая прытрымліваецца “фізіка-хімічных ператварэнняў сусвету”, аж да таго, што меркаванні “чыстай фізікі” з’яўляюцца апагеям філасофіі»²⁵⁵.

Кітайская філасофія адзіная з рэлігіяй, мастацтвам і рэальным жыццём чалавека. Як той казаў, «гуманіст любіць гаварыць, мудрэц — накіроўваць у патрэбны бок». Шлях (даа) і чалавечае жыццё неразлучныя. Кітайцы праяўляюць цэласны інтарэс і імкненне спазнаць чалавечае жыццё і чалавечую асобу, у адрозненне ад еўрапейцаў, якія з пункту гледжання навукі і абстрактнай разглядаюць і даследуюць сусвет, свет і нават жыццё чалавека. На думку Цзун Байхуа, непадзельнасць кітайскай метафізікі з рэлігіяй, гісторыяй і мастацтвам звязаная з пэўным гістарычным жыццём, сапраўдным жыццём чалавека ў свеце. Разглядаючы жыццё чалавецтва ў гісторыі і яго існаванне, можна сказаць, што калі заходнія філосафы «лёс» гістарычнага жыцця чалавецтва ператваралі ў нешта, прадвызначанае законамі прыроды, то кітайскія філосафы чалавека, прыроду, грамадскія адносіны прасоўвалі да «нематэрыяльных межаў адзінства прыроды і чалавека для сумеснай абароны вялікай гармоніі, прыроднай сутнасці кожнага»²⁵⁶. Такая

²⁵⁴ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 586.

²⁵⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 586–587.

²⁵⁶ Там жа. С. 585.

старажытнакітайская метафізіка, на думку Цзун Байхуа, адлюстроўвае перш за ўсё ідэі «І Чжуань» і Мэнцзы. Ён казаў: «Кітайская філасофія кнігі “І Чжуань”, заснаваная на назіранні за нябеснымі з’явамі і вывучэнні географіі, а таксама філасофія Мэнцзы, заснаваная на катэгорыях “сэрца”, “прырода чалавека”, “наканаванне” і “шлях”, успрымаюцца на адным дыханні, а вучэнне чыстай матэматыкі слаба дасягае сваёй мэты»²⁵⁷.

З гэтых разваг Цзун Байхуа мы бачым, што заходняя метафізіка матэматычная, лагічная, кітайская ж метафізіка мастацкая, сімвалічная. Метафізіка Кітая і заходніх краін адрозніваюцца, як паэзія ад матэматыкі, як мастацтва ад навукі; іх стыль і характар зусім розныя. Трэба адзначыць, што як кітайская, так і заходняя філасофія і культура маюць свае вартасці і недахопы, кожная каштоўная па-свойму.

1.2. Сімвалы і колькасці: з’явы і заканамернасці свету

У развагах аб фарміраванні старажытнай кітайскай метафізікі або светапоглядзе старажытных кітайцаў, на думку Цзун Байхуа, галоўнымі элементамі з’яўляюцца сімвалы і лікі. Гэта дзве асноўныя велічыні, якія прымяняюцца кітайцамі ў назіраннях за ўсім існым у сусвеце. Ён казаў: «Кітайцы, пачынаючы з трыножкаў і вінных амфар трох першых дынастый да васьмі трыграм “І Цзіна”, гаварылі з дапамогай сімвалаў і лікаў сярод іх»²⁵⁸. Падобны спосаб выказвання думак у «Чжоу І» ставіўся на першы план.

²⁵⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 608.

²⁵⁸ Там жа. С. 621. Спадаар Ван Цзіньмінь лічыў, што разважанні Цзун Байхуа пра сімвалы і лікі бяруць пачатак з іцзіністыкі дынастыі Хань. З дапамогай сімвалаў і лікаў тады складалі карты сусвету. Лічбы перадавалі асноўны парадак, а для апісання жыцця ў сусвеце ўжывалі сімвалы. Нягледзячы на адрозненні, у трыграмах і гексаграмах «Чжоу І» лікі і сімвалы гарманічна спалучаюцца. «Цзун Байхуа лічыў, што... гэта адзінства этыка-эстэтычных “з’яў” і “формы прыныцыпаў” матэматычнага свету. Законы парадку сусвету, сярэдзіна і гармонія — тры асновы. Законы перадаюцца лікамі, сярэдзіна, гармонія — сімваламі». (Дзве вяршыні эстэтыкі. С. 528).

Симвалы ў «Чжоу I» ўтвараюць перарывістыя і суцэльныя рыскі, якія растлумачваюць знакі сусвету; яны дэманструюць вобраз свету, усё існае на зямлі прымае від знакаў. У «I Чжуане» гаворыцца: «восем трыграм пабудавання, сімвалы сярод іх», «восем трыграм паведамляюць з дапамогай сімвалаў», а таксама «знакі неба і мудрацоў» і іншыя; такім чынам, усё існае ў сусвеце праяўлена тут з дапамогай знакаў. Сімвалы папраўдзе маюць два значэнні: з аднаго боку, паказваюць усе рэчы ў сусвеце ў іншай іпастасі; яны адрозніваюцца ад рэальных аб'ектаў сусвету, аднак розніца толькі ў візуальнай форме. Напрыклад, тры (≡) абазначае неба. Менавіта пра гэта кажуць: «На небе ўзнікае, на зямлі фарміруецца», «Сімвалізуе парадак, таму называецца сімвалам»²⁵⁹. З другога боку, сімвалы – гэта правобразы і шаблоны ўсяго існага на зямлі, з іх можна зрабіць узор. Напрыклад: адзін (—), рыска *ян*, абазначае мужчыну, мужчынскія прадметы, моцны характар і іншыя рэчы гэтай катэгорыі. У так званым «фарміраванні трыграмы *цян*»²⁶⁰ і ў перайманне ёй *кун*»²⁶¹ «фарміраванне» азначае «будова, стварэнне». Таму «з дапамогай сімвалаў будуюцца шаблоны»²⁶². Сімвалы адрозніваюцца ад геаметрычных, матэматычных схем і знакаў, такіх як Δ (трохвугольнік), ∞ (бясконцасць); іх сувязь з усім існым не абстрактная, не падзеленая, але адзіная.

Вядома, у сімвалаў таксама ёсць парадак і структура, ёсць правілы іх складання і перадачы: шэсць становішчаў рыскі *ін* і рыскі *ян*. Гэты парадак адлюстроўвае сувязь паміж канкрэтнымі прадметамі ў сусвеце і чалавечым грамадствам. Аднак усе сімвалы не раўназначна паралельныя і не зафіксаваныя, яны маюць парадак, узровень, цэласнасць, арганічнасць; такія сімвалы ў стане будаваць. Таму 64 трыграмы «Чжоу I» не толькі апісвалі сувязь прыроды і свету, але і апісвалі рознага роду дачыненні чалавечага грамадства, у тым ліку стасункі правіцеля з падданымі, мужа з жонкай, бацькоў з дзецьмі. Яны таксама раскрывалі ўзаемасувязь рознага роду падзей, такіх

²⁵⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 591.

²⁶⁰ Цян – 1-я з васьмі трыграм «I Цзіна», сімвалізуе мужчынскі пачатак светабудовы (неба, сонца, паўночны захад, вясну, бацьку, мужа, правіцеля).

²⁶¹ Кун – назва 8-й (7-й) з васьмі трыграм у «I Цзіне», сімвалізуе жаночы пачатак светабудовы, зямлю, месяц, паўднёвы захад, маці, жонку, падданага.

²⁶² Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 585. Цзун Байхуа лічыў, што такога роду сімвалы ў філасофіі Арыстоцеля належаць да прадметаў разумення творчых відаў дзейнасці.

як вайна, дыпламатычныя стасункі, вяселле і жалобныя цырымоніі, былі здольныя прадказваць шчаслівыя і гаротныя падзеі. Таму сувязь сімвалаў з чалавечым жыццём, у параўнанні з заходняй метафізікай, больш прамая і больш цесная. Цзун Байхуа казаў: «Вобразы або з’явы, якія перадаюцца трыграмамі “І Цзіна”, накіроўваюць жыццё чалавека: прадказваюць шчасце ці няшчасце (паведамленні васьмі трыграм тлумачацца з дапамогай тлумачальнага тэксту), становішча ў свеце, заканамернасць станаў і ўчынкаў, тэндэнцыі. Гэтыя “шаблоны” адпавядаюць дзеянням ў жыцці чалавека... Сыма Цянь казаў: “Адносіны паміж людзьмі складаныя і разнастайныя, законы незлічоныя”. Гэта і перадаюць сімвалы трыграм»²⁶³. Формы сімвалаў, якія адлюстроўваюць свет, і іх значэнні невычарпальныя: «сімвал круга адпавядае бясконцасці»²⁶⁴. Аднак іх значэнні і тое, што яны маюць на ўвазе, зусім не выходзяць за рамкі свету і сусвету: «Сімвалы ўсіх з’яў у свеце змяняюцца ў адпаведнасці з чатырма порамі года» («І Чжуань. Тлумачэнні»). Насамрэч сімвалы маюць на ўвазе і абазначаюць сэнс грамадскага жыцця людзей.

Цзун Байхуа лічыў, што менавіта праз такую наватарскую структуру сімвалаў іх свет вельмі дынамічны, разнастайны і паэтычны, а праўдзівы, ідэальна сімвалічны свет — музычны: «“Цалкам новая сістэма перадачы ўсяго існага сімваламі” (у духу мастацтва) вечна ў стварэнні і развіцці з дапамогай разумовага вобразу прасторы, выказвання пачуццяў, структурызацыі, музыкі. Сімвал усяго існага — “непасрэднасць”, што азначае справядлівасць, залатую сярэдзіну і гармонію. Давядзіце да дасканаласці сярэдзіну і гармонію — і неба і зямля ўмацоўцца імі, і ўсе рэчы выхаваюцца ў іх. Гэта ўсё сімвалізуе “непасрэднасць”, з’яўляючыся праявай музыкі»²⁶⁵.

Сімвалічны свет адрозніваецца ад апісанага ў заходняй метафізіцы навуковага, матэматычнага, рацыянальнага свету, які дасягнуў межаў скрытага сэнсу. Прадметы, якія даследуюцца ў заходняй планіметрыі і аналітычнай геаметрыі, таксама свайго роду сімвалы, але ўсе яны трымаюцца формы колькасных адносін. Гэта такая ж канцэпцыя, ідэя, як і платанічныя адносіны. Сімвалы «Чжоу І» з’яўляюцца непасрэдным наглядным увасабленнем

²⁶³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 627.

²⁶⁴ Там жа. Т. 1. С. 620.

²⁶⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 590.

разумовых вобразаў, якія адчуваюцца. «Сімвал — гэта гармонія жыцця, сіла непасрэднага інтуітыўнага ўспрымання, якая пранікае ў самую сутнасць». Такія адрозненні паміж кітайскай і заходняй метафізікай падобныя да сувязі паміж тым, што ў будызме называецца «сігналы органаў пачуццяў як падстава для высновы» і «высновы пра невядомае шляхам супастаўлення з вядомым». Гэта і ёсць кітайская метафізіка сімвалаў, якая валодае адмысловымі функцыямі і значэннем, да якіх можна дайсці доследным шляхам, зразумець без слоў. Таму Цзун Байхуа казаў: «Ісціна заходняй навукі перадаецца ў лічбавых табліцах. Ісціна кітайскай жыццёвай філасофіі перадаецца толькі музыкай!²⁶⁶...Сімвалы — гэта шлях кітайскай метафізікі. Сімвалы маюць багаты ўнутраны сэнс, усе створаныя прадметы ў стане раскрыць іх значэнне, а дзякуючы багаццю значэнняў каштоўнасць іх велізарная. Рэлігійнае, маральнае, эстэтычнае, практычнае раствараецца ў сімвалах»²⁶⁷.

Такім чынам, кітайская метафізіка — гэта і філасофія, і этыка, і гнесеалогія, а таксама эстэтыка і нават свайго роду рэлігія. Нарэшце, гэта навука аб грамадскім жыцці канкрэтнага індывіда, якая распаўсюдзілася на ўсе аспекты чалавечага жыцця. Аднак сімвалы кітайскай метафізікі не ў стане цалкам перадаць усе дачыненні ўсяго існага ў свеце і ў сусвеце. Для цэльнасці такой перадачы неабходны яшчэ і лікі. Пра сувязь знакаў і лікаў Цзун Байхуа казаў: «Сімвал — натуральная, цалкам залежная, цэласная форма. Сімвалы ўвасабляюць сабой абсалютна дасканаласць цэла! Лікі абапіраюцца на сістэмнасць, нязменнасць, гэта кропка ў цэлай паслядоўнасці, якая атрымлівае яе азначэнне. Таму сімвал можа з'яўляцца нязменным, трансцэндэнтальным "шаблонам" для ўсіх рэчаў. А лік можа перадаваць нязменную паслядоўнасць у кругавароце рэчаў. Перамены, сонца і месяц — сімвалы, як сонца і ў месяцы, прымушаюць усё існае назіраць! Сімвалы дадзены для дасягнення ўзорнай сілы, для стварэння правобразу ўсяго існага, для разумення асноўных законаў прыроды і іх рухальнай сілы. Таму сімвал, як сонца, стварае і робіць зразумелым усё, што існуе! (Неактыўныя шаблоны — гэта сімвалы; тыя, якія рухаюцца, — гэта шлях).

Прынцып упарадкавання сімвалаў — сістэма бесперапыннага адраджэння. Структура лікаў — гэта канцэптуальны аналіз і сцвярджэнне, прааналіза-

²⁶⁶ Там жа. С. 589.

²⁶⁷ Там жа. С. 611.

ваны і вызначаны нязменны парадак рэчаў. З'ява ў недасканалай, раздробненай праяве. Гл. Masse сімвала (у нямецкай мове: маса, рэчыва, матэрыял), яго поўная мерка мяжы ягоных «сярэдзіны» і «гармоніі». Падобна 20-й гексаграме «І Цзіна» Гуань, у кожным вобразе зусім рэальная справядлівая ісціна.

Сімвалы і лічбы апрыёрныя; сімвалы звязаныя з пачуццямі, лікі ж рацыянальныя. З'яўленне сімвалаў звязана з назіраннем нябесных з'яў. У выніку яны сталі шаблонам жыцця»²⁶⁸.

Гэтыя не вельмі гладкія, зусім не дасканалыя запісы раскрываюць ход думак Цзун Байхуа, які мае крыху скачкападобную форму, аднак у цэлым мы можам выхапіць ягоныя ідэі і пункт гледжання.

Аўтар лічыць, што разважанні Цзун Байхуа пра сімвалы зводзяцца да таго, што наогул гэта і ёсць крыніца паходжання ўсяго жывога ў сусвеце. Яна мае функцыю прымушаць рухацца і змяняцца ўсё жывое ў свеце; акрамя таго, фарміруе прынцыпы быцця і сэнс жыцця, таму і стала своеасаблівым «шаблонам жыцця». На гэтым законе грунтуецца не толькі існаванне прадметаў, але і спосаб, дзякуючы якому людзі пазнаюць іх дарогу і шлях. Таму сімвалы маюць некаторае падабенства з паняццем «даа» ў кітайскай філасофіі. Адрозненне ў тым, што даа — гэта першапрычына ўсяго існага ў свеце, а сярод сімвалаў няма адзінага, цэлага, найвышэйшага сімвала; працэс стварэння кожнай канкрэтнай рэчы звязаны з сімвалам, розныя з'явы звязаны з рознымі знакамі. Сімвал «шаблону жыцця» не толькі крыніца ўзнікнення ўсяго існага ў прыродзе, ён таксама дэманструе значэнне ўсяго існага. «Таму сімвал, як сонца, стварае ўсё існае і асвятляе ўсё існае». Такім чынам, у знаках як такіх ёсць «лі» (ісціна, прынцып, закон). Цзун Байхуа казаў пра гэта: «Прынцыпы фарміравання сімвалаў — гэта сістэма бесперапыннага адраджэння». Аднак гэтае «лі» не ад рацыянальнага, яно ад самакантролю пачуццяў. Гэта, магчыма, асноўнае адрозненне сімвалаў ад лікаў.

На думку Цзун Байхуа, калі сімвалы дэманструюць пэўны, адчувальны, зменлівы, разнастайны свет, лікі ўсяго толькі ўвасабляюць парадак гэтага свету. Лікі маюць заканамернасць і прынцыповы змест. Таму лікі павінны быць звязаныя з розумам, іх неабходна з дапамогай розуму ўсвядоміць і засвоіць. Цзун Байхуа лічыў, што такія лікі ў корані адрозніваюцца ад навуко-

²⁶⁸ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 628–629.

вых, матэматычных лікаў заходняй метафізікі. Ён лічыў, што лікі кітайскай метафізікі «генератыўныя, зменлівыя, сімвалізуюць значэнне», а таксама «рухомыя, асэнсаваныя і значныя». Гэтыя лікі «створаны з мэтай дасягнення непасрэднасці, сярэдзіны, гармоніі». Таксама Цзун Байхуа казаў: «Неба і зямля нараджаюць ўсе рэчы», з гэтай прычыны ўпарадкаванасць лікаў стварае «парадак жыцця». Калі ў жыцці ёсць парадак і структура, узнікаюць прадметы (культура)»²⁶⁹. Лікі тут звязаныя не толькі з розумам, але таксама з часам і месцам. Таму гэтыя лікі не могуць існаваць у адрыве ад такіх фактараў, як час і прастора, асабліва ад фактару часу: «Гэтыя “лікі” не з’яўляюцца знакамі паралельнасці формы прасторы. Яны з’яўляюцца сімваламі, якія азначаюць рух жыцця неаддзельна ад “месца” і “часу”!»²⁷⁰

Гэтым лікі кітайскай метафізікі ў корані адрозніваюцца ад лікаў метафізікі заходняй. Заходнія лікі — гэта лічбы нашай сучаснай навукі, вельмі абстрактная форма і абазначэнне. Самі па сабе яны аддзеленыя ад якога-небудзь матэрыялу існага, незалежныя ад усіх матэрыяльных формаў. Таму яны максімальна абмежаваныя ў прасторы. Яны часта ўжываюцца ў якасці інструмента ў іншых навук, напрыклад фізіцы, хіміі, механіцы і іншых. Матэматычная навука сама па сабе абстрактная, гэта чыстая форма гульні (напрыклад, сувязі комплексных лікаў не маюць ніякага дачынення да рэальнага свету). Аднак лікі кітайскай метафізікі валодаюць унутраным зместам, унутранай сувяззю з часам, прасторай, жыццём.

Таму Цзун Байхуа лічыў: «Кітайскія лікі — гэта сімвалы рытму і гармоніі, таму валодаюць цэнтральным гукам хуанчжун, каб нараджаць ягоны гук і лік! Гэта цэласная форма. У гэтым сэнсе кітайскія лікі становяцца сімвалам жыццёвых змен найвышэйшай ісціны!»²⁷¹

Мы бачым, што гэтыя лічбы-сімвалы ў корані сваім адно цэлае. Асноўная прычына ў тым, што апісаныя законы руху сусвету і свету ў трактате «Чжоу І» неаддзельныя ад канкрэтнага жыцця чалавецтва. Пра гэтую з’яву ў «І Чжуань» гаворыцца: «Сферу змен неба і зямлі не перасягнуць, любым шляхам не пазбегнуць, як шлях дня і ночы, таму духі бяздзейныя,

²⁶⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 587–597.

²⁷⁰ Там жа. С. 597.

²⁷¹ Там жа. Т. 1. С. 598.

змены бясформенныя». (Тлумачэнне да гексаграм «І Цзіна»). Свабодныя перамяшчэнні бясплённые, бясформенныя.

Цзун Байхуа казаў з гэтай нагоды: «Разумовы вобраз прасторы ў кітайцаў: “Небу і зямлі адведзеныя месцы, а перамены сярод іх”. “Цянь і кунь (мужчынскі і жаночы пачаткі) расстаўленыя, а перамены сярод іх”. “Восем трыграм расстаўленыя, сімвалы сярод іх”. “Законы неба і зямлі вызначаныя сярод іх”. Прастора неаддзельная ад неба і зямлі, ад жаночага і мужчынскага пачаткаў, выразнае, нязменнае для абстрактных пунктаў і лікаў»²⁷². Прастора ў кітайскім светапоглядзе заўсёды была чымсьці бясконца рухомым, безумоўна пачуццёвым, а не абстрактным і, матэматычная або геаметрычная, цалкам адрозным ад заходніх матэматычных або геаметрычных межаў²⁷³. Таксама тут неабходна закрануць старажытнакітайскія метафізічныя канцэпцыі, такія як час і прастора.

1.3. Час і прастора, якія бесперапынна рухаюцца

Цзун Байхуа з дапамогай сімвалаў і лікаў двухмерна апісаў свет і сусвет адпаведна кітайскай філасофскай метафізіцы. У адрозненне ад апісанага заходняй метафізікай «матэматычнага, геаметрычнага» свету, свет ста-

²⁷² Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 621.

²⁷³ Цзун Байхуа параўнаў кітайскую і заходнюю канцэпцыі лікаў: Піфагор зыходзіў з будовы матэрыі, але не з жыцця, таму схіляўся да сістэмнасці лікаў. У Кітаі зыходзілі з жыцця, таму сістэмнасць лікаў даходзіць да межаў сярэдзіны і гармоніі; Піфагор вынайшаў «лік» як пачатак фарміравання ўсіх рэчаў, заснаваў філасофію «лікаў», лічачы іх структурай усіх формаў. А свет кітайцаў складаўся з рытму сярэдзіны і гармоніі: «Пачынай выхаванне з вывучэння вершаў, затым цырымоній і завяршай музыкай». Кітайская «музыка» — цэнтр усяго існага. Ён лічыў, што гармонія гукаў музыкі — гэта пэўная лікавая прапарцыя. У нябесных з’явах можа праяўляцца прыгажосць парадку і гармоніі, размяшчэнне і рух нябесных сузор’яў аб’ядноўваюць пэўныя «матэматычныя адносіны». Вяртаючыся да ўсіх з’яў, яна ў выніку становіцца сістэмнай гармоніяй. Здольнасць сфарміраваць індывідуальную, тыпавую рэч, спалучаючы ў сабе яе складовыя элементы, таксама ёсць пэўная лікавая сістэма. Такім чынам праяўляецца лікавая прапарцыя. У Кітаі ж музыкай выштурхоўваецца «сярэдзіна непасрэднасці (справядлівасць) і сярэдзіна гармоніі». У Піфагора «лік» — гэта, фактычна, пачатак свету, які паралельна ўтварае геаметрычную форму, для Кітая — гэта «сярэдзіна найвышэйшага пачатку», гармонія і жыццё ўсяго існага як аснова светапогляду.

ражытных кітайцаў бясконцы і канкрэтна адчувальны. Для тлумачэння канкрэтных законаў, прынцыпаў будовы прасторы і рухомах змен гэтага свету Цзун Байхуа зноў выкарыстаў «І Чжуань».

«У Кітаі ёсць нябесныя сімвалы і зямныя прынцыпы. Стварэнне вобразаў у Небе – “цянь”, капіыванне іх на зямлі – “кунь”. Са станаўленнем іншых узнікаюць прынцыпы, сутнасці рэчаў; змешваючыся адна з адной, яны ствараюць гэты свет.

У Кітаі з дапамогай іншых і ян, васьмі трыграм, сімвалаў сонца, месяца, вады, агню, ухвалення васьмі добрых якасцяў тлумачылі паходжанне свету; пра жыццё і смерць гаварылася: “Няма большых перамен, чым перамены чатырох пораў года!”, “Чатыры пары года, падпарадкоўваючыся законам сусвету, змяняюць адна адну здаўна”, “Сонца і месяц, падпарадкоўваючыся законам сусвету, свецяць даўно”. Пераўтарэнні свету, законы ўнутранага рытму, нараджэнне рэчаў — з дапамогай агульнага прынцыпу аб тым, што, калі ўсе сродкі былі вычарпаныя, змены сталі неабходныя; як толькі былі ўнесеныя змены, з’яўляецца рашэнне, прызнаецца каштоўнасць змянення свету!»²⁷⁴

Іншымі словамі, цянь і кунь і восем трыграм — гэта сімвалы іншых і ян, якія ўзаемадзейнічаюць у спакоі і руху, нараджаюць свет і прыводзяць яго ў рух. Сімвалы тут не ізаляваны, адзін знак часта перадае цэлы клас звязаных з ім рэчаў, а сувязь паміж сімваламі ёсць сінестэзія. Паміж усімі рэчамі і з’явамі заўсёды і ўсюды адбываецца пастаяннае перараджэнне і бесперапынныя змены. Гэтая гнуткасць і ёсць час. Гэта дэманструе, што рух усіх істот у свеце і сусвеце заснаваны на «зменах», якія абсалютныя і вечныя. Фактычна «змены» ў гэтай сістэме — як часавы, так і прасторавы фактар. У такім метафізічным свеце і сусвеце час і прастора, вядома, ясна адрозніваюцца ад паняццяў часу і прасторы ў заходняй навуцы.

Пытанне часу і прасторы ў метафізіцы немагчыма пазбегнуць. У сапраўднасці, на думку Цзун Байхуа, усе сімвалы і лічбы змяшчаюць рух і перамены, у іх ёсць разуменне часу і прасторы. Цзун Байхуа казаў: «Паміж часам і прасторай вельмі цесная сувязь, прыродныя і творчыя дачыненні. У гэтым меркаванні нішто не можа перасягнуць “І цзін”;

²⁷⁴ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 608.

сімвал гексаграмы “Цянь” гаворыць: “Які вялікі пачатак тварэння (элемент Цянь), усё існае адсюль бярэ пачатак, падпарадкоўваючыся законам сусвету; рухаюцца аблогі, ідуць дажджы, усё існае цыркулюе, вялікія свяцілы пастаянныя, становішча шасці рысак гексаграмы склаўшы, атрымаеш шэсць суцэльных рысак гексаграмы Цянь у небе”. “Цянь” — гэта рухальная сіла духу стварэння свету, “пастаянства вялікіх свяцілаў” — моцны, безупынны, паўтаральны ў прасторы прамяністы кругаварот стварэння. Пра “шэсць становішчаў” гаворыцца, што ў працэсе стварэння аснова сфарміравала ў прасторы “становішча”, гэта і ёсць інь на шляху ўзаемадзеяння станюўчага і адмоўнага (інь і янь); гэта і ёсць кунь, “зямля”. Становішча прасторы фарміруецца ў часе. Шэсць рысак гексаграмы перадаюць шэсць перыядаў падзеі, месца кожнай падзеі і ёсць яе становішча. Услед за часам яно стварае і фарміруе, перамены не знікаюць, што не падобна да прапанаванага Ньютанам у класічнай фізіцы палажэння аб нязменнай нерухомай прасторы. Лічачы рух унутры магчымай умовай, гэта больш нагадвае адносіны руху і прасторы ў рэлятывісцкай фізіцы Эйнштэйна. “Шэсць суцэльных рысак гексаграмы Цянь у небе” значыць, што час з дапамогай гэтых шасці рысак гексаграмы перадае шэсць перыядаў ходу падзеі, кіруе светам. Сімвалам гэтых бясконца зменлівых падзей з’яўляюцца шэсць лютучых драконаў. Шэсць становішчаў і ёсць шэсць рысак гексаграмы (у “І” гаворыцца: “свабоднае вярчэнне шасці рысак гексаграмы”), вялікая пустата змяшчае рух»²⁷⁵.

Цэнтральнымі пытаннямі тут з’яўляюцца «становішча» і «час» у «І Цзіне». Сімвал прасторы і паняцце часу непадзельныя. Цзун Байхуа ўхапіўся за выраз у «Сян Чжуані»²⁷⁶ «фарміраванне шасці становішчаў рысак», патлумачыўшы яго так: «У працэсе стварэння часу з пункту апоры сфарміравалася “становішча”, праявілася прастора». Прасторавое «становішча» фарміруецца не толькі ў «моманце»: гэта кароткі пункт апоры ў працэсе часу, да таго ж «становішча, шэсць становішчаў, якія ўсё яшчэ ідуць за стварэннем і змяненнем часу»,

²⁷⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 476–477.

²⁷⁶ Сян Чжуань — «Традыцыя вобразаў», другая частка «Дзесяці крылаў» — традыцыйных каментараў да «І Цзіна», якія прыпісваюцца Канфуцыю.

не зафіксаваныя. Таму мы разумеем, што прастора, апісаная ў «І Цзіне», на-
раджаецца і змяняецца ў часе і непадзельная з ім.

У «Метафізіцы» Цзун Байхуа, абмяркоўваючы пытанні часу і прас-
торы, засяродзіўся на дзвюх гексаграмах: «50-й гексаграме “І Цзіна”
“Дзін” — сімвале кітайскай прасторы» — і «49-й гексаграме “Гэ” — сім-
вале жыцця кітайскага часу»²⁷⁷.

У «Сян Чжуані» аб трыграме «трыножнік» гаворыцца: «Высакародны
чалавек знаходзіцца на адпаведным месцы, падпарадкоўваючыся волі
неба». Цзун Байхуа лічыў гэты сказ — «уяўны вобраз месцазнаходжан-
ня неба і зямлі кітайскай прасторы» — вельмі важным: «“Знаходзіцца
на адпаведным месцы, падпарадкоўваючыся волі неба” — вось мудры
прынцып чалавечых паводзін. У гэтым самы праўдзівы паказ кітайскай
прасторы. Грэчаская геаметрыя не больш чым імкненне да адэкватнага
месцы прасторы. Кітайскае імкненне знаходзіцца на сваім месцы, пад-
парадкоўваючыся волі неба, — гэта лакалізацыя, генералізацыя, тыпіза-
цыя жыцця, гэта значыць, сэнс, перадача прасторы. Адзінства прасторы
з жыццём, з часам. Належнае месца — сімвал парадку; падпарадкаванне
волі неба — сімвал сярэдзіны і гармоніі»²⁷⁸.

Сутнасць тут заключаецца ў тым, што «прастора і жыццё адзіныя». Іншымі словамі, прастора ў кітайскай метафізіцы не тое што не звязана з чалавекам і не залежыць ад яго; наадварот, яна належыць чалавеку. Значэнне гэтай прасторы заключаецца ў жыцці чалавека, у жыцці і лёсе. Таму гэтая прастора не толькі кадыфікаваная, але і значная, выразная.

Цзун Байхуа таксама сказаў: «Трыножнік — гэта форма жыццёвай інтэграцыі, сімвал фармалізацыі... Сімвал трыножніка — скульптура, ад-
зіночны сімвал. Сімвал улады»²⁷⁹. Сам па сабе трыножнік паказвае форму, якая мае скрыты жыццёвы сэнс; гэта форма, якая ўключае парадак сусве-

²⁷⁷ У Цзун Байхуа быў артыкул «Асноўныя палажэнні метафізікі», у якім ён выклаў канцэпцыі «часу і прасторы» Лаацы, Канфуцыя, Сэн Чжаа, але цалкам палажэнні не былі раскрыты. Канцэпцыі часу і прасторы Лаацы і Канфуцыя Цзун Байхуа выклаў у некаторых месцах; на жаль, не відаць ніякай сувязі з працамі Сэн Чжаа. Паколькі меркаванне пра «нязменлівасць рэчаў» Сэн Чжаа закранала праблемы часу і прасторы, выказаны ім пункт гледжання ў корані адрозніваўся ад заходніх канцэпцый.

²⁷⁸ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 612.

²⁷⁹ Там жа. С. 613.

ту, свету, чалавечага грамадства, хавае ў сабе гармонію і спакой паміж чалавекам і чалавекам, чалавекам і прыродай.

Цзун Байхуа даў тлумачэнне гексаграме «Гэ» («змена»), і пашырыў яго да развагі на тэму часу. Пра гексаграму «змена» ў «Сян Чжуані» гаворыцца: «Высакародны чалавек, парадкуючы календар, вызначае час». Чжу Сі²⁸⁰ ў «Першапачатковым сэнсе» каментавалі: «Сіла змены ў перамене чатырох пораў года»²⁸¹. Цзун Байхуа лічыў, што Чжу Сі тут падкрэсліў значэнне «перамены» ў гексаграме «змена». «Перамена» — гэта адно цэлае з грамадскім жыццём чалавека: «Змена неба і зямлі, багацце чатырох пораў года. Паўстанне Тан і У, калі ўслед за небам адгукнуўся чалавек. Які ж вялікі час змены»²⁸².

Апісаны ў «І Чжуань» час — час чалавечай гісторыі, а не адарваны ад яе і не звязаны з чалавекам касмічны час. Цзун Байхуа такі час і прастору чалавечай гісторыі таксама называў «агульны выгляд». Гэта і ёсць «парадак чатырох пораў года — вясны, лета, восені, зімы; летазлічэнне ўсходу, поўдня, захаду, поўначы, агульны выгляд фарміравання сімвалаў на небе, фарміравання формы на зямлі»²⁸³. Паняцце часу ў старажытных кітайцаў — вясновае ворыва, летняя сяўба, асенняе жніво, зімнія запасы. «Чатыры пары ўраджайнага года» ў жыцці кітайцаў — самы звычайны, найбольш глыбока адчувальны, самы шчодры і значны час. Тут ён звязаны не толькі з прасторай, але і з сезоннасцю, асаблівай сітуацыяй жыцця. У «чатырох порах ўраджайнага года» разгорнутага сусвету значэнне жыцця і лёсу таксама атрымлівае магчымасць раскрыцця. Цзун Байхуа лічыў, што ў параўнанні з Захадам, «кітайская філасофія не геаметрычна-прастаравае філасофія і не філасофія

²⁸⁰ Чжу Сі (1130–1200 гг.) — выдатны канфуцыянскі філосаф дынастыі Сун, заснавальнік кітайскага неаканфуцыянства.

²⁸¹ Там жа. С. 616.

²⁸² Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 612.

²⁸³ Там жа. С. 611. Цзун Байхуа пісаў: «Кант казаў: чысты сімвал усіх раздражненняў звонку — гэта прастора; чысты сімвал усяго, што мы адчуваем, — гэта час. Але чыстая форма вымярэння асновы становіцца канцэптuallyным вымярэннем розуму». (Там жа. С. 590–591).

“чыстага часу” (Бергсона), а філасофія летапісу чатырох пораў ураджайнага года»²⁸⁴.

Паколькі ў кітайскай метафізіцы сапраўды цяжка дакладна размежаваць пытанні часу і прасторы, Цзун Байхуа аналізаваў іх разам і, разважаючы, пастаянна злучаў гексаграмы «змена» і «трыножнік». Ён казаў: «У “Цза гуа чу-ань” гаворыцца: “Менавіта таму змены ідуць; трыножнік атрымлівае новае”. Спараджэнне таго, што спараджае, называецца зменлівасцю. Змена і трыножнік, жыццёвы час і прастора называюцца сімвалам»²⁸⁵. Акрамя таго, ён лічыў, што гексаграма «трыножак» сама па сабе таксама змяшчае значэнне змены новага: «Трыножнік — гэта посуд для прыгатавання ежы; сырое мяса гатуецца на агні, цвёрдае становіцца мяккім — сэнс, уласцівы абнаўленню»²⁸⁶. Аб’яднанне гексаграм «змена» і «трыножнік» увасобіла ў сабе цэласную сувязь часу і прасторы: «Змена і трыножнік — дзве асновы ў светапоглядзе кітайца, сімвалы двух вялікіх законаў. Гэта “парадкаванне календара для вызначэння часу” і “знаходжанне на адпаведным месцы, падпарадкоўваючыся волі з неба”! Адзін — сімвал мяжы часу, другі — сімвал мяжы прасторы; сапраўды зліццё межаў часу і прасторы! ...У часе ёсць прастора (неба і зямля), у прасторы ёсць час (жыццё)! Разумовым вобразам і сімвалам сярэдзіны, гармоніі, парадку і прасторы з’яўляецца трыножнік, разумовы вобраз і сімвал часу — гэта змена»²⁸⁷.

Больш за тое, Цзун Байхуа звязаў разам такія чатыры гексаграмы «Чжоу І», як «Цзі ці»²⁸⁸, «Гэ», «Дзін», «Вэй ці»²⁸⁹, лічачы, што «Цзі ці» — сімвал дасканалай сярэдзіны і шчырасці, «цвёрды, нерухомы спакой і стабільнасць»; «змена» — гэта «разбіванне ўстойліва бязвыхаднага становішча Цзі ці». Адкідаць састарэлае і развіваць новае, пастаянна ўдасканальвацца і развівацца, няўхільна імкнуцца наперад»; «Вэй ці» — сімвал

²⁸⁴ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 611. У «Метафізіцы Канфуцыя» Цзун Байхуа тлумачыць выказванне Канфуцыя «як кажа сусвет»: «з першага года ў “з’явах сусвету” былі праяўлены законы прыроды». Таксама дадае: «Лаацзы кажа: “Чалавек жыве па законах зямлі, зямля круціцца па законах сусвету, сусвет круціцца па законах даа, даа рухаецца само сабой, па законах прыроды”. “Закон” не імкнецца да фінальнай ісціны ў з’явах спасціжэння “нябеснага даа”. Гэтае даа і ёсць неба, і ёсць дух. У найвышэйшай ступені проста. Таму “І”, перамены, нязменнасць, прастата!». (Там жа. С. 645).

²⁸⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 616.

²⁸⁶ Там жа. С. 612.

²⁸⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 617. (Заўв. 1, заўв. 2)

²⁸⁸ Цзі ці («Ужо канец») — 63-я з 64 гексаграм «І Цзіна».

²⁸⁹ Вэй ці («Яшчэ не канец») — 64-я гексаграма «І Цзіна».

зусім няправільнага, “неспакойнага, нестабільнага, бясконцай бязладзіцы”»; «Дзін адзіны ў няправільным кіраванні Вэй ці застаетца прамым, вызначае парадак у гэтым бязладным свеце і вяртае яго на шлях справядлівасці. Устанаўліваць законы Дзін з дапамогай здзяйснення рэвалюцыі Гэ. Пераварнуць гексаграму Гэ і атрымаць Дзін! Пераварнуўшы Вэй ці, атрымаем Цзі ці. У выніку адбываюцца перамены пры дапамозе Вэй ці! Заўсёды ў няправільным імкненне да правільнага!»²⁹⁰

Прааналізаваўшы гэтыя чатыры гексаграмы, Цзун Байхуа пабудаваў рэлятывісцкі завершаны гістарычны працэс касмалагічных паняццяў часу — прасторы і дзейнасці чалавечага грамадства.

1.4. Межы мастацтва кітайскай метафізікі

Азнаёміўшыся з вышэй узгаданымі працамі, мы можам зразумець апісаную Цзун Байхуа маналітную метафізічную канструкцыю свету і сусвету. На думку Цзун Байхуа, пабудаваная на Захадзе сістэма метафізічных ведаў выкарыстоўвае канцэпцыі, ахоплівае катэгорыі, парадкуе ўвесь інтуітыўны досвед і матэрыяльныя прадметы, у выніку ствараючы сістэму свету і сусвету. Канцэпцыі, сістэматычнасць, аснова самі па сабе не з’яўляюцца канкрэтным матэрыялам і не маюць да яго ніякага дачынення. Наадварот, катэгорыя — гэта цалкам эмпірычная перадумова і форма. Увесь матэрыял і досвед працягтыя ёй. Розум, па сутнасці, гэта прыродны заканадавец. У Кітаі не так: «У “Юэ ці” гаворыцца: “Туман падымаецца ўгору, пагода прыходзіць ўніз, узаемадзеінічаюць інь і ян, узаемадзеінічаюць неба і зямля, грымяць грымоты, падымаюцца вецер і дождж, рухаюцца чатыры пары года, грэюць сонца і месяц, адбываецца тысяча метамарфоз. Такім чынам наступае гармонія музыкі неба і зямлі!” Мы пабудавалі гэтую сістэму на аснове межаў прыродных формаў, з тым

²⁹⁰ Вэй ці («Яшчэ не канец») — 64-я гексаграма «І Цзіна».

каб спасцігнуць яе дух. У аснову сістэмы пакладзены свет пачуццёвага пазнання, музыка сярэдзіны і гармоніі, якая непасрэдна вымярае яе інтарэс і значэнне!»²⁹¹

Іншымі словамі, апісаная ў заходняй метафізіцы сістэма сусвету пабудавана на адарваных ад матэрыяльных прадметаў катэгорыях, гэта чыста фармальная тэорыя. Кітайская метафізіка ў адлюстраванні сусвету, у форме тэорыі, тэрміналогіі, матэрыяльным свеце, грамадскім жыцці адзіная, яна раскрыла значэнне і каштоўнасць чалавечага свету. Калі ўявіць сістэму ведаў заходняй метафізікі ў выглядзе шматпавярховага будынка, у якасці асноўнага каркаса выступаюць канцэпцыі і катэгорыі; інтуітыўны вопыт і матэрыяльныя прадметы — гэта будаўнічы матэрыял. У такім выпадку тэорыю пра свет і сусвет кітайскай метафізікі можна параўнаць з вялікім дрэвам: галіны, лісце і само па сабе дрэва — гэта адно цэлае, звязанае кроўным сваяцтвам. Калі казаць каротка: «Захад: заснаваны на лагічных высновах, канцэптуальны свет. Кітай: заснаваны на пачуццёвым успрыманні, сімвалічны свет»²⁹². Кітайская метафізіка, як гаварылася раней, з дапамогай знакаў і лікаў уяўляе свет «сярэдзіны, непасрэднасці» і «гармоніі». Захад праз «формы», сувязі геаметрычных фігур і лікавых катэгорый перадае структуру свету. «Вымярэнне прасторы сродкамі геаметрыі (першапачаткова, у Егіпце, для гэтага ўжываліся веды, якія мелі лагічную сістэму) — ідэальная мяжа заходняй філасофіі. “Парадкаванне календара” на аснове “сельскагаспадарчых работ” з’яўляецца падмуркам кітайскай філасофіі. У Кітаі “першапачатковая пачуццёвасць” у музыцы — сімвал філасофіі; на Захадзе той, хто не разумее геаметрыі, не займаецца філасофіяй»²⁹³.

Асноўнае адрозненне тут заключаецца вось у чым: мадэль свету ў заходняй метафізіцы — гэта канцэптуальная, лагічная сістэма, яна адарваная ад матэрыялу, з якога пабудаваны свет, і не звязаная з жыццём чалавечага грамадства. Простымі словамі, гэтыя свет і сусвет існавалі да чалавечага з’яўлення і будуць існаваць пасля знікнення чалавека, яго існаванне не залежыць ад жыцця чалавецтва. Свет і сусвет, апісаныя

²⁹¹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 589–629.

²⁹² Там жа. Т. 1. С. 620.

²⁹³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 587.

ў кітайскай метафізіцы, наадварот, цесна звязаныя з чалавечым жыццём: асноўная сіла гэтага свету — чалавецтва, сэнс гэтага свету — у жыцці чалавецтва. Не будзе жыцця чалавецтва — перастануць існаваць свет і сусвет. Усё, што ён змяшчае, ад зорнага неба космасу да азёр, мораў, гор і рэк, траў і дрэў, кветак, рыб, насякомых, птушак і звяроў, чатырох пораў года — усё гэта знаходзіцца ў цесных і гарманічных адносінах з чалавецтвам. Сэнсам іх надзяляе жыццё чалавецтва. Гэта напоўнены скрытым сэнсам і цікавасцю да музыкі свет. Таму, на думку Цзун Байхуа, светапогляд кітайцаў цесна звязаны з іх падыходам да жыцця і сістэмай каштоўнасцей. У напісаным у 50-х гг. артыкуле «Асаблівасці разумення часу і прасторы ў Старажытным Кітаі» Цзун Байхуа паўтарыў пункт гледжання, выкладзены ў старым артыкуле «Разуменне прасторы ў кітайскай паэзіі і каліграфіі». Прасунуўшыся далей, ён звязаў у сваіх развагах пытанні часу і прасторы ў кітайскай метафізіцы з нараджэннем і жыццём старажытных кітайцаў.

Цзун Байхуа лічыў: «Першапачатковае ўяўленне кітайца аб сусвеце звязана з хацінай. “宇” — гэта дах, жыллё, межы, “宙” (бясконцасць) пайшло ад “宇”²⁹⁴. Хаціна старажытных сялян-кітайцаў і была іх светам. Яны з дапамогай гэтай пабудовы атрымлівалі ўяўленне аб прасторы, “выходзячы на працу з усходам сонца і вяртаючыся з працы з захадам сонца («Цзі жан гэ»)". Сінтэз прасторы і часу фарміраваў светапогляд і лад жыцця кітайца. Ягонае жыццё павольнае, рытмічнае. Прастора і час для яго былі неаддзельныя. Пору года спалучаліся з бакамі свету. Гэта разуменне выдае філасофскае мысленне эпохі дынастый Цынь і Хань. Рытм часу (адзін год, чатыры пары года, дванаццаць месяцаў, дваццаць чатыры перыяды кітайскага сельскагаспадарчага года) пад кіраўніцтвам прасторы бакоў свету (чатыры бакі свету) сфарміраваў наш сусвет. Таму наша адчуванне прасторы ўслед за адчуваннем часу становілася

²⁹⁴ 宇宙 (yǔzhòu) — сусвет, космас.

рытмам і музыкай!»²⁹⁵ У суправаджэнні асаблівага, сапраўднага, багатага зместу і канкрэтна адчуваемых часу і прасторы жыццё старажытных кітайцаў была напоўнена рытмам, пачуццямі, таму час і прастора былі свайго роду музычнымі.

Разам з тым Цзун Байхуа лічыў так: калі разабраць слова «свет» (世界), іерогліф “世” раней абазначаў галіны і лісце і звязаны са старажытным іерогліфам “叶” (лістота). «Раз на год з’яўляецца новае лісце — гэта і ёсць новы свет, пераемнасць нашчадкаў з пакалення ў пакаленне таксама быццам новае лісце». А іерогліф “界” (мяжа) пайшоў ад іерогліфа “田” (поле): тое, што называецца размежаванне поля (раллі). Сэнс гэтых двух іерогліфаў слова «свет» (世界) уключае значэнні ад заняпаду і росквіту расліннасці да працягу жыцця, што распасціраецца аж да поля, сезону збору ўраджаю і іншых значэнняў, звязаных з вытворчым сельскагаспадарчым жыццём. Акрамя таго, ён растлумачыў значэнне іерогліфа “日” (сонца) як вобраз узыходзячага сонца, які паказвае кожны дзень кітайца, час кітайца, жыццё кітайца, звязанае з сонцам (гэта зусім не азначае, што кожны дзень павінна быць сонца). Таму Цзун Байхуа казаў: «У Кітаі час — гэта лінія, якая падымаецца знізу ўгору, “сэнс узнікнення жыцця ўсіх істот”, але не зверху ўніз. Гэта таксама адлюстроўвае ў кітайскай свядомасці стваральны дух часу. “Усход сонца” — праява часу; час не вялікая геаметрычная лінія. Кітайскі чатырохмерны свет — жывы арганізм, не геаметрычнае цела»²⁹⁶. Час і прастора кітайскай метафізікі — гэта і ёсць актыўны працэс і гісторыя канкрэтнага жыцця, сельскагаспадарчага жыцця кітайцаў.

²⁹⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 475. Ён таксама казаў: «Мыслары дынастыі Цынь і Хань спалучалі пяць музычных націскаў, чатыры пары года, пяць стыій, узяўшы 12 ступеняў кітайскага храматычнага гукараду, спалучылі іх з сезонамі пораў аднаго года («Ханьшу. Музычна-астранамічны раздзел»). Згодна з гэтым, людзі нібы знаходзіліся ў музычным, гарманічным свеце зцэнтралізаваным часам і прасторай. Філосафы эпох Цынь і Хань хацелі выкарыстаць такі светапогляд для таго, каб дапамагчы кіраваць краінай пануючаму класу таго часу... у “1 цзіне” цалкам раскрыта і растлумачана філасофія спалучэння чатырох пораў года і чатырох бакоў свету, пры гэтым, вядома, прысутнічае некаторая містычная афарбоўка. Адсюль становіцца ясна, што ў складзе думак старажытных кітайцаў разуменне аб часе і прасторы бярэ свой пачатак з сельскагаспадарчай практыкі».

²⁹⁶ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 475–476.

Сапраўды, паміж канцэпцый часу і прасторы кітайцаў і іх сельскагаспадарчым жыццём цесная сувязь, у ідэях «І Чжуань» гэта апісана вельмі ясна. Цзун Байхуа казаў: «У “Каментарых «І Цзіна»” ўвогуле сказана: “Таму зачыненныя дзверы называюцца *кунь*, а расчыненныя *цянь*; дзверы, якія расчыняюцца і зачыняюцца, завуцца пераменамі; гэтыя бясконцыя адносіны — скразнымі, назіраемымы з’явы — сімваламі, форма — рытуальнай пасудзінай (начыннем); тое, што вырабляецца і выкарыстоўваецца, называецца спосабам; тое, што народ не можа выкарыстоўваць, называецца духам”. Гэтыя словы не толькі зліваюць у адно светапогляд і вытворчую практыку, яны гавораць пра закрыццё і адкрыццё прасторы і рытм часу, а таксама злучаюць у адно вынік руху і заканамернасць выяўлення. Адкрыццё і закрыццё, *інь* і *ян*, *цянь* і *кунь*, неба і зямля — названыя парознаму аднолькавыя прадметы. Гэтыя прадметы і ёсць сусвет, прастора і ўнутраная стваральная рухаючая сіла»²⁹⁷.

Ідэалогія «І Чжуань» атрымала развіццё ў эпоху дынастыі Хань. Так, мысляр дынастыі Хань Ян Сюнь²⁹⁸ у працы «Тай Сюань» казаў: «Раскрытыя межы называюцца бясконцасцю». Таксама ён сказаў: «Бясконцасць свабодна ў Паднябеснай»; «Бясконцасць — час — стварэнне і актыўнасць»²⁹⁹.

Цзун Байхуа лічыў, што ў працэсе руху сусвету, а таксама пазнання паслядоўнасці яго будовы заходня метафізіка рухаецца знізу ўгору, ад нізкага да высокага, ад прылад да вялікага шляху светаўладкавання і дарогі, што ідзе на ўздых. Пра нешта падобнае казаў Платон у «Піры»: «Спасціжэнне дарогі заключаецца ў прыгажосці формы, паступовым “разуменні” паслядоўнасці і духоўнай прыгажосці, што ў выніку з’яўляецца найвышэйшай дабрачыннасцю, якая ў стане дасягнуць межаў неба і зямлі»³⁰⁰. Кітайская метафізіка адрозніваецца: «Кітайскія філосафы аддавалі перавагу інструменту, які належным чынам выкарыстоўваў рэсурсы і ўзбагачаў жыццё людзей... ад прыкладання ўштодзённым жыцці да спасціжэння рэлігіі, этыкі і эстэтыкі. Рытуальныя (музыкальныя і цырыманыя)»

²⁹⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 476.

²⁹⁸ Ян Сюнь (53–18 гг. да н.э.) — філосаф-канфуцыянец, літаратар, паэт і філолаг ханьскага часу.

²⁹⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 476.

³⁰⁰ Там жа. С. 587.

інструменты — сімвал сярэдзіны, гармоніі асновы зямлі і неба! Трэба не толькі выкарыстоўваць інструменты ў жыцці, але ператвараць іх у сімвал сэнсу жыцця, каб паказваць вышыню жыцця, як мастацтва і ствараць жыццё, поўнае інтарэсу»³⁰¹.

Іншымі словамі, кітаец з кожнага аспекту паўсядзённага жыцця, з карыстаемага посуду і цырымоній мог дасягнуць межаў метафізікі. Гэта не падобна на заходнюю мадэль (Платона), у якой, толькі пачаўшы з канкрэтнай фізічнай прыгажосці, адуховіўшы яе, сістэматызаваўшы прыгажосць культуры, спазнаўшы прыгажосць, магчыма дасягнуць самых высокіх межаў³⁰².

Згодна з думкай Цзун Байхуа, «кітайская філасофія ёсць “жыццё”, што спасцігае рытм *даа*. *Даа* адлюстравана ў “жыцці”, сістэме цырымоній і этыкету. *Даа* адлюстроўваецца ў мастацтве. Бліскачае мастацтва надзяляе *даа* формай і жыццём. *Даа* дорыць мастацтву глыбіню і дух»³⁰³.

Класічным адлюстраваннем шляху спасціжэння і пазнання ісцінага існавання з’яўляецца выказванне Канфуцыя, які назіраў за бурным патокам ракі з берага: «Час ляціць, як воды гэтай ракі, якія цякуць і ўдзень, і ўночы!» Цзун Байхуа меркаваў, што гэта «найлепей дэманструе манеру паводзінаў і межы кітайцаў у назіранні за жыццём, назіранні за нараджэннем. Гэты высокі ўзровень спасціжэння жыцця, самае глыбокае спасціжэнне духоўнага свету пранізвае рэальнае жыццё грамадства, робячы жыццё годным, лёгкім, цудоўным, дасягнуўшы культуры “Шыцзіна”, “Шуцзіна”, “Лі цзі” і “Юэ цзіна”. Аднак гэты свет, гэты “метафізічны даа” адначасова павінен прайсці праз матэрыяльную абалонку рэчаў... А найвышэйшы пункт жыцця грамадства — цырыманіяльнае і музычнае жыццё, рытуальнае начынне і музычныя інструменты — сродак перадачы і ўвасаблення пры гэтым»³⁰⁴.

³⁰¹ Там жа. С. 592.

³⁰² У артыкуле Цзун Байхуа «Меркаванне аб прыродазнаўстве» вялікая колькасць нататак аб прачытаным пра тэорыю стварэння свету, акрамя таго, зроблены разбор гісторыі кітайскай навукі. Ён лічыў, што спасціжэнне сутнасці рэчаў прымушае з’явы і суб’екты пазнання знаходзіцца ў стане ўнутранай узаемасувязі і ўзаемадзеяння, дасягаючы прыроднага сэнсу.

³⁰³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 367.

³⁰⁴ Там жа. С. 411.

Так, традыцыйныя і канфуцыянскія цырымоніі і музыка прымуюць нашы самыя звычайныя прадметы паўсядзённага ўжытку ўзвышацца да дастойнага і цудоўнага свету мастацтва. У выніку штодзённае жыццё кітайца ператвараецца ў жыццё, поўнае мастацтва. Гістарычная сітуацыя такая: «Рознага роду яшмавыя вырабы III ст. паходзяць ад каменнай сякеры і рэзанатара каменнага веку, дасягнуўшы ў выніку высакароднасці нефрытавага рытуальнага начыння і музычных інструментаў. Бронзавае начынне III ст. таксама паходзіць ад кухоннага начыння бронзавага веку, узвысіўшыся ў выніку да найвялікшых скарбаў дзяржавы. Мастацкая прыгажосць іх формы, стылю, узораў, прыгажосць афарбоўкі і надпісаў, задумы і мадэлі мастакоў, каліграфіі, скульптураў, завяршаючыся гатовай формай, перадаюць нацыянальнае разуменне сусвету, каларыт жыцця, аж да палітычнай магутнасці, сацыяльнай еднасці»³⁰⁵.

Таму Цзун Байхуа лічыў: «У кітайскай культуры матэрыяльныя рэчы з самага нізкага ўзроўню, прайшоўшы праз жыццё музыкі і цырымоній, дасягнулі межаў неба і зямлі, стаўшы адным цэлым, непарыўна змяшаным, адной вялікай гармоніяй душы і цела, вялікім рытмам. Кожны кітаец, грамадскія арганізацыі — усе спадзяюцца ў форме прыгажосці стаць метафізічным парадкам сусвету, праявай жыцця сусвету. Гэтае культурнае ўсведамленне кітайца таксама з'яўляецца канчатковым заснаваннем межаў кітайскага мастацтва.

Кітайцы адчуваюць увесь сусвет як вялікі ход жыцця, што само па сабе і ёсць рытм і гармонія. Цырымоніі і музыка ў жыцці чалавечага грамадства — адлюстраванне рытму і гармоніі неба і зямлі. Усе межы мастацтва заснаваныя на гэтым»³⁰⁶.

Свет, часі прастора, у якой жылі старажытныя кітайцы, — гэта эмацыйны свет, напоўнены водарам і атмасферай мастацтва. Гэта было грамадства, напоўненае мастацтвам, самая высокая мяжа якога — музыка. Канфуцый казаў: «Усе людзі харчуюцца, і ўсім знаёмы смак свежай ежы». Заходняя метафізіка — гэта як «прымаць ежу без адчування яе смаку», а кітайская — гэта як «чуць унутраны рытм гармоніі, музыку з сістэмы матэматычных

³⁰⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. 411–412.

³⁰⁶ Там жа. С. 412–413.

прынцыпаў, “ведаць смак”, “з дапамогай пачуццяў звязваць пачуцці”, увасабляць сэнс. У гэты момант адкідаюцца практычнае прызначэнне “ежы”, рэальныя адносіны, вызваляючы жывыя эмоцыі, спасцігаецца сэнс, нараджаецца музыка, з’яўляецца задавальненне жыццём!»³⁰⁷. Межы музыкі — самыя высокія межы кітайскай метафізікі³⁰⁸.

Усё сказанае вышэй — апісанне сістэмы кітайскай метафізікі Цзун Байхуа у агульных рысах. Варта сказаць, што гэта асаблівае разуменне свету і сусвету ў кітайскай метафізіцы; можна нават зрабіць выснову, што ён пабудоваў сваю метафізіку, абапіраючыся на тлумачэнне старажытнага кітайскага мыслення³⁰⁹.

Адсюль вынікае, што свет і сусвет, апісаня ў метафізіцы Цзун Байхуа, напоўнены дыханнем жыцця, лірыкай і музыкай. Таму пытанні філасофіі тут у аснове сваёй ужо ператварыліся ў пытанні эстэтыкі і мастацтва. Некаторыя нават кажуць, што метафізіка Цзун Байхуа — гэта таксама эстэтыка³¹⁰. Улюбым выпадку філасофія, эстэтыка і мастацтва ўжо настолькі сплеченыя, што падзяліць іх вельмі складана. Сусвет звязаны з чалавекам, гэтая сувязь — праз пазнанне і разуменне, і яна паступова ператвараецца ў эстэтычныя дачыненні.

Пабудаваная Цзун Байхуа метафізіка багатая на лірыку. Гэта шэдэўр у гісторыі сучаснай філасофскай думкі і гісторыі філасофіі. У параўнанні з нешматлікімі сістэмамі у сучаснай гісторыі Кітая, заснаванымі такімі філосафамі, як Цзін Юэлінь, Сюн Шылі, Фэн Юлань, Лян Шумін, Хэ Лін,

³⁰⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 627.

³⁰⁸ Цзун Байхуа таксама казаў: «Кітайскі свет – “свет дабрадзеянасці”, “невимерны” свет. Добрадзеянасць — музыка, а не матэматыка».

³⁰⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 1. С. 629–630. Гэтыя разважанні Цзун Байхуа вельмі блізкія фенаменалогіі, асабліва ідэям Хайдэгера. Калі Цзун Байхуа вучыўся ў Германіі, у Еўропе распаўсюджваліся новыя філасофскія плыні, асабліва фенаменалогія Э. Гусерля. Гусерль у Фрайбургскім універсітэце сабраў Марціна Хайдэгера, Оскара І. Бекера, Рамана Інгардэна, Эдыт Штайн і іншых, якія пасля сталі зоркамі навуковай супольнасці. Магчыма, Цзун Байхуа зазнаў уплыў фенаменалогіі пазней, у Нанкіне; магчыма, думкі, звязаныя з фенаменалогіяй, толькі выпадковае супадзенне — гэтыя пытанні патрабуюць далейшага вывучэння. Фактычна ж ідэі Хайдэгера шмат у чым былі падобныя на думкі Лаацы. Некаторыя кітайскія і заходнія навукоўцы ўдзялялі ўвагу гэтаму пытанню.

³¹⁰ Ван Цзіньмінь лічыў: «Кітайская метафізіка Цзун Байхуа — свайго роду філасофія, у той жа час свайго роду эстэтыка... Па маіх звестках, сярод сучасных кітайскіх філасофскіх дактрын метафізіка Цзун Байхуа мае найбольшы эстэтычны сэнс». Ван Цзіньмінь. Дзве вяршыні эстэтыкі. С. 527.

палажэнні метафізікі Цзун Байхуа асабліва ўнікальныя і арыгінальныя, таму маюць надзвычайную каштоўнасць і значэнне.

Што ж тычыцца гісторыі сучаснай кітайскай эстэтыкі, метафізіка Цзун Байхуа ў большай ступені з'яўляецца знакавым сімвалам эпохі. Бо ў другой палове XX ст. у даследаваннях кітайскай эстэтыкі панавалі хаос і рэгрэс, метафізіка Цзун Байхуа стала галоўнай вяршыняй, якая ўзвышаецца над раўнінамі. Ва ўжо мінулым XX ст. кітайскія навукоўцы-эстэтыкі і прафесары маглі толькі глядзець знізу ўверх на яе сілуэт. Як Лушань³¹¹ у тумане, пад святлом яркага сонца новага стагоддзя мы ўсё яшчэ не можам па-сапраўднаму ясна разгледзець яе абрысы.

³¹¹ Лушань — горны комплекс і нацыянальны парк Кітая плошчай каля 300 км² у правінцыі Цзянсу.

Ідэалы і характэрныя асаблівасці кітайскага мастацтва

Найвышэйшы ўзровень метафізікі Цзун Байхуа — гэта музычны свет. Яго метафізічная і эстэтычная сістэмы, па сутнасці, былі адным цэлым. Фарміраванне такой метафізікі звязана з яго дасведчанасцю ў кітайскай і заходняй навуцы і мысленні і разуменні іх³¹², з яго гарачай любоўю да мастацтва і высокім узроўнем прызнання. Менавіта на досведзе ў мастацтве і ўвазе да яго заснавана ўнутраная логіка ўсіх яго навуковых даследаванняў.

Унікальнасць Цзун Байхуа ў тым, што ён злучыў заходнюю філасофію (асабліва ідэі нямецкай класічнай філасофіі) і паэтычнасць кітайскага класічнага мастацтва, сфарміраваўшы ўнікальную мадэль сузірання мастацтва. Шырокія, надзеленыя духам космас і сутнасць нямецкай класічнай філасофіі, грунтоўная логіка і глыбокая спекулятыўнасць, тэма зацішнасці і патаемнасці ў кітайскім класічным мастацтве, вобразы бясконца зменлівых дзесяці тысяч рэчаў (свету), узнёслыя жыццёвыя памкненні сфарміравалі падмурак у сузіранні свету Цзун Байхуа. Гэта трывалая аснова для яго мастацкай дзейнасці. На гэтай аснове яго творчасць і даследаванні ў галіне мастацтва дасягнулі новых межаў. Ён валодаў унікальным разуменнем заходняга мастацтва ад Старажытнай Грэцыі, Рэнесансу аж да Гётэ і Пікаса. Менавіта на гэтай аснове Цзун Байхуа змог дасканала вывучаць кітайскае мастацтва.

³¹² Цзун Байхуа лічыў, што «матэматыка і музыка — гэта душа кітайскіх і заходніх старажытных філасофскіх разважанняў... мудрасць матэматычных прынцыпаў і мудрасць музыкі фарміруюць мудрасць філасофіі». Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 433.

Узгадваючы пра гэта, Цзун Байхуа, здаецца, глыбока перажываў. У пазнейшыя гады ён казаў: «Я заўсёды захапляўся кітайскім мастацтвам — жывапісам, скульптурай, архітэктурай, каліграфіяй, тэатрам; калекцыянаваў карціны і скульптуры. Да навучання за мяжой я напісаў некалькі артыкулаў аб кітайскай эстэтыцы, але вельмі павярхоўных. Пасля, вывучыўшы і даследаваўшы заходнюю філасофію і эстэтыку, вярнуўшыся дадому, я зноў заняўся кітайскім мастацтвам і, мабыць, трохі ў гэтым дабіўся поспеху»³¹³. Маецца на ўвазе, што ён ужо комплексна засвоіў заходнюю навуку і мастацтва, таму таксама меў уласнае бачанне старажытнакітайскіх навук і мастацтва.

Цзун Байхуа раскрыў у сваіх даследаваннях унікальнасць кітайскага класічнага мастацтва — паэзіі, жывапісу, каліграфіі, музыкі, скульптуры, танца, паркавага мастацтва, архітэктуры, заснаваў параўнальна сістэматызаваную тэарэтычную сістэму кітайскай эстэтыкі і мастацтвазнаўства, дабіўшыся тым самым статусу непараўнальнага аўтарытэту пакалення ў гэтай галіне³¹⁴.

Цзун Байхуа зрабіў выдатны ўнёсак у даследаванне кітайскага мастацтва. На думку аўтара, ён сканцэнтраваны ў двух аспектах: першы — вылучэнне дзвюх асноўных катэгорый прыгажосці ў кітайскай традыцыйнай мастацкай эстэтыцы: гэта прыгажосць «аздобленага мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанага золатам» і прыгажосць «лотаса, які толькі з'явіўся на паверхні вады». Цзун Байхуа меркаваў, што апошняе — гэта тая самая высокая мяжа, да якой імкнецца кітайскае класічнае мастацтва. Другі аспект: на фоне кітайскай філасофіі, культуры, мастацтва ён зноў адкрыў разуменне часу і прасторы ў кітайскім традыцыйным мастацтве, вельмі тонка і па-майстэрску раскрыў асноўную ідэю кітайскага мастацтва, яго адрозненні ад заходняга, унікальны змест, скрыты сэнс і дух. Адрозненні ў метадах кітайскага і заходняга мастацтваў узнёс на ўзровень філасофіі і светапогляду³¹⁵.

³¹³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 608.

³¹⁴ Філосаф, гісторык філасофіі Фэн Юлань у 1940-х гг. казаў, што па-сапраўднаму эстэтычную сістэму ў Кітаі сфарміраваў Цзун Байхуа.

³¹⁵ Гэтыя разважанні і падыходы сабраныя ў артыкулах «Зараджэнне асноўнай ідэі кітайскага мастацтва», «Разуменне прасторы, перададзенае ў мастацтве шыхуа», «Праявы ўяўнага і дакладнага ў кітайскім мастацтве», «Эстэтычная ідэалогія ў кітайскай каліграфіі», «Разуменне прасторы ў кітайскім і заходнім жывапісе» і іншых артыкулах зборніка «Эстэтычныя прагукі».

2.1. «Маляўнічае відовішча» і «лотас, які толькі распусціўся»

Цзун Байхуа казаў: «Параўноўваючы паэзію Баа Чжаа³¹⁶, Се Лін'юня і Янь Яньчжы, вершы Се называюць “натуральна чароўнымі, нібы лотас, які толькі што распусціўся”, а пра вершы Янь кажуць: “Маляўнічае відовішча, нібы вышытае ядвабнымі ніткамі ўпрыгажэнне”. У зборніку “Крытычныя ацэнкі вершаў”³¹⁷ прыводзяцца словы Тан Хуэйсю: “Паэзія Се як лотас, які толькі што з’явіўся на паверхні вады, паэзія Янь як аздобленае мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанае золатам упрыгажэнне. Янь да канца жыцця свайго быў хворы”. Гэта, можна сказаць, сімвалізавала два розныя ідэалы прыгажосці ці пачуцці прыгожага ў гісторыі кітайскай эстэтыкі»³¹⁸.

Тут згадваецца два віды прыгажосці: першы — «натуральна чароўны, нібы лотас, які толькі што распусціўся» або прыгажосць «нібы лотас, які толькі што з’явіўся на паверхні вады»; другі — «маляўнічае відовішча, нібы вышытае ядвабнымі ніткамі ўпрыгажэнне» або «прыгажосць, як убранае мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанае золатам украса». Цзун Байхуа пазней выкарыстаў іншую лексіку для апісання гэтых двух відаў характа: «пышная прыгажосць і звычайная чыстая прыгажосць», «каляровая, пярэстая» прыгажосць — і «натуральнага колеру», «бясколёрная» прыгажосць. Ён лічыў, што гэтыя два ідэалы прыгажосці ці пачуцці характа праяўленыя ў паэзіі, жывапісе, прыкладным мастацтве і іншых кірунках старажытнага кітайскага мастацтва. Напрыклад, як «малюнкі, строфы царства Чу, паэзія фу дынастыі Хань, творы, напісаныя парным стылем перыяду Шасці дынастый, паэзія Янь Яньчжы, фарфоравы посуд дынастыі Мін, існуючыя дагэтуль вышыўка, сцэна і ўборы пекінскай оперы — гэта адзін

³¹⁶ Баа Чжаа (407 або 414–466 гг.) — кітайскі паэт часоў дынастыі Лю Сун.

³¹⁷ «Шы Пін» (《詩品》) — «Крытычныя ацэнкі вершаў» (іншая назва «Катэгорыі вершаў») — адзін з найбольш значных трактатаў эпохі Шасці дынастый (III–VI стст.) і ўсёй літаратурнай крытыкі Кітая. Аўтар Чжун Жун (钟嵘).

³¹⁸ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 450.

від прыгажосці, “маляўнічае відовішча, аздобленая ўзорамі і інкруставаная золатам” прыгажосць»³¹⁹. Ёсць прыгажосць, як парны стыль паэзіі, парныя надпісы ў парках; вытанчаныя, маляўнічыя, напышлівыя разьбяныя ўпрыгажэнні таксама адносяцца да гэтага віду прыгажосці. Такое ўяўленне аб прыгажосці ў гісторыі Кітая зрабіла вельмі вялікі ўплыў, аднак звычайна не лічылася, што гэта найвышэйшая мяжа мастацтва. Бронзавы посуд і керамічныя вырабы дынастыі Хань, каліграфія Ван Січжы³²⁰, жывапіс Гу Кайчжы³²¹, паэзія Таа Цянь, белы кітайскі фарфор перыяду дынастыі Сун — гэта таксама від прыгажосці, гэта прыгажосць «натуральна чароўная, нібы лотас, які толькі што распусціўся». Цзун Байхуа лічыў, што прыгажосць «лотаса, які толькі што распусціўся», у параўнанні з прыгажосцю «аздобленага мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанага золатам» больш высокага ўзроўню.

Цзун Байхуа меркаваў, што сапраўднае пакланенне эстэтычнаму ідэалу «лотаса, які толькі распусціўся» прыпала на позні перыяд дынастыі Вэй і Цзінь. У гэты перыяд захапленне і пакланенне перад прыгажосцю «лотаса, які толькі распусціўся» сімвалізавала дасягненне новага ўзроўню эстэтычнага густу і мастацкай творчасці кітайцаў. Узнікненне такога ідэалу не толькі сведчыць пра тое, што з кітайскім мастацтвам адбыліся вялікія, важныя, значныя змены, але і ўвасабляе некаторыя зрухі і асаблівасці, якія адбыліся з духам і поглядамі кітайцаў таго часу³²².

У перыяд Вэй — Цзінь мастакі надавалі вялікае значэнне перадачы сваіх ідэй, сваёй індывідуальнасці і не гналіся за ўдасканаленнем стылю. Паэзія Таа Цяня і жывапіс Гу Кайчжы пацвярджаюць гэта. Іерогліфы Ван Січжы не былі такія роўныя, такія дэкаратыўныя, як ханьскае лішу, яны ўяўлялі сабой прыгажосць «натуральнай чароўнасці». Адбылося глабальнае эстэтычнае вызваленне. Паэзія, каліграфія, жывапіс сталі

³¹⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 450.

³²⁰ Ван Січжы (303–361 гг.) — вядомы кітайскі каліграф.

³²¹ Гу Кайчжы (346–407 гг.) — вядомы мастак дынастыі Усходняя Цзінь.

³²² Гэта «ўсведамленне кітайскага мастацтва». Больш падрабязна азнаёміцца з гэтым можна ў маёй кнізе: Чжан Цыцюнь. Да пытання аб канцэпцыі прыроды ў перыяд Вэй — Цзінь. Суб'ектыўнае філасофскае даследаванне кітайскага мастацтва. Пекін: Выдавецтва Пекінскага ўніверсітэта, 2000.

праявай актыўнага жыцця, асабістай незалежнасці³²³. Таму Цзун Байхуа лічыў: «Перыяд Вэй — Цзінь і Шасці дынастый — гэта пункт пералому, які падзяліў час на два перыяды. З гэтага моманту эстэтычнае пачуццё кітайцаў набыло новую накіраванасць, стала адлюстроўваць новыя ідэалы прыгажосці. Гэта і была прыгажосць “лотаса, які толькі расцвіў”, якая знаходзіцца на больш высокім узроўні ў параўнанні з прыгажосцю “аздобленага мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанага золатам»³²⁴.

З «Паэтычнай крытыкі» становіцца зразумела, што славуты крытык перыяду Шасці дынастый Чжун Жун захапляўся прыгажосцю «лотаса, які толькі распусціўся». Такая тэндэнцыя атрымала бесперапыннае развіццё на працягу гісторыі. Перыяд чатырох карыфеяў эпохі Тан атрымаў у спадчыну маляўнічую атмасферу Шасці дынастый, але ўжо адчуваўся свежы вецер. Паэты, ад Чэнь Цзыана да Лі Тайбо, перайшлі на больш высокі духоўны ўзровень, іх творчасць цалкам адпавядала ідэалу прыгажосці «толькі што раскрытага лотаса». У вершах Тайбо гаворыцца: «З’яўленне лотаса над чыстай вадой — адлюстраванне прыгажосці прыроды». Тут «чысты» і ёсць мяжа празрыстай вады, на паверхні якой з’яўляецца лотас. Сы Кунту³²⁵ ў «Зборніку паэтычнай крытыкі», нягледзячы на тое, што выступаў за выразную і сакавітую прыгажосць, па-ранейшаму схіляўся да прыгажосці «лотаса, які толькі што з’явіўся на паверхні вады». Ён казаў, што паэтычныя ідэалы «перадачы жыццёвай энергіі», «красы створанага прыродай» таксама належаць ступені «лотаса». Су Дунпо (перыяд Сун) выкарыстаў метафару бурнага патоку ключавой вады для апісання паэзіі. Ён дамагаўся таго, каб межы паэзіі, «у найвышэйшай ступені маляўнічыя, прывялі да бясколерных»; гэта не з’яўлялася затрымкай на мяжы прыкладнага мастацтва, а было ўзыходжаннем да мяжы выказвання думак і пачуццяў. Цзун Байхуа падкрэсліваў, што бясколернае — зусім не значыць простае; у Кітаі нефрыт заўсёды быў ідэалам прыгажосці. Прыгажосць нефрыту і ёсць тая «бясколерная» прыгажосць, пра якую казаў Су Дунпо. Можна сказаць, што прыгажосць усяго мастацтва і нават прыгажосць асобы імкнучца дасягнуць

³²³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 451.

³²⁴ Там жа. С. 450–451.

³²⁵ Сы Кунту (837–908 гг.) — апошні буйны паэт эпохі Тан, тэарэтык паэзіі.

прыгажосці нефрыту: бляск усярэдзіне, маляўнічы, яркі, пры гэтым бясколерны. Су Дунпо таксама казаў: «Бясконца свежы». «Свежае» і «чыстае» таксама знаходзяцца на ўзроўні «лотаса, які толькі што расцвіў»³²⁶.

Пасля перыяду Вэй — Цзінь эстэтычны ідэал «толькі што раскрытага лотаса» карыстаўся павагай мастакоў і крытыкаў, паступова стаўшы класікай.

Цзун Байхуа лічыў, што крыніца гэтага ідэалу прыгажосці фактычна знаходзіцца ў «І Цзіне»: «“І Цзін” — класічны твор канфуцыянства, ён мае ў сабе каштоўную эстэтычную сістэму. Так, у “І Цзіне” ёсць шэсць паняццяў: “моцнае”, “трывалае (надзейнае)”, “бліскучае” і г.д. Усё, што сімвалізуе моцную эстэтычную ідэалогію нашай нацыі. Мноства гексаграм “І Цзіна” былі багатыя на эстэтычнае адкрыццё і ў далейшым аказалі вялікі ўплыў на развіццё мастацкага мыслення»³²⁷. А 22-я гексаграма «І Цзіна» *Bi* (贲, «убранне») наўпрост звязаная з эстэтычным ідэалам «лотаса, які толькі што з’явіўся на паверхні вады».

Згодна з Байхуа, «гексаграма “ўбранне” тлумачыцца як праблема адносін знака і сутнасці»³²⁸. З пункту гледжання вобразаў і з’яў, яна складзена з дзвюх трыграм: *Гэнь* (艮, назва 7-й і 3-й з васьмі трыграм «І Цзіна», сімвалізуе гару, паўночны ўсход, зіму, малодшага сына) і *Лі* (离, 3-я з васьмі трыграм «І Цзіна», сімвалізуе агонь, сонца, поўдзень, сярэдняю дачку). *Гэнь* знаходзіцца наверху, *Лі* ўнізе. Трыграма *山下* («ля падножжа гары») — гэта вобраз агню. Цзун Байхуа меркаваў, што гэтая трыграма — вобраз прыгажосці: «Сімвал кажа: “Ля падножжа гары гарыць агонь”. Ноччу пад святлом агню відаць толькі сілуэты траў і дрэў на гары, гэта свайго роду вобраз прыгажосці»³²⁹. Знак «ўбранне» значыць «упрыгожваць». У вобразе *山下* таксама ёсць значэнне «упрыгожваць», якое можна пашырыць да мастацкай творчасці, стварэння твора. Цзун Байхуа казаў: «Упрыгожванне “ўбрання” — гэта вобраз, выдзелены лініямі». Ён лічыў, што гэта звязана з ідэалогіяй старажытнага кітайскага жы-

³²⁶ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 452–453.

³²⁷ Там жа. С. 458.

³²⁸ Там жа.

³²⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3. С. 459.

вапісу: «У “Лунь юй” запісаны словы Канфуцыя: “Фарбы накладваюць пасля грунтоўкі” (у значэнні: этыкет — справа другасная). У “Хань Фэйцзы” запісана апавяданне пра тое, як “адзін чалавек падарыў імператару дзяржавы Чжоу карціну, напісаную на плёнцы струковай фасолі”. Усё гэта сведчыць пра тое, што ў Старажытным Кітаі вялікае значэнне надавалі лініям і штрыхам»³³⁰. З гэтага вынікае, што сэнс гексаграмы «Ўбранне» звязаны з кітайскім жывапісам.

Спадар Ван На (дзядзька Ван Січжы, перыяд Вэй — Цзінь), кажучы пра трыграму «Ўбранне», тлумачыў: «Ля падножжа гары гарыць агонь, асвятляючы яе. Гара вельмі высокая, крутая і няроўная, вось толькі яе вобраз ужо аздоблены, полымя агню асвятляе яе, вобраз убрання» (Лі Дзінцзо, «Камэнтары Чжоу І»). Цзун Байхуа лічыў: «Прыгажосць найперш выконвае дэкаратыўную функцыю. Аднак, праходзячы скрозь святло агню, яна не спыняецца на дэкаратыўным мастацтве, яно даходзіць да мастацтва незалежнага — сачынення. Сачыненне — гэта незалежнае, чыстае мастацтва. Святло агню частку формы горнага хрыбта вылучае, а другую частку немагчыма ўбачыць: гэта нібы выбар мастацтва — ад дэкаратыўнай прыгажосці да ліній і штрыхоў як асновы прыгажосці жывапісу, і яшчэ больш — да творчага духу мастака і перадачы мастаком сваіх пачуццяў»³³¹.

Перыяд жыцця Ван На прыпаў на час зараджэння кітайскага пейзажнага жывапісу. Словы яго паказваюць, што кітайскія мастакі ўжо тады бачылі пачуцці і неабходную састаўную частку мастацтва ў пейзажах прыроды. Цзун Байхуа таму і пашырыў значэнне трыграмы «Ўбранне» да сферы мастацтва, падкрэсліў, што «развіццё мастацкай думкі падобна на сімвал асвятлення агнём, што злучыў дух чалавека і прыродны пейзаж і склаў сваё сачыненне»³³².

Цзун Байхуа лічыў, што самае важнае значэнне трыграмы «Ўбранне» — «белае ўбранне», г.зн. «натуральнага колеру», «бясколернае». Ён пісаў: «Мы гаварылі пра два тыпы эстэтычнага пачуцця, два ідэалы: пышная багатая прыгажосць і чыстая празрыстая прыгажосць. 22-я гексаграма

³³⁰ Там жа. С. 458.

³³¹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 458.

³³² Там жа. С. 459.

“І Цзіна” Бі мае ў сабе абедзве гэтыя супрацьлегласці. “Верхняя цэлая лінія, белае ўбранне, нявіннасць”. Бі — першапачаткова маляўнічая, узорыстая прыгажосць. Белае ўбранне — гэта момант, калі каляровае зноў адступае да бясколернага. Таму Сюнь Шуан казаў: “Упрыгожанае вяртаецца да першапачатковага прыроднага выгляду”. Ад каляровага да бясколернага; напрыклад, калі рачныя і горныя пейзажы ў стылі гохуа развіваюцца да карцін у манахраматычным стылі — гэта самая высокая мяжа мастацтва. У “І Цзіне” гаворыцца: “ўбранне бясколернае”. Тут маюцца важныя эстэтычныя думкі: калі прыродныя ўласцівасці з’яўюць, гэта сапраўдная прыгажосць. “Мощная, надзейная, бліскучая” менавіта ў гэтым сэнсе»³³³.

Такім чынам, на думку Цзун Байхуа, прыгажосць прыроды, простага «белага ўбрання» — найвышэйшая прыгажосць; мяжа мастацтва «белага ўбрання» — самая высокая мяжа, да якой імкнецца кітайскае мастацтва. Ідэя пра «белае ўбранне» высока шанавалася шматлікімі вучонымі Старажытнага Кітая, уключаючы Канфуцыя. Канфуцый таксама лічыў, што найвышэйшая прыгажосць павінна быць прыгажосцю натуральнага колеру, гэта значыць «белым убраннем». Цзун Байхуа казаў, што менавіта з гэтай прычыны «архітэктура кітайцаў такая: каля галоўнага будынка павінен быць абавязкова размяшчацца цудоўны прыродны парк. Жывапісу кітайцаў неабходна было развіццё ад залаціста-бірузовага да манахромных пейзажаў. У сваіх вершах і творах кітайцы імкнуліся “да найвышэйшай ступені маляўнічага, якое адносіцца да бясколернага”. Усё гэта — імкненне да параўнальна высокай мяжы мастацтва, гэта значыць мяжы белага ўбрання»³³⁴.

Такім чынам, Цзун Байхуа высветліў, што «лотас, які толькі што распусціўся» і «ўпрыгожанае мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанае золатам» — гэта два ідэалы прыгажосці ў кітайскім мастацтве. Узровень прыгажосці «лотаса, які толькі расцвіў» вышэйшы за «ўпрыгожанае мудрагелістымі ўзорамі і інкруставанае золатам». Цзун Байхуа раскрыў унутраны дух і ідэю кітайскага мастацтва, ухапіў яго ўнутраны пульс і рытм, дазволіў нам убачыць яго дзівосны дух і эмоцыі, даў нам

³³³ Там жа. С. 459–460.

³³⁴ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 460.

просты, прамы і самы блізкі шлях, каб мы маглі зразумець і асэнсаваць кітайскае мастацтва. Ягонае адкрыццё — адно з найпрыгажэйшых ў гісторыі кітайскай эстэтыкі і кітайскага мастацтва.

2.2. Светапогляд: асноўныя адрозненні паміж заходнім і кітайскім мастацтвам

Пытанні часу і прасторы былі аднымі з цэнтральных у метафізічнай сістэме Цзун Байхуа. Ён не толькі глыбока даследаваў уяўленне пра час і прастору ў кітайскай метафізіцы, але і меў сваё ўнікальнае бачанне. У даследаваннях ён звязаў кітайскае метафізічнае ўяўленне пра час і прастору са старажытным кітайскім мастацтвам, глыбока даследаваў адрозненні ў канцэпцыях часу і прасторы ў кітайскім і заходнім мастацтве. Усё гэта адпавядала інтарэсам Цзун Байхуа: «Мяне цікавіць праява своеасаблівага духу і індывідуальнасці ў мастацтве і філасофскім мысленні кітайскай нацыі, я хачу разабрацца ва ўсведамленні часу і прасторы з дапамогай яго аналізу. Я хачу даследаваць асабліва-сці ўсведамлення часу і прасторы, адлюстраваныя ў кітайскім мастацтве (жывапіс і паэзія), а таксама ў кітайскім старажытным філасофскім мысленні»³³⁵.

Такім чынам, разуменне і ўяўленне пра час і прастору ў кітайскім мастацтве можна разглядаць як адну з мэтаў яго вывучэння кітайскага мастацтва. Архітэктура — мастацтва найбольш моцнага візуальнага ўспрымання, самае нагляднае з усіх. Кітайская архітэктура мае свае асаблівасці, якія адрозніваюць яе ад заходняй. Культурна заходняя класічная архітэктуры бярэ свой пачатак са Старажытнай Грэцыі.

Рымская імперыя атрымала ў спадчыну грэчаскія дасягненні ў галіне архітэктуры, і класічная архітэктура крок за крокам набыла закончаную форму, пасля чаго ўзнікла архітэктурная мадэль заходняга свету. Ідэал, да якога імкнулася класічная заходняя архітэктура, — гэта гарманічнае спалучэнне розуму і ўспрымання прыгожага. Так быў ство-

³³⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 473.

раны афінскі Акропаль, Парфенон і сабор Святога Пятра, якія адлюстравалі вытанчанасць мыслення і пачуццё прыгожага еўрапейцаў. Заходняя архітэктура заснавана пераважна на сістэме цаглянай муроўкі канструкцый, прызначанай унікаваць будынак, кінучь выклік часу; гэта прывяло да таго, што плошча вокнаў і дзвярэй была параўнальна невялікай, апорныя канструкцыі — сцены — нібы душылі іх; усё гэта пакідала вельмі вялікае ўражанне. Асноўнай мэтай заходняй класічнай архітэктуры было паказаць сілу свабоды, таму часта мноства шматфункцыянальных складаных прастор было сабрана ўнутры адной пабудовы.

Класічная кітайская архітэктура рабіла ўпор на паказ сувязі паміж людзьмі, а таксама паміж чалавекам і навакольным асяроддзем; таму архітэктурныя збудаванні, дэкаратыўнае аздабленне і іншыя элементы маюць асаблівую чалавечую культуру. Дах, як правіла, меў крывыя лініі, верхавіны былі параўнальна стромкія, а ніжняя частка была роўнай, што было зручна для адводу дажджавой вады і спрыяла пранікненню сонечнага святла і добрай вентыляцыі. Карнізы на вяршынях пабудов з дахамі формы сешань³³⁶ трохі падымалі ўгору з двух бакоў, асабліва рэзка падымаліся ўгору рагі; асноўнай ідэяй было зрабіць іх падобнымі да імклівых крылаў. Драўляная канструкцыя прымала на сябе ўвесь цяжар будынка, сцены не ў стане былі вытрымаць нагрузку, таму дзверы і вокны маглі быць вельмі шырокімі, аж да таго, што цалкам займалі фасад і заднюю сцяну, ствараючы цудоўны, вытанчаны эфект.

Кітайская класічная архітэктура імітавала парадак высокага неба, нізкай зямлі. Двор часта становіўся асновай расстаноўкі будынкаў; акцэнт рабілі на восевай лініі групы пабудов, а самі яны ўяўлялі сабой звычайны прамавугольнік. Часта выкарыстоўваўся прыём, калі калідор і сцены становіліся сувязным звязом пабудовы, а цэласнасць выгляду адпавядала пачуццю прыгожага людзей.

Мы пералічылі адметныя асаблівасці кітайскай і заходняй архітэктуры. Аднак, на думку Цзун Байхуа, асноўная розніца паміж кітайскай і заходняй архітэктурай была ў выкарыстанні прасторы. «Грэчаскія

³³⁶ Сешань — адна з формаў кітайскага даху з паднятымі рагамі.

храмы першапачаткова былі наглуха закрытыя, толькі пярэднія дзверы прапускалі святло; ззаду быў чорны ход, паміж першымі і другімі дзвярыма была перагародка. Акруглы будынак і напышлівая каланада стваралі “адчужаны” вобраз. Унутраная і вонкавая часткі не былі скразнымі. Ахвярнік знаходзіўся звонку, на пляцоўцы каля храма. У рымскім Пантэоне выкарыстоўвалася толькі верхняя крыніца святла. У Кітаі ў кожным пакоі былі высечана акно, унутры і звонку праходзіла святло, ззаду магла быць акружная веранда, і ў сукупнасці усё выглядала ажурным і разьбяным. Галерэя, карніз, балюстрада ўзмацнялі гэты эффект³³⁷. Фактычна, гэтая цытата перадае нацыянальныя асаблівасці пачуцця прыгожага, якія непасрэдна ўплываюць на архітэктурку і навакольнае асяроддзе: «Старажытныя грэкі практычна не надавалі значэння атачэнню храма прыродным пейзажам. Яны ў большай ступені шанавалі ізаляваныя збудаванні. Старажытныя кітайцы ў гэтым адрозніваліся. Ім заўсёды патрэбны быў праход праз будынак, прасвет праз вокны і дзверы, неабходны быў кантакт з прыродай... Ва ўсім малым было відаць вялікае, маленькая прастора пераходзіла да вялікай, узбагачалася пачуццё прыгожага. Няважна, наколькі велічныя іншаземныя храмы — яны заўсёды былі абмежаваныя... Мы глядзім на вышук ахвярапрынашэнняў Храма Неба: гэта не дах, гэта суцэльны, пусты купал неба, цэлы сусвет у выглядзе храма. Захад адрозніваецца ад нас»³³⁸. Такім чынам, садова-паркавае мастацтва і архітэктурка ў Кітаі амаль непадзельныя.

Кітайскае садова-паркавае мастацтва максімальна выкарыстоўвае прастору. Існуе мноства прыёмаў узбагачэння яе эстэтыкі: размеркаванне, арганізацыя і стварэнне прасторы, выкарыстанне ландшафту, пейзажу, перспектывы, суадносіны форм у геаметрычнай будове, фактуры, колеры, становішча ў прасторы і іншыя. Не толькі калідор, акно, але і ўсё збудаванне — вежа, павільён, церам, усё гэта — для «любавання і захаплення», для таго, каб акультурыць прастору, дасягнуць адчування і ідэі паэтычных радкоў: «У акне тоіцца заходні горны хры-

³³⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 513.

³³⁸ Там жа. С. 478.

бет з тысячагадовымі снягамі, каля дзвярэй прычал для лодак, якія пераадолелі дзесяць тысяч лі з дзяржавы У»; «Горы і рэкі хаваюцца за ўпрыгожанымі дзвярамі, сонца і месяц паблізу распісаных дахаў».

Цзун Байхуа піша: «Кітайскае садова-паркавае мастацтва даволі спецыфічна праяўляецца ў гэтым аспекце; яно тлумачыць важную асаблівасць эстэтычнага пачуцця кітайскага народа. Рэзюмуючы ўсё гэта, Шэнь Фу казаў («Шэнь заматак пра эфемернае жыццё»): “У вялікім відаць малое, у малым відаць вялікае. У нерэальным ёсць рэальнае, у рэальным ёсць нерэальнае. Схаванае або аголенае, плыткае або глыбокае; не толькі па крузе круцяцца чатыры словы”»³³⁹. Можна сказаць, што кітайская архітэктура і паркавае мастацтва і ёсць мастацтва кіравання прасторай. Кітайскія будынкі і паркі па-майстэрску размешчаны, ствараючы тым самым цудоўную мастацкую канцэпцыю.

Уяўленне кітайцаў аб прасторы найбольш наглядна адлюстравана ў жывапісе. Цзун Байхуа лічыў, што мэта алейнага заходняга жывапісу — на двухмерным палатне паспрабаваць адлюстраваць трохмерны прасторавы свет: «Прыём перспектывы ў заходнім жывапісе заключаецца ў тым, што на палатне пры дапамозе геаметрычных разлікаў ствараецца ілюзія трохмернай прасторы. Уся ўвага засяроджана на фокусе»³⁴⁰. Свет, які быў адлюстраваны ў старажытным кітайскім жывапісе, адрозніваўся ад гэтага: «Кітайскія мастакі на палатне перадавалі галоўным чынам адчуванне прасторы ў руху рытму, інь і ян, святла і цені. Яны не абапіраліся на навуковыя законы праекцыі і не будавалі набліжаную да геаметрычнай трохмерную прастору. Гэта і ёсць увядзенне фактару “руху часу” ў адлюстраванне прасторы. У гэтай адной прасторава-часовай канцэпцыі “час” і “рух” займаюць лідзіруючае становішча»³⁴¹.

Вока кітайскага мастака не было засяроджана і не затрымлівалася на адным фокусе перспектывы, а рухалася і лунала ва ўсіх напрамках, улоўлівала ўнутраны рытм прыроды, ахоплівала ўсё для стварэн-

³³⁹ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2, с. 479.

³⁴⁰ Там жа. С. 478.

³⁴¹ Там жа. С. 474.

ня выявы, надзеленай натхнёнай жыццёвасцю мастацтва. Адметная рыса кітайскага пейзажнага жывапісу — «у вялікім бачыць малое» — сфарміравалася з усёахопнага погляду зверху. Магчыма, яна ўзнікла яшчэ і таму, што землі Кітая — шырокія і бяскрайнія, квітнеючыя і бязмежныя, і кітайцы вельмі любілі стаяць на вышыні і глядзець удалячынь (напрыклад, існуе традыцыя ўзбірацца на гару у 9-ы дзень 9-га сінадычнага месяца, у свята хрызантэм).

Кітайскія мастакі пры адлюстраванні вонкавага свету выкарыстоўвалі метады «тры далечыні»³⁴² (вышыня, глыбіня і адлегласць). Наглядным прыкладам з'яўляецца горны пейзаж «Гледзячы на пік гары Яншань, любуешся далёкімі горами». Тут напрамак позірку кітайскага мастака быў «рухомым, кружляў з вышыні ў глыбіню, з глыбокага да блізкага і зноў ўдалечыню; ствараўся рытмічны рух»³⁴³. Цзун Байхуа лічыў, што пры стварэнні прасторы такім чынам прымяняўся метады не геаметрычнай навуковай перспектывы, а паэтычнага творчага мастацтва. Прастора ў кітайскім жывапісе накіраваная да межаў музыкі, яна пранікла ў рытм часу. Тут «далёкае» паказана не з дапамогай геаметрычнага і механічнага закону перспектывы, а з дапамогай «складання здалёк» — метаду бачання прасторы як адзінай цэласнай жыццёвай мяжы. Вынік метаду «трох далячыняў» такі: «Рух рытму выклікае ў нас павышанае адчуванне прасторы. Пільна ўзіраемся ў бушуючыя хвалі, скаса глядзім на аблогі, якія закрываюць поўню... Энергія хваляў кліча нас нырнуць у «ціхі, як ісціна інь, рухомы, як хвалі ян», сусвет (словы Чжуанцзы). Зразумела, з'яўляецца ўсведамленне прасторы, няма награвашчванняў, вымярэнняў і здагадак; узнікае прырода! Спасціжэнне такой прасторы — нібы ўзмах птушынага крыла, рух рыбы ў вадзе, рытм дыхання»³⁴⁴.

Такі вынік адрозніваецца ад геаметрычных законаў праекцыі, на якіх заснаваны заходні жывапіс: «структура кітайскага жывапісу заснавана не на матэматыцы, а на руху і перайманні»³⁴⁵. Законы

³⁴² Маецца на ўвазе выказванне мастака Го Сі (дынастыя Сун) пра «высокае», «глыбокае», «далёкае».

³⁴³ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 479.

³⁴⁴ Там жа. С. 434.

³⁴⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 432.

праекцыі не аснова кітайскага жывапісу, стварэнне ілюзіі прасторы з фіксаванага пункту гледжання не мае значэння, таму дакладная выява канкрэтных прадметаў неабавязковая; кітайскі жывапіс адлюстроўвае іншую ідэю, іншы свет. Цзун Байхуа казаў: «У кітайскім жывапісе цэніцца не адлюстраванне канкрэтных прадметаў, а імкненне перадаць сваім стылем пачуцці чалавека, асноўную ідэю. Кітайскі жывапіс — гэта свайго роду пабудаваная ў лініях прыгажосць: прыгажосць музычнага рытму, прыгажосць танцавальнай паставы. Асноўная яе рыса — гэта не механічнае рэалістычнае перамаляўванне, а стварэнне ў думках вобраза, зыходным пунктам якога была рэальная выява; так, па-майстэрску намаляваным кветкам і птушкам няма роўных ва ўсім свеце»³⁴⁶. Гэта і робіць творы кітайскага жывапісу больш чым рэальнымі; яны адрозніваюцца ад заходніх карцін на ўзроўні межаў, як неба і зямля.

Еўрапейцы раней казалі, што ў кітайскім жывапісе адсутнічае перспектыва. Папраўдзе, яны не ведалі, што кітайскія мастакі глядзяць здалёк на тое, што побач; глядзяць з вышыні ўніз. «Пераадольваючы вышыню, ламаючы далеч, атрымліваеш глыбокую праўду», іншую кампазіцыю. На думку кітайца, малюнак з фіксаванага пункту гледжання з выкарыстаннем законаў праекцыі не жывапіс і ніколі ім не стане. Кітайцы лічылі, што ў заходняга алейнага жывапісу «цалкам адсутнічае манера пісьма, таму гэта не варта нават быць намаляваным на карціне ўмелага майстра жывапісу»³⁴⁷. Уяўленне кітайцаў аб прасторы каласальна адрозніваецца ад заходняга. Зрокавае ўспрыманне кітайскага і заходняга жывапісу абсалютна рознае. Калі ў цэнтры заходняга алейнага жывапісу жывая ідэя, увасобленая ў святлоценнявой трохмернай выяве, то «кітайскі жывапіс — гэта рухомая цыркуляцыя духу метафізічнага сусвету, якая працінае ўсё палатно, гайдаецца назад і наперад, уверх і ўніз»³⁴⁸.

Таму прабелы (чыстая прастора) сталі важнай асаблівасцю кітайскага мастацтва. Цзун Байхуа казаў: «Па традыцыі ў заходнім алейным жыва-

³⁴⁶ Там жа. С. 100.

³⁴⁷ Там жа. С. 421.

³⁴⁸ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 336.

пісе цалкам запаўняецца фон, не пакідаюць прабелаў, зменлівае святло і атмосфера на малюнку дазваляе на свае вочы бачыць фізічную сутнасць рэчаў. У кітайскім жывапісе мастак укладвае душу, ён без пэндзля і тушы можа адлюстравать туманную далячынь, мяжу тварэння прыроды»³⁴⁹. Ма Юань, вядомы мастак перыяду дынастыі Сун, часта маляваў у адным кутку, які атрымаў назву «куток Ма»; усё, што было вакол, ён не запаўняў: гэта было мора, гэта было неба — і не было адчування пустэчы, прабелы мелі сэнс і значэнне. Мастак Цін Чжуд (дынастыя Цын) маляваў на паперы жывую рыбу і больш нічога, аднак стваралася ўражанне, што карціна поўная вады. Сучасны мастак Ці Байшы маляваў сухую галінку, на якой сядзела птушка, і больш нічога не было. Цзун Байхуа лічыў, што ягоны «цудоўны пэндзаль прымушаў адчуць людзей, што вакол гэтай птушкі бязмежная прастора і плеяды зорак на небасхіле; сапраўды, “цудоўная мяжа”»³⁵⁰. Кітайскія каліграфы ставіліся да прабелаў не менш сур’ёзна. На думку Цзун Байхуа, усе прабелы ў каліграфіі — гэта «не геаметрычны каркас, не мёртвая прастора, не, так званыя, нікчэмныя прабелы, а шлях тварэння ўсяго жывога, які вечна рухаецца. Тут “чыстае”, спрыяльнае святло даа...»³⁵¹. Да Чунгуан, мастак эпохі Цын, казаў: «Уяўнае і рэальнае спараджаюць адно аднаго, нераспісанае становіцца выдатным месцам»³⁵².

Акрамя таго, ёсць яшчэ кітайскі тэатр. «На кітайскай сцэне, як правіла, няма ўстаноўленых дэкарацый (выкарыстоўваюць толькі малую колькасць рэквізіту, сталы і крэслы). Як добра сказаў стары артыст, “дэкарацыі кітайскай драмы размешчаны на целе актёра”. Актёр звязаны з развіццём сюжэту п’есы, ён актыўна карыстаецца мэтадамі, прыёмамі, формамі паказу, што прыводзіць “да нараджэння вобласці несмяротных геніяў і цудоўнай думкі”»³⁵³. Актёр прымушае праяўляцца канкрэтнае навакольнае асяроддзе і «пусты фон» на сцэне. Тут структура прасторы не мае патрэбы ў дапамозе прадметных дэкарацый, выступ артыста робіць любую

³⁴⁹ Там жа. С. 336.

³⁵⁰ Там жа. С. 389.

³⁵¹ Там жа. С. 438.

³⁵² Поўны збор твораў Цзун Байхуа. С. 334.

³⁵³ Там жа. С. 388.

пустую сцэну цудоўным месцам. Такая мадэль выступу ў кітайскай драме адпавядае ўнікальнаму мастацтву кітайскага жывапісу і нават асноўнай ідэі кітайскай паэзіі.

Адрозненні паміж кітайскім і заходнім мастацтвам зводзяцца да розніцы светапоглядаў і разумення часу і прасторы. Цзун Байхуа сцвярджаў: «Пытанне ўяўнага і сапраўднага — гэта пытанне філасофскага светапогляду»³⁵⁴. Такім чынам, у кітайцаў і еўрапейцаў абсалютна рознае разуменне і ўяўленне пра час і прастору. «Лаацзы, Чжуанцзы лічылі ўяўнае больш рэальным, чым сапраўднае, гэта сапраўдная прычына ўсяго; калі б не было пустаты, усё існае не змагло б развіцца, не было б жывой актыўнасці. Канфуцыянства зыходзіла з рэчаіснасці: так, Канфуцый казаў пра “дасканаласць ва ўсіх адносінах” — гэта значыць, і ўсярэдзіне добрае, і звонку дасканалое. Мэнцзы таксама казаў: “Змястоўнае называецца прыгожым”. Аднак Канфуцый і Мэнцзы не затрымліваліся на рэчаіснасці, а імкнуліся з сапраўднага дасягнуць пустога (уяўнага), развіцца да дасканалай ідэі: “Змястоўнае валодае святлом і называецца вялікім, вялікая дабрадзейнасць называецца мудрасцю, мудрасць непазнаная называецца духам”. Мудрасць непазнаная і ёсць фантазія: тое, што можна толькі ўяўляць, чым можна толькі любавання, што немагчыма растлумачыць і падрабіць — гэта і называецца духам. Мэнцзы, Лаацзы і Чжуанцзы не супярэчаць адзін аднаму. Яны ўсе лічылі, што ўяўнае і рэальнае звязаны ў сусвеце гэтак жа, як звязаныя інь і ян у “І Цзіне”»³⁵⁵.

Ідэя ўяўнага і рэальнага ў канфуцыянстве і даасізме, бесперапынныя змены ў «І Цзіне», уяўленне аб бесперапынным руху ва ўсіх шасці кірунках праніклі ў кожны аспект кітайскага мастацтва. Кітайскія мастакі імкнуцца ўлавіць ўсе з’явы навакольнай прасторы: «закон перспектывы кітайскага жывапісу — гэта ўзняцце духу вялікай пустаты, сузіранне рытму прыроды

³⁵⁴ Там жа. С. 455.

³⁵⁵ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 3, с. 388. У артыкуле «Разуменне часу і прасторы ў даасізме і старажытнасці» Цзун Байхуа падрабязна апісаў канцэпцыю часу і прасторы Лаацзы і Чжуанцзы, адзначыў іх адрозненні.

з вышыні птушынага палёту, пастаяннае ваганне і рух прасторавага фокусу ў часе, сузіранне ўсяго з усіх бакоў. Такі шматбаковы погляд фарміруе паэтычную панараму пустаты сусвету (гэта паклала пачатак своеасаблівым карцінам-скруткам кітайскага жывапісу)... Сузіранне зверху і знізу, адкіданне перспектывы — вось закон сузірання кітайскіх філосафаў і паэтаў. Ён праяўляецца цяпер у нашых паэзіі, жывапісе, з'яўляецца характэрнай асаблівасцю разумення прасторы ў паэзіі і каліграфіі»³⁵⁶. Таму «разуменне часу і прасторы, перададзенае ў нашай паэзіі і жывапісе, не падобна на паказанае грэкамі ў іх аб'ёмных статуях адчуванне прасторы, на адлюстраванае егіпцянамі з іх магільнямі, на бязмежны космас палотнаў Рэмбранта перыяду новай гісторыі. Гэта адчуванне сусвету кітайцамі, здаволенымі рытмам і музыкай»³⁵⁷.

Як ужо гаварылася, заходняе мастацтва бярэ пачатак у Старажытнай Грэцыі. Грэкі вынайшлі геаметрыю і, можна сказаць, усю еўрапейскую навуку; іх светапогляд, з аднаго боку, заснаваны на прыроднай рэчаіснасці, а з другога — на матэматычнай гармоніі ў фігурах сусвету. Менавіта таму на Захадзе і стваралі стройную, спакойна велічную архітэкттуру, жыва высечаныя, узнёслыя і вытанчаныя статуі. Заходняе мастацтва, прайшоўшы праз Сярэднявечча да Рэнэсансу, у большай ступені імкнулася да яднання з навукай. Мастак паглыбляўся ў вывучэнне навукі перспектывы і анатоміі, прыкладаючы ўсе намаганні для таго, каб на двухмернай плоскасці палатна пабудаваць рэалістычную, праўдзівую, трохмерную выяву. Тэхнікі ў заходнім і кітайскім мастацтве таксама розныя. Рассеяная і фокусная перспектыва, монахраматычны і поліхраматычны жывапіс, штрыхаванне і афарбоўка — усё гэта адлюстроўвае розныя светапогляды Кітая і Захаду»³⁵⁸.

³⁵⁶ Там жа. С. 436.

³⁵⁷ Поўны збор твораў Цзун Байхуа. Т. 2. С. 110.

³⁵⁸ Аўтар лічыць, што заходнім жывапісам можна любавання і нават амаль разумець убачанае, любіць яго. Аднак кітайскі жывапіс надае значэнне «чытанню», яго ўзвышанасць і дух «чытаецца», а не «глядзіцца». Таму мы можам адказаць, чаму пераважнай большасці падлеткаў больш падабаецца алейны жывапіс, чым гошуа. Аднак, калі падабаецца гошуа, гэта нікуды не знікне. Гэта падобна на любоў да мастацтва Пекінскай оперы.

ГЛАВА V

Даследаванні Сюй Фугуаня: духоўныя асновы кітайскага мастацтва

Сюй Фугуань, раней вядомы як Фогуан, родам з правінцыі Хубэй акругі Сі Шуэй. Ён нарадзіўся ў 1903 г. у беднай сялянскай сям'і, з ранніх гадоў выдатна вучыўся ў школе, ва ўзросце 15 гадоў паступіў у першую Учанскую школу для падрыхтоўкі настаўнікаў, пасля заканчэння стаў настаўнікам пачатковай школы, пазней служыў у Нацыянальна-рэвалюцыйнай арміі. У 1928 г. паехаў на вучобу ў Японію, паступіўшы спачатку на эканамічны факультэт універсітэта Мэйдзі, а потым у ваенную акадэмію. У 1932 г., вярнуўшыся на радзіму, далучыўся да вайскоўцаў, служыў намеснікам Генеральнага сакратара Арганізацыі Аб'яднанага сакратарыята гаміньданаўскага і ваеннага ўрада, атрымаў званне генерал-маёра. Сюй Фугуань быў не толькі вельмі таленавітым, але і справядлівым чалавекам. Пасля пераможнай вайны над японскімі захопнікамі ён быў незадаволены самадзяржаўнай палітыкай Чан Кайшы, выкрыў карупцыю Гаміньдана і стаў крытыкаваць яе. Пасля гэтага рашуча пайшоў у адстаўку, аддаліўся ад палітыкі і паступова стаў пераключацца на навуковыя даследаванні. У 1947 г. выдаваў часопіс «Асновы навукі», а ў 1949 г. у Ганконгу — часопіс пад назвай «Дэмакратычны водгук». Пачынаючы з 1952 г., атрымаўшы званне прафесара, ён працаваў у наступных навучальных установах: у сельскагаспадарчым каледжы горада Тайчжун, Тунгайскім універсітэце Тайчжуна, у Ганконгскім інстытуце Новай Азіі. Памёр ад хваробы ў 1982 г. у горадзе Тайбэй.

Сюй Фугуань належыць да «замежнага новага канфуцыянства». Разам з Тан Чуньі і Моу Цзунам яны вядомыя як «Вялікая тройца канфуцыянства». Назва «неаканфуцыянства» не з'яўляецца агульнапрынятай, бо мае кантынентальныя ідэалагічныя рознагалосці, якія праяўляюцца і ў іншых галінах навуковых даследаванняў. Такім чынам, ягоныя працы, уключа-

ючы і моўныя аспекты, маюць асаблівасці, якія адсутнічаюць у працах іншых навукоўцаў краіны.

Асноўныя працы Сюй Фугуаня — «Зборнік эсэ пра гісторыю кітайскага мыслення», «Гісторыя Кітая аб тэорыі чалавецтва: зборнік, створаны да адукацыі дынастыі Цынь», «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва», «Гісторыя мыслення ў перыяд дзвюх дынастый Хан» і інш. Існуюць і такія зборнікі, як «Літаратурныя пісанні Сюй Фугуаня» (чатыры кнігі), «Зборнік артыкулаў Сюй Фугуаня на розныя тэмы» (чатыры кнігі), а таксама пераклады «Прынцыпы паэзіі» (пераклад Сакутара Хагівара), «Шляхі мыслення кітайскага народа» (Хадзімэ Накамура) і інш.

Кніга «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва» — шэдэўр эстэтычных даследаванняў Сюй Фугуаня. Калі ў 1987 г. кнігу ўпершыню надрукавалі ў Кітаі ў выдавецтве «Чуньфэнь», яна аказала моцны ўплыў на навуковыя колы краіны: кніга лічыцца адной з найбольш значных работ па эстэтыцы ў Кітаі. Сюй Фугуань лічыў, што мараль, мастацтва і навука — тры галоўныя асновы культуры чалавецтва. Мэта кнігі «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва» — паспрабаваць «праз канкрэтны жыццёвы розум і духоўныя бакі жыцця чалавека раскрыць вытокі мастацтва, знайсці ключ да вызвалення яго душы», а таксама растлумачыць, што «дасягненні культуры Кітая ў гэтай галіне не толькі ўяўляюць гістарычную каштоўнасць, але і маюць вялікае значэнне для сучаснасці і будучыні... так што гэтая кніга, якую я публікую цяпер, і кніга, выдадзеная мной пад назвай “Гісторыя кітайскіх вучэнняў аб прыродзе чалавека: дацыньскі перыяд”, — гэта як братэрскія дзяржавы, якія ўваходзяць у адзіную імперыю чалавецтва. Няхай даведаецца свет, што мараль і мастацтва з’яўляюцца апорнымі складнікамі сярод трох галоўных асноў культуры Кітая!»³⁵⁹

Назва кнігі «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва» змяшчае галоўнае пытанне даследаванняў Сюй Фугуаня: у чым жа гэтыя асновы?

Духоўныя асновы мастацтва ўяўляюць сабой неад’емныя якасці (тэмперамент), уласцівыя самому мастацтву. Відавочна, што ду-

³⁵⁹ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва: аўтабіяграфія. Чуньфэнь. С. 2.

хоўная сутнасць мастацтва не з'яўляецца яго зместам або асаблівасцю формы і не зусім падобная да пэўнай вобласці мастацтва. Напрыклад, кітайскі жывапіс адрозніваецца ад японскага, кітайская паэзія таксама адрозніваецца ад японскага хайку, і іх адрозненне заключаецца ва ўнутранай схаванай сутнасці, а не ў рэчыўнай інфармацыі. Заходняе мастацтва падпарадкоўваецца тым жа законам: у жывапісе сучаснай Італіі, Галандыі, Расіі людзі могуць улавіць розныя адценні духоўнасці. Вядома, калі параўноўваць духоўную сутнасць усходняга і заходняга мастацтва, адрозненні будуць яшчэ больш відавочныя.

Духоўная сутнасць мастацтва ўключае фундаментальныя паняцці нацыянальнай культуры. Вывучэнне гэтай сутнасці — задача не толькі непасрэдна мастацтва, але і філасофіі; яно звязана з вобласцю эстэтыкі³⁶⁰. Прычына гэтаму такая: духоўнасць, якую ўвасабляе нейкае мастацтва, не можа зыходзіць з самога мастацтва; хутчэй за ўсё, яна зыходзіць з самых глыбін нацыянальнай культуры — філасофіі або рэлігіі. Можна параўнаць гэта са спортам: любы рух у спорце вызначаецца «алімпійскім духам», які безумоўна вынікае з чалавечай сутнасці.

Такім чынам, што такое духоўныя асновы кітайскага мастацтва? Кніга Сюй Фугуаня — вялікае адкрыццё ў гэтай галіне. Сюй Фугуань сцвярджаў: «Сапраўды, духоўная сутнасць мастацтва ў культуры Кітая заключаецца толькі ў двух вобразах, раскрытых Канфуцыем і Чжуанцзы»³⁶¹. Вядома, для такога важнага і складанага пытання такія просты адказ не з'яўляецца рашэннем; тым не менш у сваёй кнізе даследчык выкладае ўласныя глыбока прадуманыя погляды. І нягледзячы на наяўнасць спрэчных аспектаў у некаторых ключавых тэарэтычных пытаннях, кніга «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва»

³⁶⁰ Даследаванні касмалогіі і філасофіі Цзун Байхуа ў галіне кітайскага і заходняга мастацтваў хутчэй за ўсё адносяцца да вывучэння сутнасці мастацтва.

³⁶¹ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 5.

сваёй мастацкай формай і ўкладзенай працай застаецца важным твораў у даследаваннях эстэтыкі Кітая XX стагоддзя³⁶².

Першы раздзел «Духоўных асноў кітайскага мастацтва» прысвечаны канфуцыянству: гаворыцца галоўным чынам пра Канфуцыя, тэма раздзела — «Даследаванне духоўнага боку вучэння Канфуцыя праз музыку». У другім раздзеле абмяркоўваецца даасізм і, у асноўным, Чжуанцзы; назва — «Выяўленне духоўнай асновы мастацтва Кітая — паўторнае адкрыццё Чжуанцзы». Астатнія раздзелы змяшчаюць тэарэтычныя даследаванні жывапісу Кітая³⁶³. Гэтая частка нашай кнігі прысвечана першым двум раздзелам працы Сюй Фугуаня.

Варта адзначыць, што ў працы Сюй Фугуаня пры абмеркаванні ключавых пытанняў выяўляюцца некаторыя неадпаведнасці. Асноўная мэта аўтара — вывучыць унутраную духоўнасць кітайскага жывапісу і такім чынам паспрабаваць пашырыць развагі пра духоўныя асновы кітайскага мастацтва, аднак ён часта ўраўноўвае паняцці «духоўныя асновы кітайскага мастацтва», «духоўныя асновы мастацтва ў культуры Кітая», а таксама «духоўныя асновы мастацтва ў жыцці кітайскага насельніцтва». Так, ён кажа: «Імкненне Чжуанцзы да так званага «даа» і найвышэйшая мастацкая духоўнасць, па сутнасці, адно і тое ж»³⁶⁴. Магчыма, тут ён меў на ўвазе «духоўныя асновы кітайскага мастацтва». Аднак ён дадаў: «Так званае паняцце “даа”, пра якое казаў Чжуанцзы,

³⁶² Сюй Фугуань ацэньваў гэтую кнігу так: «У мяне няма ніякай заплаванай сістэмы эстэтыкі; але даследаванні паказваюць, што сістэма эстэтыкі ў Кітаі фармуецца натуральным чынам». Пра гісторыю жывапісу Кітая ён казаў: «Усё, што я пісаў пра тэорыю і гісторыю жывапісу, можна разглядаць толькі як дарожную карту, агульныя накіды. І кожнае сказанае там слова з’яўляецца вынікам маёй зацятай даследчай працы. Гэта эквівалентна вымярэнню карты свету і, нарэшце, зацвярджэнню пачатковага пункту вымярэнняў». Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 3, 4.

³⁶³ Сюй Фугуань таксама казаў: «Гісторыя жывапісу Кітая, пачынаючы з эпохі размаляванай керамікі аж да перыяду Вёснаў і Восеней, мела шматвяковую абстрактную накіраванасць у карцінах, але гэта зусім не сённяшні абстракцыянізм». Перыяд Ваюючых царстваў пачаўся з духоўнасці і твораў рэалізму. Уплыў пяці стыхій інь і ян дынастыі Цынь і Хань, а таксама магаў, закрываў шляхі для паспяховага развіцця рэалізму. Кітайскі жывапіс пасля эпох Вэй і Цзінь пастаянна прасоўваўся ў гарманізацыі і аднанні суб’ектыўнага і аб’ектыўнага аспектаў. У ім таксама маюцца рэалістычны і абстрактны сэнсы, прычым яны не аналагічныя рэалізму і абстракцыянізму, да якіх імкнецца звычайны чалавек.

³⁶⁴ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 49.

праяўляе сябе ў рытме ўсяго жыцця чалавецтва як узнёслая духоўнасць мастацтва»³⁶⁵. Відавочна, што тут ён гаворыць не пра «духоўныя асновы кітайскага мастацтва», а пра «духоўныя асновы мастацтва ў жыцці кітайскага насельніцтва». Вядома, нельга сказаць, што «духоўныя асновы мастацтва ў культуры Кітая», «духоўныя асновы мастацтва ў жыцці кітайскага насельніцтва» і «духоўныя асновы кітайскага мастацтва» не маюць нічога агульнага, але розніца паміж імі даволі вялікая. Пытанні, якія тычацца гэтых паняццяў, не толькі ствараюць у кнізе «Духоўныя асновы кітайскага мастацтва» блытаніну, але і не адпавядаюць логіцы.

Аўтар абагульняе развагі Сюй Фугуаня, падзяліўшы іх на тры тэзісы:

найвышэйшай мэтай канфуцыянства з'яўляецца ператварэнне жыцця ў мастацтва (сюды адносяцца «духоўныя асновы мастацтва ў жыцці кітайскага насельніцтва»);

духоўнасцю Чжуанцзы з'яўляецца развіццё духоўнай сутнасці кітайскага мастацтва (тут адлюстравана паняцце «духоўныя асновы кітайскага мастацтва»);

канфуцыянства і даасізм адлюстроўваюць духоўную сутнасць мастацтва, выкліканую «духоўнымі асновамі мастацтва ў культуры Кітая».

³⁶⁵ Там жа. С. 3.

§1

Мастацтва для жыцця. Найвышэйшы ўзровень Канфуцыя і музыка

Канфуцый і ягоныя паслядоўнікі, на думку Сюй Фугуаня, у галіне мастацтва Кітая ўдзялялі асаблівую ўвагу музыцы. «Абапіраючыся на выслоўі канфуцыянскага пісьмовага помніка “Лунь юй”, можна сказаць, што асаблівая ўвага Канфуцыя да музыкі зыходзіць з уяўленняў аб ім наступнага пакалення людзей, якія яго шанавалі». Прычынай таму служаць, «з аднаго боку, яго старанне ў распаўсюджванні і наследаванні старажытнага музычнага вучэння, а з другога — яго адкрыцці духоўнай сутнасці мастацтва ў галіне музыкі»³⁶⁶.

Вучоныя колы мінуўшчыны пры абмеркаванні старажытнай культуры і мыслення Кітая згадвалі паняцці «добрапрыстойнасць» і «музыка» як узаемна адпаведныя. Тэрмін «добрапрыстойнасць» азначае ўрэгуляваныя нормы паводзін, а «музыка» — асвету тэмпераменту чалавека. Аднак Сюй Фугуань лічыў, што паняцце «музыка» з’явілася раней. Паводле яго, у старажытнакітайскай пісьменнасці цягунзнь не выявілі іерогліфа, які б абазначаў «добрапрыстойнасць». Сцвярджанне, што гэта быў старажытны іерогліф «лі», не даказана, а іерогліф «музыка» сустракаецца ў старажытнакітайскім пісьменстве неаднаразова. Гэта даказвае, што слова «музыка» з’явілася значна раней за «добрапрыстойнасць»³⁶⁷. Гіпотэзу могуць пацвердзіць і іншыя гістарычныя крыніцы — напрыклад, пісанне

³⁶⁶ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 4.

³⁶⁷ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 1.

пра «кіраванне музычнай установай Дасьюе законамі старажытнакітайскай навучальнай установы Чэнцзюнь» з канфуцыянскай класікі «Чжоўлі. Чуэнгуан. Дасьюе», а таксама зборнік старажытнакітайскіх гістарычных пісанняў «Цзыньвэньшаншу. Яўдзіэнь», у якім гаворыцца пра значнасць паэзіі, мелодыі, гукаў музыкі і пра навучанне музыцы знаці.

Паняцце «добрапрыстойнасць» з'явілася ў пачатку дынастыі Заходняя Чжоу. На думку Сюй Фугуаня, «нават пасля афіцыйнага фарміравання канцэпцыі “добрапрыстойнасць” гістарычныя дадзеныя дынастыі Заходняя Чжоу і звесткі пра яе становішча пацвярджаюць, што гэтаму паняццю па ўзроўні значнасці ў адукацыйным жыцці чалавека не параўнацца з паняццем “музыка”»³⁶⁸. Сюй Фугуань лічыў, што «музыка» ў старажытныя часы, акрамя функцыі адукацыі, выконвала яшчэ і функцыю нарматыўнага рэгулявання паводзін чалавека. Сляды функцыі нарматыўнага ўрэгулявання паводзін чалавека, якая раней належала «музыцы», можна ўбачыць у аналагічнай функцыі «добрапрыстойнасці». Па словах Сюй Фугуаня: «Асноўнай задачай “добрапрыстойнасці” можна назваць ператварэнне этыка-рытуальных паводзін чалавецтва ў мастацтва, а іх нарматыўнага ўрэгулявання — у адзінае цэлае»³⁶⁹. Пісанні пра вядомых людзей старажытнасці «Яўдзіэнь» і канфуцыянскай класіка «Чжоўлі» таксама пацвярджаюць, што апісаная вышэй функцыя прысутнічала і ў музыцы. Ажыццяўлялася яна шляхам эмацыйнага ўздзеяння на чалавечую падсвядомасць аспектаў, якія хваляюць. Такі эфект лёгка атрымаць у эпоху чалавечай прастаты і закрытасці. Аднак грамадскае жыццё перыяду Вёсен і Восеняў было досыць складанае, і «музыцы» як шляху да дасягнення мэты праз падсвядомасць чалавека было цяжка ўзяць на сябе такую адказнасць: для адэкватнага ажыццяўлення гэтай функцыі быў неабходны элемент прымусу. Такім чынам, «добрапрыстойнасць» змяняе традыцыйнае становішча «музыкі». Гэта непазбежны адбор у развіцці грамадскага жыцця ў адпаведнасці з логікай гістарычнага развіцця. Тым не менш дастаткова доўга гэтая функцыя ў «музыцы» не знікала цалкам: «у тыя часы ў розных прывітальных рытуалах «добрапрыстойнасць»

³⁶⁸ Там жа. С. 3.

³⁶⁹ Там жа.

і «музыка» аб'ядноўваліся, а песні і вершы таго часу як спосаб перадачы пачуццяў фактычна з'яўляліся свайго роду дзейнасцю музыкі»³⁷⁰.

Пакуль гістарычная пазіцыя «музыкі» слабела, Канфуцый убачыў у «музыцы» перавагу вялікага духу і незаменнай гістарычнай каштоўнасці, пасля чаго стаў актыўна прапагандаваць яе каштоўнасць і значнасць, падкрэсліваючы яе непараўнальную ролю і значэнне як у жыцці грамадства, так і ў жыцці чалавечай асобы, такім чынам надзяліўшы музыку высокім статусам і каштоўнасцю. «Канфуцый, верагодна, з'яўляецца самым відавочным і вялікім у гісторыі Кітая чалавекам, які выявіў духоўныя бакі мастацтва»³⁷¹. Важнае значэнне, нададзенае Канфуцыем музыцы, стала традыцыяй для наступнага пакалення канфуцыянства. «Таму ў выслоўях пісьмовага помніка “Лунь юй” і ва ўсёй сістэме канфуцыянства “музыцы” ўдзяляецца асабліва ўвага... Да музычнай тэорыі з кнігі “Юэ цзы” далучаецца канфуцыянская тэорыя аб музычным мастацтве»³⁷². Традыцыя была перарвана толькі к прыходу дзвюх дынастый Хань.

На думку Сюй Фугуаня, ідэі Канфуцыя пра «музыку» і пра «добра-зычлівасць» цесна звязаныя паміж сабой, яны і з'яўляюцца асновай і сутнасцю ўсіх яго ідэй. «Патрабаваннем Канфуцыя да музыкі было адзінства прыгажосці і добразычлівасці; прычынай яго асаблівага стаўлення да музыкі з'яўляецца яе наяўнасць у добразычлівасці і наяўнасць добразычлівасці ў ёй»³⁷³. Зыходным пунктам асаблівай увагі да музыкі Канфуцыя і канфуцыянства служыць рэальнае жыццё. Сюй Фугуань кажа: «Толькі праз Канфуцыя можна ўсвядоміць найвышэйшую каштоўнасць музыкі; а ва ўсведамленні найвышэйшай каштоўнасці мастацтва ствараецца прынцып “мастацтва — для жыцця”»³⁷⁴.

Пра адукаванасць чалавека Канфуцый казаў так: «Той, хто ведае, як трэба вучыцца, не параўнаецца з тым, хто любіць вучыцца; той, хто любіць вучыцца, не параўнаецца з тым, хто вучыцца з цікавасцю». («Лунь юй. Ён е», тут апошні іерогліф чытаецца як «юе» і азначае «інтарэс», а не «музы-

³⁷⁰ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 3, 4.

³⁷¹ Там жа.

³⁷² Там жа. С. 11.

³⁷³ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 4.

³⁷⁴ Там жа.

ку». Сюй Фугуань блытаўся ў выкарыстанні другога). Шлях да асобнага росту чалавека ляжыць праз выслоўе: «Пачатак стымулявання сілы волі шукайце ў паэзіі, самазабеспячэнне — у добрапрыстойнасці, дасягненне асобнага развіцця — у музыцы» («Лунь юй. Тай бо»). Маральныя ідэалы і індывідуальнасць кожнага чалавека дасягаюцца ўсё той жа музыкай. Такім чынам, Канфуцый уяўляў «музыку» не толькі як свайго роду знешні аб'ект эстэтычнага задавальнення пачуццяў, але галоўным чынам — як глабальную функцыю, якая адказвае за дасканаласць асобы. «Напрыклад, мы прызнаём індывідуальнасць чалавека і нават духоўнасць эпохі, а пра тое, ці могуць яны ўліцца ў мастацтва, нам застаецца толькі здагадацца. Ацэнка Канфуцыя “дасягнула ідэалу прыгажосці” музычнай кампазіцыі “Шаа” перыяду праўлення імператара Шунь з'яўляецца вынікам таго, што духоўная добразычлівасць правіцеляў старажытнасці Яа і Шунь, зліўшыся з прыгажосцю музыкі, цалкам злучылася з яе вобразам»³⁷⁵. Менавіта таму Сюй Фугуань кажаў: «Аб'яднанне музыкі і добразычлівасці натуральным чынам прыводзіць да гарманічнага аб'яднання мастацтва і маралі ў вобласці іх найглыбейшай сутнасці і найвышэйшага ўзроўню; такім чынам, мараль узбагаціла змест мастацтва, а мастацтва ўзмацніла і надало стабільнасці і сілы маралі»³⁷⁶.

Вядома, сумяшчэнне прыгажосці музыкі з дасканаласцю маралі павінна быць найлепшым спосабам удасканалення, развіцця духоўнасці, у канчатковым выніку дасягнення ідэалаў, а таксама росту асобы чалавека. Аднак узнікае галоўнае пытанне: як магчыма сумяшчэнне Канфуцыем ідэалу прыгажосці ў мастацтве (г.зн., музыкі) з дасканаласцю маралі (г.зн., добразычлівасцю)? Сюй Фугуань адказваў так: «Гэта таму, што прыродная сутнасць музыкі і добразычлівасці першапачаткова маюць агульныя характэрныя рысы. Можна вызначыць сутнасць музыкі словам “свет”. Паняцце “свет” у галіне музыкі — ключавы элемент зліцця прыгажосці і дасканаласці. Характэрная сутнасць “свету” і яе магчымы ўплыў дзеліцца на два аспекты: у адмоўным — гэта прыбіранне ўсялякага супрацьпастаўлення прыроды рэчаў, у станоўчым — гэта гарманічнае адзінства прыроды рэ-

³⁷⁵ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 13.

³⁷⁶ Там жа. С. 15.

чаў рознага характару. Спасылаючыся на гарманічнае адзінства, Сюньцзы сказаў, што “музыка з’яўляецца важным фактарам з’яднання чалавецтва”, дзе з’яднанне азначае поўнае адзінства”. Узвышэнне «свету» да такога становішча зыходзіць з духоўнага стану дасканаласці ў канфуцыянстве. «Стан душы і ўзровень добразычлівага чалавека апісваюцца выказваннямі “усё ў свеце падпарадкоўваецца добразычлівасці”, “усё ў свеце ўзаемазвязана”; можна выказацца і такім чынам: ступень з’яднання праз музыку і ступень добразычлівасці маюць агульны пункт адзінства»³⁷⁷.

У прыватнасці, зліццё прыгажосці і дасканаласці ўраўноўваецца з працэсам зліцця пачуццяў і жаданняў. Як лічыў Сюй Фугуан, музыка пад уплывам “свету” абуджае сумленне і свядомасць у чалавеку і, узгадняючыся з ягонымі пачуццямі і жаданнямі, даводзіць да свайго роду высокамаральнага ўзроўню жыцця. Ён тлумачыў: «Музыка першапачаткова зыходзіць з сэрца і звычайна накіраваная на жаданні чалавека. Адзін бок жаданняў, раскрываючы ўнутраную прыгажосць музыкі, у адносінах з адмоўнымі аспектамі згладжае супярэчнасці паміж жарсцямі і сумленнем. Між тым музыка, якая ідзе ад сэрца, у сваім зыходным становішчы ўжо паспела аб’яднаць маральнасць і жаданні; такім чынам, жаданні набылі вызначанасць, а маральнасць атрымала сваё прызнанне; у выніку моцнага саюзу жаданняў і маралі маральнасць стала праяўляцца ў выглядзе эмоцый. “Падрабязнае вывучэнне музыкі дапамагае духоўнаму развіццю і развіццю такіх якасцей, як прастата, сумленнасць, дабрата, прыстойнасць”»³⁷⁸. Акрамя таго, «канфуцыянства сцвярджае, што сумленне схавана ў самых глыбінях жыцця, з’яўляючыся яго найбольш уплывовай крыніцай. Пачуцці, якія апускацца ўглыб, яшчэ больш набліжаюцца да крыніцы сумлення, міжволі зліваючыся з ім. Зліццё сумлення і пачуццяў праз музыку напаўняецца “жыццёвай энергіяй”, якая зыходзіць з яе. Жыццё з дапамогай музыкі ператвараецца ў мастацтва і характарызуецца высокім узроўнем маралі. Такое ператварэнне ў мараль, якое праяўляецца ў выглядзе сумлення, немагчыма ўбачыць у “мастацтве пачуццяў”, раскрытым глыбінямі жыцця, таму яго таксама можна назваць “звышнатуральным

³⁷⁷ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 13–15.

³⁷⁸ Там жа. С. 24.

ператварэннем”»³⁷⁹. Гэта праява як свайго роду ступені эстэтычнай прыгажосці музыкі, так і ўзроўню жыцця ў «гарманічнай сувязі ўрачыстай музыкі з прыродай»: у гарманічным зліцці маральнасці і фізічных жаданняў добразычлівасць, што тычыцца чалавечай асобы, з’яўляецца эмацыйным задавальненнем, а не імкненнем да стандартызаванай нормы паводзінаў. У гэтым і праяўляецца сутнасць радасці.

Такім чынам, «тэмп музыкі змяняецца ў залежнасці ад змен эмоцый» чалавека, які дасягае гармоніі праз музыку, і гэтая гармонія, імкнучыся да нормаў сумлення, уяўляе сабой «станоўчыя эмоцыі, якія назапасіліся ў сэрцы чалавека і выяўляюць яго абаянне». Яна не адносіцца да асяданняў цяперашніх «плыняў свядомасці». У гэтым і заключаецца асноўная сутнасць канфуцыянскага выслоўя «мастацтва — для жыцця».

Слова «дасягненне» з выслоўя Канфуцыя «дасягненне асобаснага развіцця — у музыцы» і ўвасабляе гэтую гармонію. Такім чынам, становяцца зразумелымі такія глыбокія выслоўі Канфуцыя, як «я ўхваляю імкненне свайго вучня», яго перажыванні аб тым, што ў жыцці «страчаны час не вярнуць», а таксама яго пазіцыя «прытрымлівацца сваіх жаданняў, не парушаючы закону».

Аднак, на думку Сюй Фугуаня, дасягнуць найвышэйшага жыццёвага ўзроўню няпроста. «Адчуць за імгненне такую гармонію можа толькі лічаная колькасць людзей, гэтага нельга чакаць ад звычайнага чалавека і нават ад штодзённага жыцця». Таму Сюй Фугуань дадае: «Узор зліцця добразычлівасці і музыкі, знойдзены Канфуцыям, з’яўляецца поўным яднаннем маралі і мастацтва, якое можна разглядаць як вечны працэс, хоць на самай справе яно сустракаецца раз на тысячу гадоў. Акунуўшыся ў мастацтва, чалавек шляхам духоўнага развіцця імкнецца да ўмацавання маральных асноў свайго жыцця, да дасягнення чыстага жыццёвага ўзроўню без ніякіх дакучлівых людскіх ідэй... Адсюль і “лёгкасть і прастата” ва ўрачыстай музыцы... Гэтыя лёгкасць і прастата зыходзяць з ціхамірнасці. Яны ствараюць вобраз “бязгучнай мелодыі”, якая адпавядае прыроднай аснове “ціхамірнасці”, народжанай самой музыкай»³⁸⁰.

³⁷⁹ Там жа. С. 24.

³⁸⁰ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 27.

Паняцце бязгучнай мелодыі, якое існуе ў найвышэйшых сферах музыкі, выйшла за рамкі звычайнага мастацтва, пагрузіўшы жыццё чалавека ў бясконцасць адзінства прыгажосці і добразычлівасці. Можна сказаць, што такім чынам найвышэйшая духоўнасць мастацтва знайшла сваё пацвярджэнне сярод існуючых у мастацтве абмежаванняў³⁸¹.

У гэтай вобласці гарманічнага адзінства з прыродай «мастацтва і мараль аналагічныя на найвышэйшым узроўні, але па сваёй сутнасці яны маюць і адрозненні»³⁸², паколькі духоўнасць у мастацтве — гэта свайго роду бесклапотнае задавальненне, а духоўнасці ў маралі не абысціся без прымянення яе на практыцы. Сюй Фугуань лічыць, што бязгучная мелодыя спрыяе ўзаемнаму ўплыву тэмпераменту і сілы волі чалавека, дзе «тэмперамент — гэта фізіялагічная з'ява, сіла волі — маральная... Тэмперамент без уздзеяння сілы волі з'яўляецца толькі вялікай колькасцю цёмных памкненняў, гэта значыць так званымі на сённяшні дзень “падсвядомасцю” або “плыню свядомасці”. А сіла волі без тэмпераменту — пустаці імкненняў»³⁸³.

Узаемны ўплыў тэмпераменту і сілы волі ўяўляе сабой «псіхічны стан чалавека, які ўжо цалкам паглыбіўся ў музычнае мастацтва. Жыццё — гэта мастацтва, іншыя яго сферы, акрамя паняцця “мастацтва — для жыцця”, для чалавека не такія важныя, таму задачай даследавання становіцца вывучэнне “бязгучнай мелодыі”»³⁸⁴. «Бязгучная мелодыя» — гэта вяртанне да прыроды, вяртанне чалавека ў свой натуральны стан. На думку Сюй Фугуаня, Канфуцый увасабляе ідэал сапраўды дасканалай асобы і жыцця з музыкай. Незалежна ад таго, калі, дзе і пры якіх абставінах ён знаходзіўся, ён заўсёды быў у гармоніі з прыродай і ўсім светам. Для такога чалавека звычайнае паняцце музыкі не мае вялікага значэння. Само ягонае жыццё і ёсць музыка, і ёсць мастацтва.

Асновай у паняцці мастацтва Канфуцыя з'яўляецца ўвасабленне жыцця чалавека ў мастацтве. Задачай не толькі музыкі, але і літаратуры з'яўляецца выхаванне ідэальнай, дасканалай асобы і ажыццяўленне

³⁸¹ Там жа. С. 28.

³⁸² Там жа. С. 17.

³⁸³ Там жа. С. 27.

³⁸⁴ Там жа. С. 28–29.

ў мастацтве. Такім чынам, Сюй Фугуань робіць сваё тлумачэнне з нагоды ідэі Канфуцыя пра вучэнне паэзіі.

Сюй Фугуань лічыць, што «натхненне» Канфуцыя («натхненне», «назіранне і спасціжэнне», «з'яднанне», «выказванне незадаволенасці» — пералік сэнсаў паэзіі) з'яўляецца «актывацыйнай мужнасцю», пра якую казаў Чжу Сі. «Тут пад мужнасцю маюцца на ўвазе не толькі пачуцці, але і матывацыя чытача з дапамогай шчырых чыстых пачуццяў аўтара, абуджэнне ад духоўнага паралічу; адначасова абуджаюцца і пачуцці аўтара, вычышчаныя, пазбаўленыя хаосу пры дапамозе матывацыйнай сілы яго ж твора. У выніку пачуцці чытача натуральным чынам стымулююць да дзеяння маральнасць і зліваюцца з ёй»³⁸⁵.

На думку Сюй Фугуаня, канфуцыянскае «назіранне і спасціжэнне» ўраўноўваецца з выказваннем Э. Касірэра аб «азарэнні»: «Назіранне і спасціжэнне заключаюцца ў сутнасці жыцця чалавека, азоранага твораў... Ачышчаныя ясныя пачуцці паэта натуральна зліваюцца з мараллю. Таму ўнутраны стан чытача, які атрымлівае матывацыю (г.зн., натхненне) і азарэнне (г.зн., назіранне і спасціжэнне) пры дапамозе вышэйзгаданых пачуццяў аўтара, таксама ачышчаюцца і зліваюцца з мараллю; натуральным чынам знікаюць і міжасобасныя бар'еры пад уздзеяннем так званага “сяброўства” з выслоўя “сяброўства знаўцаў музыкі”. У той жа час мастацтва жыцця падтрымлівае яго маральны бок, у чым таксама заключана гарманічнае адзінства прыгажосці і дасканаласці»³⁸⁶. Такое гарманічнае адзінства на найвышэйшым узроўні праяўляецца ў тым, «што з'яўляецца задавальненнем для вучонага Янь (з гутаркі з Канфуцыем)», г.зн., у «поўным выяўленні духоўнай асновы мастацтва Канфуцыем і навукоўцам Янь»³⁸⁷. Такім чынам, значэнне паэзіі і музыкі маюць аднолькавую важнасць як у бытавым жыцці, так і ў высокіх сферах.

Хоць Канфуцый пакланяўся старадаўняй музыцы і захопляўся ёю (калісьці ён, зачараваны салодкай старажытнай мелодыяй, цэлыя тры месяцы не мог распазнаць смак мяса), Сюй Фугуань лічыць, што Канфуцый звяртае большую ўвагу не на канкрэтны тэкст зместу і варыяцыю самой

³⁸⁵ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 30.

³⁸⁶ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 31.

³⁸⁷ Там жа.

кампазіцыі, а на характар гучання і найвышэйшы канал пачуццяў, перададзеных выканаўцам: «У канфуцыянстве найвышэйшую канцэпцыю выразу “мастацтва — для жыцця” можна ўявіць з дапамогай розных музычных інструментаў і відаў выканання, але сутнасць палягае ў маральнай прыродзе кампазітара і выканаўцы, у глыбінным узроўні яго духоўнай творчасці...

На самой справе, уласцівасць музычнай вытанчанасці — у яе здольнасці абуджаць успрымання жыцця і духоўнага стану, і зусім не маюць значэння сучаснасць або старажытнасць музычнага інструмента; жанр песні таксама не важны. Калі Канфуцый і Бетховен маглі б аднойчы сустрэцца адзін з адным, іх твары заззялі б усмешкамі, прасякнутымі паразуменнем іх душ»³⁸⁸.

Словам, на думку Сюй Фугуаня, Канфуцый служыць эстэтычнаму паняццю «мастацтва — для жыцця», разумеючы пад мастацтвам рэальнае жыццё. Задачай Сюй Фугуаня з’яўляецца выяўленне ідэалаў і граняў з канфуцыянскага «ўвасаблення жыцця ў мастацтве»; іншымі словамі, ён спрабуе раскрыць асновы паняцця «духоўныя асновы мастацтва ў жыцці кітайскага насельніцтва». Развагі Лі Цзэху пра ідэі Канфуцыя і канфуцыянства падобныя да поглядаў Сюй Фугуаня (напрыклад, у разуменні і тлумачэнні выслоўя Канфуцыя «Я ўхваляю імкненне свайго вучня»). Галоўным напрамкам у меркаваннях Сюй Фугуаня з’яўляецца «ўвасабленне жыцця ў мастацтве», што нельга цалкам ураўняць з «духоўнымі асновамі кітайскага мастацтва». Тым не менш, як лічыць Сюй Фугуань, «глыбокае даследаванне мастацтва жыцця, безумоўна, адносіцца да натуральнай прыроды мастацтва як такога, прасоўваючы пры гэтым яго змест... Выяўленне канфуцыянствам найвышэйшага ўзроўню духоўнай асновы мастацтва шляхам музыкі і ёсць найвышэйшы ўзровень поўнага гарманічнага яднання дасканаласці (добразычлівасці) і прыгажосці»³⁸⁹.

Сюй Фугуань не прыводзіць ніякіх доказаў гэтаму сцвярджанню, таму нам складана ацаніць яго лагічнасць.

³⁸⁸ Там жа. С. 34.

³⁸⁹ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 35.

§2

Чжуанцзы і духоўныя асновы кітайскага мастацтва

Сюй Фугуань лічыць, што калі Канфуцый і канфуцыянства прытрымліваюцца паняцця «мастацтва — для жыцця», то Чжуанцзы — наадварот. Ён кажа: «У канфуцыянстве духоўнасць вышэйшая за мастацтва, а ў Чжуанцзы ў аснове мастацтва ляжыць духоўнасць»³⁹⁰.

На думку Сюй Фугуаня, такая духоўнасць Чжуанцзы не абстрактная, а цесна звязаная з канкрэтным відам мастацтва, асабліва з жывапісам Кітая: «Ідэал, выяўлены Чжуанцзы, носіць характар чыста мастацкай духоўнасці, галоўным чынам жывапісу. Такое паняцце духоўнасці можна аднесці і да іншых галін мастацтва — напрыклад, музычныя творы дзяржаў Вэй і Цзінь таксама можна разглядаць як вынік ідэалагічнай плыні новага даасізму.

Звыкласць і мяккасць вобразу фарфору, а таксама прастата ягоных светлых тонаў у духоўным уяўленні ўзаемазвязаныя з жывапісам тушшутых часоў... Успрыманне духоўных асноў кітайскага мастацтва галоўным чынам выяўляецца з аспектаў жывапісу і літаратуры, у той час як жывапіс прадстаўлены ў якасці “адзінага сына” вучэнняў Чжуанцзы»³⁹¹. Кітайская літаратура яшчэ да прыходу дынастыі Цынь знаходзілася пад уплывам канфуцыянства і даасізму, а пасля станаўлення дзяржаў Вэй і Цзінь апы-

³⁹⁰ Там жа. С. 118.

³⁹¹ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 5.

нулася таксама пад уплывам будызму, таму духоўны ўплыў Чжуанцзы на кітайскі жывапіс быў найбольш важным.

Да прыходу дынастыі Цынь кітайскі жывапіс, хутчэй за ўсё, знаходзіўся пад уплывам канфуцыянства (напрыклад, вядомае выслоўе Канфуцыя з трэцяй главы «Лунь юй»: «Будзе белы фон — можна пачынаць афарбоўваць»), будызм у дзяржавах Вэй і Цзінь таксама аказваў на яго свой уплыў, але характар уздзеяння вучэнняў, вядома, розны, і разабрацца ў гэтым даволі складана.

У Сюй Фугуаня ёсць мноства разважанняў аб Чжуанцзы і духоўнасці ў мастацтве. Мы абагульнілі іх у некалькіх аспектах. Па-першае, паняцце Чжуанцзы «даа» і найвышэйшы ўзровень духоўнага мастацтва — адно і тое ж: «Паняцце “даа”, да якога імкнецца Чжуанцзы, і найвышэйшы ўзровень духоўнасці ў мастацтве, перададзены нейкім мастаком, па сваёй сутнасці аднолькавыя»³⁹². Па-другое, духоўнасць Чжуанцзы, увасобленая ў жыццё, і ёсць духоўнасць у мастацтве. Сюй Фугуань кажа: «Паняцце “даа” выяўляецца ў рэальным жыцці, што і ёсць узнёслая духоўнасць у мастацтве; пазнанне ім стану спакою душы і сэрца фактычна з’яўляецца асновай духоўнасці ў мастацтве... Калі Чжуанцзы апісвае тэарэтычнае паняцце так званага «даа», гэта нясе ў сабе характар разважанняў аб маралі. Аднак калі Чжуанцзы тлумачыць яго ў якасці жыццёвага вопыту і мы спазнаём гэты жыццёвы вопыт, гэта і ёсць духоўнасць у мастацтве»³⁹³.

Па-трэцяе, паняцці духоўных асноў мастацтва Кітая і мастацтва жыцця кітайскага насельніцтва тоесныя, што таксама вынікае з разважанняў Лаацзы і Чжуанцзы. Сюй Фугуань пісаў: «Жыццёвыя дасягненні ідэй Лаацзы і Чжуанцзы фактычна з’яўляюцца жыццём, ператвораным у мастацтве, у той час як чыстая духоўнасць мастацтва Кітая, па сутнасці, зыходзіць з той жа сістэмы мыслення»³⁹⁴.

Калі лічыць, што думкі Сюй Фугуаня пра ідэі Канфуцыя аб музыцы накіраваныя на ўвасабленне жыцця ў мастацтве, то можна сказаць, што ідэі Чжуанцзы закранулі пытанне «У чым заключаюцца духоўныя асновы кітайскага мастацтва?» Хоць мы бачым частую змену ягоных

³⁹² Там жа. С. 49.

³⁹³ Сюй Фугуань. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва. С. 3, 44.

³⁹⁴ Там жа.

разважанняў, адсутнасць доказаў, не зусім разумеем логіку, ён усё ж першы, хто выявіў сувязь паміж Чжуанцзы і духоўнымі асновамі кітайскага мастацтва. Пасля амаль стагоддзя вывучэння эстэтыкі Кітая гэтая раптоўная ашаламляльная ўспышка прымусіла нас нанова паглядзець на свет, праклаўшы нам важны шлях да разумення фундаментальнай сутнасці кітайскага духоўнага мастацтва. Такое наватарскае дасягненне ў гісторыі культуры, несумненна, мае асаблівую значнасць і каштоўнасць.

Зразумела, вырашэнне гэтага важнага і складанага пытання немагчыма знайсці за такі кароткі час, тым больш з дапамогай адной кнігі давесці яго да ладу. У выніку чаго ў кнізе Сюй Фугуаня ёсць спрэчныя моманты, якія патрабуюць далейшага вывучэння.

Мы паспрабуем сфармуляваць некалькі асноўных пытанняў, якія тычацца разваг Сюй Фугуаня, а таксама сувязі паміж Чжуанцзы і духоўнымі асновамі кітайскага мастацтва. На думку аўтара, гэта адзіны спосаб прадоўжыць сапраўды глыбокае абмеркаванне пытання аб духоўных асновах мастацтва Кітая.

§3

Духоўныя асновы кітайскага мастацтва: пытанні да Сюй Фугуаня

Пытанне першае: ці тоесныя паняцці Чжуанцзы «даа» і найвышэйшы ўзровень кітайскага мастацтва? Канцэпцыя «даа» ў асноўных контурах гэтага паняцця з'яўляецца цэнтрам усёй філасофіі Чжуанцзы.

Другое пытанне: няўжо «даа», пра якое гаворыцца ў «Чжуанцзы», не валодае духам ці мяжой мастацтва? «Даа» Чжуанцзы містычнае, яго немагчыма выказаць ні словамі, ні думкамі.

Вядома, часам «даа» можна адчуць. Чалавек, які ў стане перажыць гэта, павінен быць вельмі незвычайным; практычна ўсе, хто спасціг «даа», — гэта мудрацы, што адракліся ад свету.

Акрамя таго, у некаторых месцах «Чжуанцзы» ёсць апісанне спасціжэння «даа», гаворыцца пра тры віды. Першы — гэта ціхамірнасць, гэта значыць абсалютная супакойнасць і свабода. Чжуанцзы лічыў, што абсалютная ціхамірнасць — гэта стан «без чакання», «кантакт толькі з адным духам свету». Дасягнуць стану такой ціхамірнасці могуць толькі «святые», «дасканалыя людзі», «звышлюдзі», «якія спазналі ісціну».

Гэтыя «святые», можна сказаць, і ёсць «Вярхоўны шаноўны Уладар Лаа», «перадсвітальная зорка» і іншыя святые ў даасізме. Згодна з працай «Гістарычныя запіскі. Асноўныя запісы Цынь Шыхуана», маг Лу Шэн сказаў Цынь Шыхуану: «Дасканалы чалавек, увайшоўшы ў ваду, не намагае; уваходзячы ў агонь, не награвяецца; падымаецца да аблокаў і вечны, як сам свет». Відавочна, што ў эпоху Джаньго алхімія таксама была звязана з тым, пра што гаварылася ў «Чжуанцзы».

Другі тып людзей, якія спасцілі «даа» — бесталковыя, невукі. Іншымі словамі, гэта тыя, хто «адпусціў цела, прагнаў думкі, пайшоў ад формы па пазнанне, уліўся ў вялікі шлях». Чжуанцзы лічыў: веды бязмежныя, а жыццё чалавека абмежаванае. Выкарыстоўваць абмежаванае жыццё ў спробах змарнаваць яго на абмежаваныя веды — значыць пайсці лжывым шляхам і не знайсці выйсце. Калі патрабуеш ведаў, непазбежна натыкаешся на глухую сцяну, церпіш паразу. У «Чжы Бэй Ю» ад пачатку да канца абмяркоўваецца пытанне, ці магчыма спазнаць «даа». Выснова — людзям неабходна звесці на нішто імкненне да ведаў у сваіх жаданнях і ўчынках.

Таму «Ці у Лунь» «веды» старажытных дзеліць на некалькі тыпаў: першы — гэта спасціжэнне «даа», пазнанне свету, калі яшчэ «не было нічога»; другі тып — толькі сузіранне рэчаў без усялякага іх падзелу; трэці тып — дыферэнцыяцыя рэчаў, без высвятлення сапраўднасці і несапраўднасці; самы апошні тып — прывядзенне ўсяго да абсалютнай яснасці, «даа», у сваю чаргу цалкам руйнуецца, а найвышэйшая свядомасць непадзельная са светам (небам і зямлёй).

Асноўная прычына, чаму Чжуанцзы так казаў, была ў наступным: ён лічыў, што «даа» вытокаў усяго існага на зямлі для маўлення і мыслення недаступнае. Нашы логіка і розум не ў стане спасцігнуць свет, а мова не можа сфармуляваць слушныя думкі. Веды, якія людзі шукаюць днём з агнём, асабліва адукаваныя людзі, якія вывучаюць да старасці кананічныя кнігі, не больш чым дарэмныя. Сапраўдныя веды можна зразумець у цішыні, і іх не перадаць словамі.

Па-другое, Чжуанцзы лічыў, што канкрэтныя рэчы вышэйшыя за «ўзнікненне і нараджэнне». Мы не можам даследаваць аснову быцця — прасачыць гісторыю ўзнікнення рэчаў у часе, гэтак жа як не можам спасцігнуць абсалютны сэнс «наяўнасці» і «адсутнасці».

Таму Чжуанцзы заняў пазіцыю крайняга рэлятывізму: сапраўдныя веды, мабыць, знаходзяцца паміж сапраўдным і несапраўдным, паміж немагчымым і разнастайным. Чжуанцзы рабіў акцэнт на шляху, які адрозніваўся ад дарогі звычайнай логікі і рацыяналістычнага пазнання: людзям неабходна вызваліцца ад паняццяў сапраўднасці і несапраўдна-

сці, адысці ад ведаў дзеля ведаў, «адпусціць цела, прагнаць думкі, адысці ад формы па пазнанне, уліцца ў вялікі шлях»³⁹⁵.

Немагчыма адмовіць, што Чжуанцзы закрануў у тэорыі пазнання некалькі вельмі глыбокіх пытанняў: напрыклад, праблему дачыненняў мовы і рэчаў, аж да пытанняў сапраўдных ведаў — пра што можна казаць, пра што нельга, гэтыя пытанні па-ранейшаму з'яўляюцца аб'ектамі павышанага інтарэса ў філасофскіх дыскусіях. Аднак погляды і высновы Чжуанцзы вельмі рэлятывісцкія, адарваныя ад свету, пасіўныя і залежныя, аж да сляпога даверу прыродзе.

У «Чжуанцзы» вылучаецца трэці тып людзей, якія спасціглі «даа»: кухар, сталяр і іншыя, «якія сустрэлі “даа” дзякуючы майстэрству». Усе яны маюць унікальныя веды, і прычына, чаму ім няма роўных у іх майстэрстве — спасціжэнне «даа».

Сюй Фугуань разважаў у асноўным пра другі і трэці тып людзей, якія спасціглі «даа». Аднак, на яго думку, усе тры тыпы аднолькавыя: «працэс і дасягненне самаўдасканалення, можна сказаць, цалкам тоесныя»³⁹⁶. Ён лічыў, што жыхары неба, мудрацы, якія спасціглі ісціну, дасканалыя людзі, святыя — гэта свайго роду ідэальныя мастацкія асобы: «Усё, чаго дамагаліся, на што спадзяваліся жыхары неба, мудрацы, якія спасціглі ісціну, дасканалыя людзі, святыя Чжуанцзы, шчыра кажучы, усяго толькі само па сабе ператварэнне жыцця ў мастацтва... Так званыя, жыхары неба, мудрацы, якія спасціглі ісціну, дасканалыя людзі, святыя Чжуанцзы — усе яны людзі, якія ў стане лунаць. Тыя, хто можа лунаць, сапраўды з'яўляюцца людзьмі, якія праявілі дух мастацтва... Чжуанцзы казаў пра здольнасці вывучэння “даа”: мастак, творачы, прымяняе аналагічныя здольнасці, і паміж мастаком і тым, хто дасягнуў адухоўленага стану, цалкам адсутнічаюць адрозненні... Апісаньня ў “Чжуанцзы” жыхары неба, мудрацы, якія спасціглі ісціну, дасканалыя людзі, святыя — няма нікога, хто мог бы разабрацца ў гэтым пытанні»³⁹⁷.

Такая думка не пазбаўлена сэнсу, але, калі паразважаць, няцяжка выявіць яе зманлівасць. Па-першае, адрозненні паміж трыма відамі людзей не маюць патрэбы ў тлумачэннях: не ўсё можна змешваць

³⁹⁵ Гл.: Чжуанцзы. Галоўны экзаменатар.

³⁹⁶ Сюй Фугуань. Дух кітайскага мастацтва.

³⁹⁷ Сюй Фугуань. Дух кітайскага мастацтва.

у адну кучу. Па-другое, людзі першага і другога тыпу выракаюцца матэрыяльнага свету, сціраюць межы паміж праўдай і маной, добром і злом, прыгажосцю і выродлівасцю, а межы хаосу і невуцтва, па сутнасці, не з'яўляюцца межамі мастацтва. Пасіўны лад жыцця і крайні рэлятывізм у тэорыі пазнання адзіныя ў «Чжуанцзы», што абсалютна адрозніваецца ад асновы духу ў мастацкім жыцці.

Цзун Байхуа казаў: «Чалавек і свет знаходзяцца ў кантакце з прычыны розных узроўняў адносін паміж імі. Іх можна падзяліць на пяць узроўняў, або межаў. Першы: для таго, каб задаволіць патрэбы матэрыяльных жыццёвых працэсаў, узровень выгады. Другі: паколькі чалавечая грамадства існуе ў стасунках любові адзін да аднаго, ёсць межы маралі. Трэці: паколькі групы людзей аб'ядноўваюцца ў сістэмы, ёсць узроўні палітыкі. Чацвёрты: паколькі людзі даследуюць законы прыроды, імкнуцца да ведаў, існуе ўзровень навукі. Пяты: паколькі людзі жадаюць вярнуцца да сваёй першапачатковай прыроды, далучыцца да жыхароў неба, існуе мяжа рэлігіі. У межах выгады галоўнае — гэта выгада, у межах маралі галоўнае — гэта любоў, у межах палітыкі — улада, у межах навукі — ісціна, у межах рэлігіі — дух. Паміж двума апошнімі — чалавек, які разглядае сусвет як канкрэтны аб'ект, захопліваючы яго выглядам, сістэмнасцю, рытмам, гармоніяй. Каб спазнаць сваё канчатковае духоўнае адлюстраванне, ён ператварае сапраўднае ў фальшывае, прымае за сімвалы створаныя формы, прымушаючы найвышэйшыя душэўныя сілы чалавека канкрэтызаваць, прыняць цела; гэта і ёсць “мяжа мастацтва”. У межах мастацтва галоўнае — прыгажосць»³⁹⁸. Цзун Байхуа лічыў, што ёсць сэнс аддзяліць межы мастацтва ад рэлігіі і іншых межаў.

Калі сказаць, што прыгажосць — галоўнае ў межах мастацтва, то, на думку аўтараў, межы першага тыпу людзей, якія спасціглі «даа», — гэта межы жыхароў неба (прарокаў), свайго роду межы рэлігіі; межы другога тыпу людзей аналагічныя межам цыгун, але, ва ўсякім разе, гэта не межы мастацтва; у трэцяга тыпу людзей, можна сказаць, ёсць межы мастацтва, але ў «Чжуанцзы» яны зусім не лічацца найлепшымі, таму што не ў стане быць свабоднымі ці, як другі тып, «пакінуць форму дзеля спасціжэння ведаў». Акрамя таго, у такіх людзей зусім не мастацкае жыццё; мы можам сказаць толькі, што іхняе май-

³⁹⁸ Цзун Байхуа. Эстэтычныя прагукі. Шанхай. 1981. С. 59.

стэрства дасягнула межаў мастацтва, а не што вобраз іхняга жыцця мастацкі і эстэтычны. Таму нельга сказаць, што ідэальнае жыццё і межы спасціжэння «даа» ў «Чжуанцзы» — гэта дух або межы мастацтва.

Трэцяе пытанне: ці было ў Чжуанцзы паняцце прыроднай прыгажосці? Сюй Фугуань лічыў, што такія тэзісы «Чжуанцзы. Чжы Бэй Ю», як «той, хто спасціг ісціну — прыгажосць сапраўднага свету» і «ў свеце ёсць дасканалая прыгажосць» тлумачаць паняцці «прыгажосці» і «лі» (розуму), «усяго», «чысціні» «Чжуанцзы»; усё гэта — выкладанне асноў даасізму. «Таму Чжуанцзы лічыў, што “даа” прыгожы, свет прыгожы. А крыніца гэтай прыгажосці — “лі”, гэта “усё”, гэта “чысціня”. Прыгажосць, “лі”, усё, чысціня — гэтыя некалькі паняццяў, на думку Чжуанцзы, можна мяняць... “Даа”, свет, маральнасць — гэта прыгажосць. Ад “даа”, ад свету ідзе чалавечая прырода, якая таксама з’яўляецца і прыгажосцю. Таму чалавечае жыццё, якое спасцігла “даа”, таксама павінна быць падобным да мастацтва»³⁹⁹.

Вышэй мы ўжо закралі значэнне і асноўныя асаблівасці сутнасці «даа» ў Чжуанцзы, а таксама разабраліся з характэрнымі рысамі духу ці межаў дасягнення «даа», таму пра пытанні «даа» і прыгажосці і тых, хто спасціг «даа», ужо няма неабходнасці гаварыць. Тут сабраныя меркаванні Чжуанцзы пра «неба і зямлю (пра свет)» і разважанні пра паняцце прыгажосці.

Усе, хто вывучаў «Чжуанцзы», асаблівую ўвагу звярталі на гісторыю пра тое, як правіцель царства Чу адправіў людзей да Чжуанцзы запрасіць яго на пасаду першага міністра. На думку Чжуанцзы, усе высокія пасады, ганаровыя званні нязначныя. Усе гэтыя пабочныя рэчы часта дастаюцца цаной сваёй свабоды, а часам і жыцця. Трэба толькі жыць: у сто разоў лепш бавіць дні як свіння ў гразі, чым прынесці сябе ў ахвяру багатай вопратцы і вытанчай ежы. Гэтая гісторыя вельмі важная для нашага разумення «Чжуанцзы». Па-першае, галоўны герой гісторыі — сам Чжуанцзы. Па-другое, гісторыя перадае думку, якая супадае з асноўнай думкай «Чжуанцзы».

Аўтар «Чжуанцзы» жыве ў перыяд Ваюючых царстваў. Сродкам барацьбы за ўладу была вайна. Войны перыяду Чуньцю мелі спаборніцкі характар, у размяшчэнні войскаў і ў бітвах абавязкова былі свае парадкі — не атрымліваць перамогу падманным шляхам, не браць у палон старых. Таму Сун Сангун не наносіў удар, калі варожыя войскі перапраўляліся праз раку, ува-

³⁹⁹ Сюй Фугуань. Дух кітайскага мастацтва.

сабляючы гэтым ваенныя традыцыі знаці перыяду Чуныцю. Аднак у перыяд Чжаньго з сутнасцю вайны і яе сродкамі адбыліся фундаментальныя змены: бітвы ператварыліся ў варварскія пабоішчы. Асноўным складнікам рэформаў усіх царстваў стала заахвочванне земляробства і войнаў. Шан Ян у рэформах Цынь загадаў народу пастроіць свае атрады, ператварыўшы краіну ў вайсковую арганізацыю. Адважныя і бясстрашныя ваяры з простага народа маглі стаць арыстакратамі. Метады вайны сталі больш прагрэсіўнымі, маштабы вайны — велізарнымі. Словы Мэнцзы «Цэламі забітых пакрыты палі; паўсюль разня» вельмі дакладна апісвалі жыццё грамадства таго часу. Магчыма, ён нагледзеўся на мноства забойстваў. У такі перыяд гісторыі людзі ў любы момант маглі трапіць у смяротную бяду. Быўшы відавочцам крыва-вых, нечуваных забойстваў, але быўшы і мысляром, аўтар «Чжуанцзы» ўсю сваю ўвагу аддаваў пытанню, як звычайны чалавек можа захаваць сваё жыццё ў ваенны час⁴⁰⁰.

З ідэалогіі «Чжуанцзы» зразумела, што сутнасць ягонага светапогляду — берагчы жыццё. Чытаючы «Чжуанцзы», мы разважаем пра аўтарскую задуму, і толькі ўхапіўшы гэтую тайну, можам дакладна зразумець змест іншых твораў.

«Чжуанцзы» вучыць людзей, што не трэба ўдзяляць павышаную ўвагу гуманнасці і справядлівасці, дамагацца праўды. Акрамя таго, не трэба спрачацца аб сапраўднасці добра і зла або нейкіх рэчаў у свеце. Часцяком такія спрэчкі робяцца падставай для ваеннай смуты або прычынай таго, што асобныя людзі трапляюць у бяду. Неабходна дасягнуць такіх межаў, калі ўсе адрозненні сцёртыя, і «няма ні маны, ні праўды». Гэта і ёсць ідэя «роўнасці» Чжуанцзы: «Свет і я існуем разам, і ўсе істоты ў свеце адзіныя са мной».

Чжуанцзы лічыў, што людзі зусім не павінны звяртаць увагі на пытанні накшталт «Які свет?», «Якая прырода?», аж да значэння прыроднага свету для існавання чалавека. Чжуанцзы прытрымліваўся крайняга рэлятывізму, што — бясспрэчны факт! — атрымала ўсеагульнае прызнанне старажытных і сучас-

⁴⁰⁰ Мэнцзы выступаў з антываеннай ідэалогіяй. Яны з Чжуанцзы ўдзялялі ўвагу аднолькавым праблемам, разглядаючы іх з розных бакоў і прапаноўваючы розныя рашэнні. Мэнцзы пераконваў правіцеляў ужываць «гуманнае кіраванне», каб пазбегнуць войнаў і забойстваў; Чжуанцзы патрабуе, каб людзі пазбягалі супярэчнасцяў, асцярожна кантактавалі з людзьмі, галоўнае — гэта зберагчы сваё жыццё.

ных навукоўцаў. Прынамсі з пункту гледжання тэорыі пазнання, Чжуанцзы абсалютна не надаваў значэння і прыродзе. Можна сказаць, што ў філасофіі Чжуанцзы прырода не з'яўляецца асобным аб'ектам пазнання. Таму аб пазнанні прыроды і прадметаў навакольнага свету Чжуанцзы не разважаў наогул.

Чжуанцзы папярэджваў, што не варта спрачацца пра пытанні праўды і маны, добра і зла ў чалавечым грамадстве: на яго думку, тут зусім няма адрозненняў. Чжуанцзы таксама перасцерагаў ад абмеркавання такіх пытанняў, як «што такое прадметы прыроды?», таму што прадметы прыроды не маюць вартых адрозненняў. Такім чынам, калі Чжуанцзы ігнараваў прыроду, як ён мог звярнуць увагу на пытанні аб прыроднай прыгажосці і выродлівасці?

Чжуанцзы не зважаў на прыгажосць і пачварнасць прыроды. У «Чжуанцзы» на самым высокім месцы знаходзіцца «даа», якое лічыцца ўсюдыісным. «Даа» ёсць не толькі ў бліскучых нябесных целах, велічных пейзажах, бурных рэках, але і ў цудоўных зрэзанных кветках драбнатраўя, птушках і звярах — ва ўсім, што так любіць чалавек. Яно ёсць і ў мядзведкі, пустазелля, экскрэментаў — у тым, што людзі не любяць аж да крайняй непрыязнасці і агіды. Чжуанцзы даказваў, што прыгажосць і выродлівасць прадметаў свету прыроды зусім не маюць значэння, няма неабходнасці ўдзяляць ім увагу. Ідэал асобы ў Чжуанцзы не быў звязаны з прыгажосцю або выродлівасцю. У «Чжуанцзы» вельмі шмат персанажаў, у многіх з іх ёсць эстэтычныя недахопы, напрыклад «гарбаты стары». Таксама варта згадаць, што Чжуанцзы, кажучы пра «дасканалую прыгажосць», зусім не ставіў знак роўнасці з «прыгожым». У «Лаацзы» «вялікі вобраз» па сутнасці «не выява»; «вялікі гук» таксама не «гук». Такім чынам, «дасканалая прыгажосць» як мінімум не тое ж самае, што «прыгожае».

Такім чынам, у полі зроку Чжуанцзы пытанні натуральнай прыгажосці як філасофскага пытання не існавала. Згадка «даа» Чжуанцзы і прыгажосці разам у корані супярэчыць асноўным ідэям і ідэалогіі «Чжуанцзы»⁴⁰¹. Паслядоўна злучыўшы некаторыя асобныя нязначныя палажэнні «Чжуанцзы», Сюй Фугуань спраціў асноўную ідэю кнігі і прый-

⁴⁰¹ Аўтары артыкулаў у «Чжуанцзы» розныя, гэта агульнавядома ў навуковых колах, а таксама гэта з'яўляецца прычынай супярэчнасцяў ідэй, мовы і семантычных значэнняў у «Чжуанцзы». Таму варта рабіць адрозненні паміж захаванымі артыкуламі «Чжуанцзы», засвойваць асноўныя ніткі разваг.

шоў да высновы, што Чжуанцзы казаў аб прыроднай прыгажосці. У сапраўднасці гэта ўсё адно, што бачыць дрэва і не заўважаць цэлага лесу.

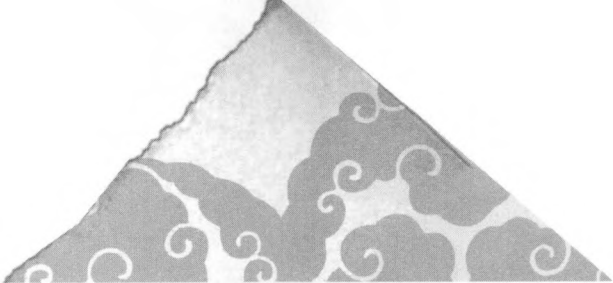
Такім чынам, прыгажосць — гэта не тая рэч, якой Чжуанцзы захапляўся і перад якой схіляўся. Не так проста паставіць знак роўнасці паміж духам кітайскага мастацтва і ідэалогіяй і межамі «Чжуанцзы»⁴⁰². Сюй Фугуань адштурхоўваўся ад сувязі паміж доказамі «Чжуанцзы» і духам кітайскага мастацтва, і ягоныя аргументы і логіка не былі да канца аформленымі.

Мы не адмаўляем глыбіні ўплыву «Чжуанцзы» і ідэалогіі даасізму на дух кітайскага мастацтва. Сюй Фугуань лічыў, што межы «пустога» і «ціхага» ў кітайскім мастацтве бяруць пачатак з «Чжуанцзы». На жаль, пасля пастаноўкі праблемы ягоныя логіка і мысленне сталі працаваць празмерна прамі і проста, і некаторыя факты былі прыцягнутыя сілком. У творах Сюй Фугуаня ёсць лагічная блытаніна, якая зацямяла некаторыя вельмі каштоўныя ідэі. Акрамя таго, Сюй Фугуань не звярнуў увагі на найважнейшага пасярэдніка паміж «Чжуанцзы» і кітайскім мастацтвам — метафізіку перыяду Вэй — Цзінь⁴⁰³. У філасофіі Го Сяна ідэалогія «Чжуанцзы» дасягае асноўнага пераўтварэння і трансфармацыі. Гэта зусім не азначае, што філасофія Го Сяна глыбейшая, чым «Чжуанцзы», а толькі паказвае на тое, што Го Сян казаў аб пераўтварэнні «Чжуанцзы». Усе гэтыя пытанні неабходна закранаць пры абмеркаванні духу кітайскага мастацтва, неабходна закранаць усе дэталі, не варта ставіцца да гэтага павярхоўна і згадаць мімаходзь. Гэта, вядома, сур'ёзная тэма⁴⁰⁴.

⁴⁰² Лаацзы казаў: «Гучны і прыгожы гук і ледзь чутны гук, вялікі вобраз і непрыкметны». Ён, несумненна, кажа тут пра самую дасканалую прыгажосць, чым адрозніваецца ад «Чжуанцзы».

⁴⁰³ Вядома, Сюй Фугуань таксама згадаў пра метафізіку: «Метафізіка перыяду Вэй — Цзінь з'явілася і развілася з вучэнняў Лаацзы і Чжуанцзы... Разважаць пра кітайскае мастацтва, адпрэчваючы метафізічны духоўны складнік, усё роўна што даследаваць будынак, стоячы ля яго галоўнага ўваходу і не адважваючыся зайсці, нават не азнаёміўшыся з планам».

⁴⁰⁴ Меркаванні аб натуральнай канцэпцыі перыяду Вэй — Цзінь. Філасофскае даследаванне кітайскай мастацкай самасвядомасці. Пекін: Пекінскі ўніверсітэт, 2000.

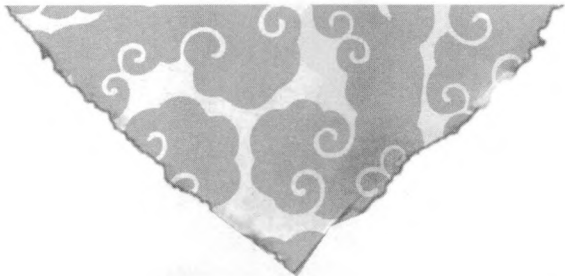


ЧАСТКА ДРУГАЯ



Пачынаючы з перыяду «Руху 4 мая» 1919 г., у Кітаі распаўсюджваецца марксізм. У ранні перыяд укаранення фундаментальнай тэорыі марксізму яе прапагандавалі як літаратурную такіх навукоўцы і літаратары, як: Цюй Цюбай, Го Мажо, Ху Фэн, Фэн Сюэфэн, Чжоўян і іншыя. У 1942 г. Маа Цзэдун апублікаваў артыкул «Гутарка на семінары літаратуры і мастацтва ў Яньані», якая азначала, што будаўніцтва марксісцкай тэорыі літаратуры і мастацтва ўступіла ў новы этап. Аднак прыкладаемыя марксісцкія метады — гэта не што іншае, як метады дыялектычнага і гістарычнага матэрыялізму. Сістэматызаваныя даследаванні эстэтыкі кітайскага марксізму пачаліся з прац Цай І, а неверагодна папулярнымі яны сталі ў другой палове XX ст.

Эстэтычныя даследаванні кітайскага марксізму вызначаліся асаблівай паспяховасцю.



ГЛАВА VI



Ідэальнасць прыгожага: даследаванне і тэорыя Цай І

Сапраўднае імя Цай І — Цай Гуаньнань, ён нарадзіўся 2 чэрвеня 1906 г. у павеце Ю правінцыі Хунань. У 1921 г. паступіў у сярэднюю школу горада Чанша акругі Чан, у 1925 г. вытрымаў экзамен і паступіў на падрыхтоўчыя курсы Пекінскага ўніверсітэта, а ў 1927 г. узяў акадэмічны водпуск і паехаў на поўдзень, пазней вярнуўся ў родную Хунань. Увосень 1929 г. з'ехаў у Японію, спачатку паступіў у Вышэйшае педагагічнае вучылішча Токіа, пазней — у Імператарскі нацыянальны ўніверсітэт вострава Кюсю. У 1937 г., вярнуўшыся пасля навучання на радзіму, удзельнічаў у антыяпонскай вайне, працаваў у трэцім упраўленні палітычнага дэпартаменту пад кіраўніцтвам Го Мажо. Пасля перамогі адправіўся ў Шанхай, у 1946 г. заняў пасаду прафесара факультэта гістарычнай сацыялогіі Вялікага Шанхайскага ўніверсітэта. У лістападзе 1948 г. з Ганконга накіраваўся ў вызваленны раён Паўночнага Кітая. Са студзеня 1949 г. працаваў на факультэце нацыянальнай мовы Шыцзячжуанскага ўніверсітэта Паўночнага Кітая (пазней перайменаванага ў Пекінскі, а пасля ў Кітайскі народны ўніверсітэт). У 1950 г. займаў пасаду прафесара ў Цэнтральным інстытуце выяўленчага мастацтва, у кастрычніку 1953 г. перавёўся на пасаду навуковага супрацоўніка ў літаратурны даследчы інстытут Кітайскай акадэміі навук (пазней перайменаваны ў Кітайскую акадэмію грамадскіх навук). Пайшоў з жыцця ў 1992 г. у Пекіне.

У маладосці Цай І пісаў раманы, у 40-я гг. былі апублікаваныя дзве часткі яго прац «Развагі аб сучасным стылі» і «Новая эстэтыка», у 50-я гг. выдадзены «Зборнік крытычных разваг аб эстэтыцы ідэалізму», «Меркаванне аб пытаннях рэалізму», «Уводзіны ў літаратуразнаўства» пад яго рэдактурай, пасля 80-х складзены і выпуш-

чаны зборнік з дзвюх частак «Першае выданне эстэтычных твораў» і «Асноўныя тэзісы эстэтычных прынцыпаў».

Цай І быў перакананым тэарэтыкам эстэтычнай тэорыі марксізму, яго можна назваць «першым настаўнікам» кітайскай эстэтыкі марксізму. З маладосці ён свядома імкнуўся да марксізму, марыў пра сацыялістычны лад. Яго тэорыя ідэйна і на практыцы была адзіная з дзяржаўнай ідэалогіяй, у навуцы ён таксама разглядаў сябе як сапраўднага прыхільніка, абаронцу і распаўсюдніка тэорыі марксізму.

Эстэтычная тэорыя Цай І заклала аснову даследавання эстэтыкі ў Кітаі ў другой палове XX ст.

§1

Гістарычны матэрыялізм «Новай эстэтыкі»

У 1947 г. у Шанхайскім выдавецтве была апублікавана праца Цай І «Новая эстэтыка». Гэта была першая ў Кітаі праца, у якой праблемы эстэтыкі даследаваліся на падставе сістэмы марксісцкіх поглядаў. Слова «новая» мела на ўвазе «марксісцкая».

У гэтай кнізе Цай І ў першую чаргу зыходзіў з пазіцыі гістарычнага матэрыялізму, ён зрабіў пільны разбор і раскрытыкаваў распаўсюджаныя ў той час у Кітаі эстэтычныя тэорыі і ідэалогіі (у асноўным заходнія). Ён не толькі прааналізаваў эстэтычныя з'явы, якія аказалі моцны ўплыў на маладога Чжу Гуанцяня («інтуітыўізм» Крочэ, «псіхічную дыстанцыю» Булоу (Edward Bullough), «унутраную імітацыю» Ліпса), але і падвёў вынікі эстэтычных заходніх тэорыі і ідэалогій, пачынаючы з Платона, асобна разабраўшы Баўмгартэна, Канта і яго паслядоўнікаў, Конта, Шапенгаўэра, Спэнсэра, Гросэ, Тэна, Гердэра, Фехнера, Гегеля і нават расійскага Пляханава, савецкага Луначарскага, Фэн Юланя. Ён разабраў іх тэорыі, была гэта метафізічная эстэтыка ці ж эстэтычная тэорыя эксперыментальнай псіхалогіі, сацыялогіі, антрапалогіі, і на гэтай аснове сфармуляваў свае эстэтычныя марксісцкія погляды.

У «Новай эстэтыцы» паднятая першая эстэтычная праблема, а менавіта: «Катэгорыя прыгожага — гэта аб'ектыўная рэальнасць або суб'ектыўная з'ява?»⁴⁰⁵ Гэтая фармулёўка ідэнтычная асноўнаму пытанню марксісцкай філасофіі: што першаснае, матэрыя або дух?

⁴⁰⁵ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. Т. 1. С. 185.

Згодна з марксізмам, матэрыя першасная, дух другасны, матэрыя вызначае духоўны свет. Таму Цай І ўпэўнена абвясціў: прыгожае — перш за ўсё аб'ектыўная рэальнасць, адзіна правільны шлях зразумець сутнасць прыгожага — зыходзіць з аб'ектыўнай рэальнасці. Ён казаў: «Я лічу, што прыгожае заключаецца ў аб'ектыўных рэальных прадметах або з'явах. Крыніцай эстэтычнага пачуцця з'яўляецца прыгажосць рэальных прадметаў, і яна ж — крыніца прыгажосці мастацтва. Таму сапраўдны шлях эстэтыкі пачынаецца з даследавання прыгажосці рэальных прадметаў, спасціжэння сутнасці прыгожага.

Сутнасць прыгожага аб'ектыўная, а не суб'ектыўная. Прычына прыгажосці прадметаў заключаецца ў іх саміх і не звязаная з дзейнасцю нашай свядомасці»⁴⁰⁶.

Эстэтычнае пачуццё другаснае, адчуванні і перажыванні з нагоды прыгажосці прадметаў належаць да суб'ектыўнай «часовай радасці ад поўнага задавальнення ўласных жаданняў»⁴⁰⁷. А «крыніца канцэпцыі прыгажосці не ў найвышэйшай ідэі або абсалютным духу, як аднолькава лічаць ідэалісты-эстэты або тэарэтыкі мастацтва. Наадварот, крыніца яе ў аб'ектыўнай рэальнасці. Іншымі словамі, гэта копія аб'ектыўнай рэальнасці, гэта значыць яе пазнанне»⁴⁰⁸. Таму «Тры аспекты ўсёй вобласці эстэтыкі — існаванне прыгожага, пазнанне прыгожага і стварэнне прыгожага — усе тры ўзаемазвязаныя. Першае, існаванне прыгожага, — аб'ектыўная прыгажосць. Другое, пазнанне прыгожага, — пачуццё прыгожага. Трэцяе, стварэнне прыгажосці, — мастацтва. Існаванне прыгожага — асноўная рэч ва ўсіх эстэтычных галінах: трэба спачатку асэнсаваць існаванне прыгажосці, толькі пасля гэтага можна зразумець яе пазнанне і толькі пасля гэтага — яе стварэнне»⁴⁰⁹. Гэтая марксісцкая філасофія аб першаснай сутнасці рэчаў пранізвае наскрозь усю «Эстэтыку».

Што ж такое прыгажосць больш канкрэтна? «Новая эстэтыка» дае адказ на гэтае пытанне: «Прыгожыя прадметы і ёсць ідэальныя, асобныя прадметы, якія праяўляюць рознага роду ўніверсальнасць.

⁴⁰⁶ Там жа. С. 197, 237.

⁴⁰⁷ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. С. 313.

⁴⁰⁸ Там жа. С. 287.

⁴⁰⁹ Там жа. С. 205.

Сутнасць прыгажосці ёсць тыповасць, гэта значыць рознага роду ўніверсальнасць, якая праяўляецца сярод асобных прадметаў.

Такім чынам, прыгожыя прадметы — гэта ідэальныя прадметы, гэта і ёсць свайго роду ўніверсальнасць, праява непазбежнасці. Сярод ідэальных прадметаў найбольш відавочна праяўлена сутнасць, ісціна аб'ектыўнай рэальнасці, таму мы гаворым, што прыгожае — гэта сутнасць аб'ектыўнай рэальнасці, свайго роду сапраўдная форма; што тычыцца такой абстрактнай рэчы, як прынцып быцця, ён канкрэтны»⁴¹⁰.

Прыгажосць у мастацтве — таксама свайго роду ідэальнае апісанне, адлюстраванне і праява: «Ідэальнай крыніцай мастацтва павінна быць менавіта рэальнасць. Калі б рэальнасць не валодала тыповасцю, ні пры якіх умовах не з'явіўся б ідэал мастацтва»⁴¹¹.

«Ідэалам мастацтва, несумненна, не з'яўляецца простае капіраванне прадметаў аб'ектыўнай рэальнасці, як і паўтарэнне ідэалу рэальнасці; гэта ўніверсальнае пашырэнне, паглыбленне, цэнтралізацыя прадметаў аб'ектыўнай рэальнасці, а таксама пераўтварэнне асобных прадметаў аб'ектыўнай рэальнасці ў мастацтве»⁴¹².

Прыгожае — гэта выказванне ідэальнага меркавання. Цай І пасля прызнаў, што натхненне ён чэрпаў з класічных твораў марксізму. Ён казаў: «Сцвярджэнне пра тое, што прыгожае — ідэал, на маю думку, упершыню было зроблена ў “Развагах пра сучасныя стылі”. Галоўным чынам яно грунтавалася і развілася на маім разуменні тэорыі Маркса і Энгельса аб рэалізме і ідэале; з прычыны гэтага, кажучы аб прыгажосці мастацтва, я лічу, што яна павінна быць непадзельная з праўдай мастацтва, павінна быць адзіная з яе канкрэтнымі вобразамі. Такім чынам, прыгажосць мастацтва заключаецца ў ідэале мастацтва, яна і ёсць гэты ідэал»⁴¹³.

«Новая эстэтыка» тлумачыць значэнне і адрозніванне «ідэалу», пра які тут гаворыцца. Такім чынам, усё ў сусвеце падзелена на віды, усе прадметы створаны з асаблівасцямі і ўласцівасцямі відаў.

⁴¹⁰ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. С. 242, 247.

⁴¹¹ Там жа. С. 4.

⁴¹² Там жа. С. 103.

⁴¹³ Цай І. “Эканоміка-філасофскія рукапісы 1844 года” і некалькі пытанняў эстэтычных даследаванняў // Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. С. 62.

Некаторыя рэчы, пастаянна падначаленыя сваім відам, змешваюцца бясконца, аднак толькі адна форма — першапачатковая і вырашальная. Так, чарнільны камень формай адносіцца да падвідаў квадратнай формы, колерам — да падвідаў чорнага колеру, матэрыялам — да падвідаў з каменю, а першапачатковы і вырашальны яго від — гэта пісьмовыя прылады. Усе віды падзяляюцца на дзве вялікія катэгорыі: прыродны (натуральны) від і сацыяльны. Прыродны від дзеліцца таксама на высокі і нізкі віды, і высокі мае вырашальнае значэнне для нізкага, паколькі можа цалкам перадаць сутнасць, універсальнасць, неабходнасць. «Від матэрыяльнага свету, які мае пераважныя ўласцівасці, аб'ектыўны свет у параўнанні з індывідам матэрыяльнага свету, які мае пераважныя ўласцівасці, больш поўна і багата адлюстроўвае від, тым самым яшчэ больш поўна і багата перадае сутнасць прадмета. Універсальнасць, непазбежнасць — асобныя прадметы, якія маюць гэтыя ўласцівасці, мы звычайна называем стандартнымі; ёсць таксама ідэальныя (тыповыя) прадметы, пра якія мы казалі вышэй, прыгожыя прадметы»⁴¹⁴. «У тыповых (ідэальных) відах тыповыя індывіды — гэта самыя высакакласныя тыповыя прадметы, самыя высакакласныя прыгожыя прадметы. А ў катэгорыі вертыкальнага шэрагу відаў усе тыповыя віды, тыповыя (ідэальныя) індывіды гэтага віду, нават мяжа ідэальнасці (тыповасці), мяжа прыгажосці»⁴¹⁵.

«Прадметы няспынна мяняюцца, відавныя адносіны таксама, прыгажосць прадметаў, ідэальнасць таксама можа змяняцца, таму няма абсалютнай прыгажосці, няма вечнай прыгажосці»⁴¹⁶. Мы бачым тут лагічны і тэарэтычны тупік: па аналогіі з высокімі і нізкімі відамі магчыма існаванне найвышэйшага віду і аднаго ідэалу. Калі так, то прыгажосці, верагодна, занадта мала, і яна занадта аднастайная. Акрамя таго, усё ідэальнае мяняецца, таму няма вечнай прыгажосці. У чалавечым грамадстве яшчэ можна стварыць нешта падобнае, у свеце прыроды ж усё абсурдна, таму што расліны, жывёлы, арганічнае, неарганічнае, горы, вада, зямля — пастаянна змяняюцца. Гэта і ёсць

⁴¹⁴ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. С. 251.

⁴¹⁵ Там жа. С. 256.

⁴¹⁶ Там жа. С. 257.

сістэмнасць відаў прыроднага свету і структура з'яўлення істотных зменаў або бедстваў; гэта магчыма толькі пры ўмове, калі наступіць ледавіковы перыяд або на зямлю нападуць іншапланецяне, ці адбудзецца іншая падобнага роду разбуральная катастрофа.

Гэтыя відавочныя супярэчнасці і праблемы «Новай эстэтыкі» перадаюць тэарэтычныя погляды Цай І, якія на той час не цалкам са-спелі. Пазней ён прама прызнаў загану і недахопы «Новай эстэтыкі», заявіўшы пра жаданне выправіць і нават перапісаць яе. Нягледзячы на тое, што ён за ўсё жыццё так і не выканаў гэтага жадання, у вялікай дыскусіі другой паловы XX ст. ён, натуральна, узбагачаў і развіваў свае раннія ідэі і тэорыі.

§2

Прыгожае — эталон. Законы прыгожага

У 50-х гадах XX ст. у Кітаі пачалася маштабная эстэтычная дыскусія. Падставай да яе стала вывучэнне тэорыі філасофіі марксізму і крытыка эстэтычнай ідэалогіі Чжу Гуанцяня, таму лейтматыў гэтай дыскусіі супаў з ідэалогіяй і поглядамі Цай І. Уся дыскусія праходзіла на аснове тэорыі і поглядаў марксісцкай філасофіі. Пасля сфарміраваліся «чатыры вялікія школы»: па сутнасці, гэта была адна і тая ж школа, погляды супадалі ў асноўным і разыходзіліся ў дэталях. Цай І не толькі крытыкаваў погляды Чжу Гуанцяня і Лі Цзэху, але і зрабіў пэўную карэкціроўку сваіх ранейшых поглядаў. Аднак у асноўных пытаннях ён па-ранейшаму цвёрда прытрымліваўся свайго пераканання: прыгожае аб'ектыўнае, прыгожае ёсць эталонам.

Цай І казаў: «Асноўныя пытанні эстэтыкі здавён і да гэтай пары: прыгожае палягае ў захапленні прадметамі матэрыяльнага свету ці ўсё ж у суб'ектыўнай свядомасці чалавека, які захапляецца? Іншымі словамі, прыгажосць заключаецца ў аб'ектыўнай рэальнасці або ў суб'ектыўным духу? У прадмеце або свядомасці?.. Першаснай, асноўнай праблемай эстэтыкі і філасофіі з'яўляецца пытанне аб матэрыі і духу, іх адзінстве або супрацьлегласці, таму ў эстэтыцы існуе падзел на матэрыялізм і ідэалізм»⁴¹⁷.

На яго думку, варта цвёрда прытрымлівацца менавіта марксісцкіх эстэтычных поглядаў: «Першае, прыгажосць матэрыяльнага свету

⁴¹⁷ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. С. 948–949.

(аб'ектыўнай рэальнасці) заключаецца ў ім самім, прыгажосць аб'ектаў прыроды заключаецца ў іх саміх. Другое, асаблівасці прыгажосці аб'ектаў матэрыяльнага свету — гэта пастаянна характэрныя для іх аб'ектыўныя ўласцівасці; уласцівасць прыгажосці прадметаў свету прыроды — яе пастаянная прыродная ўласцівасць, якая мае асаблівасці ўласцівасцяў прыгажосці. Трэцяе, захапленне прыгажосцю прадметаў матэрыяльнага свету адбываецца не ад суб'ектыўнага ўсведамлення чалавека, які любуецца імі; прыгажосць прадметаў свету прыроды таксама не залежыць ад нейкага чалавека ці грамадства»⁴¹⁸.

Відавочна, што ў некаторых асноўных эстэтычных пытаннях ён усё яшчэ выкарыстоўваў непасрэдныя высновы і доказы, прыведзеныя ў падручніках марксісцкай філасофіі Кітая таго часу, аж да капіявання лексікі. Нягледзячы на тое, што Цай І, Чжу Гуанцянь, Лі Цзэху належалі да аднаго марксісцкага лагера, тэорыі іх значна адрозніваліся. Цай І не згаджаўся з Чжу Гуанцянем, Лі Цзэху і іншымі, хто выкарыстаў працу Маркса «Эканамічна-філасофскія рукапісы 1844 года» ў якасці крыніцы тэорыі і асновы марксісцкай эстэтыкі; ён лічыў, што гэта няпэўны рукапіс Маркса, які не паказвае яго сталых ідэй. Цай І казаў: у гэтым рукапісе «кожная частка працятая ідэямі антрапалагізму Феембаха, даказваючы толькі, што ў гэты час філасофскія падыходы Маркса і ягоныя эканамічныя погляды, тлумачэнне і трактаванне сістэмы прыватнай уласнасці і камунізму грунтаваліся на ідэях Феембаха»⁴¹⁹.

Цай І не быў згодны з Чжу Гуанцянем, Лі Цзэху і іншымі, якія сцвярджалі, што практычныя падыходы — гэта асноўныя падыходы марксізму; ён лічыў, што асноўным падыходам марксізму з'яўляецца «матэрыялістычная дыялектыка». Таму Цай І ў корані абвяргаў сцвярджэнні аб тым, што прыгажосць — гэта «арэчаўленне сутнасці чалавечай энергіі» і «персаніфікацыя прыроды». Ён лічыў, што «рэчы, створаныя чалавечай працай, вельмі разнастайныя, ад штучнага спадарожніка да мятлы з гаршком; усе каштоўныя, але наўрад ці ўсё прыгожыя. Калі грунтавацца на тым, што ўсё, створанае чалавечай працай, прыгожае,

⁴¹⁸ Там жа. С. 951.

⁴¹⁹ Цай І. «Эканоміка-філасофскія рукапісы 1844 года» і некалькі пытанняў эстэтычных даследаванняў // Цай І. Зборнік лекцый па эстэтыцы.

тады любая крама, якая гандлюе драўлянымі прыладамі, — мастацкая галерэя... Неабходна толькі, каб сілы, уласцівай чалавеку, было дастаткова для спасціжэння прыроды; такім чынам, асноўная ўласцівасць чалавечай сілы ў арэчаўленні: калі я гляджу на сонца, яно ачалавечваецца; я люблюся месячным святлом, і святло месяца ачалавечваецца. Творы прыроды толькі пасля персаніфікацыі становяцца прыгожымі. Аднак такая тэорыя існавала яшчэ некалькі стагоддзяў назад, у ёй гаварылася: “Чалавек кіруе сусветам”. Па сутнасці, гэта былі меркаванні вельмі суб’ектыўнага ідэалізму пра тое, што “ўсё пад небам створана для мяне”⁴²⁰.

Адначасова з крытыкай поглядаў Чжу Гуанцяня, Лі Цзэхуа і іншых ён рабіў далейшае тлумачэнне сваёй тэорыі і сваіх поглядаў. Цай І казаў: «Пытанне аб прыгожым, па сутнасці, адзінае з пытаннем аб ісціне. Так званая прыродная прыгажосць, можна сказаць, не залежыць ад чалавецтва. Сонца, якое асвятляе вясёлкавыя фарбы, не залежыць ад чалавека; прыгажосць вясёлкі не залежыць ад чалавека. Ці была вясёлка да з’яўлення чалавечага грамадства? Баюся, нельга сказаць, што не было. Ці адбыліся з вясёлкай нейкія вялікія змены са з’яўленнем чалавецтва? Баюся, таксама цяжка сказаць, што адбыліся. Значыць, вясёлка да і пасля з’яўлення чалавецтва аднолькавая, і прыгажосць яе тая ж»⁴²¹. Як і раней, ён прытрымліваўся думкі, што прыгажосць абсалютна аб’ектыўная.

Аднак, тлумачачы сцвярджэнне, што прыгажосць — гэта тыповасць прадмета, Цай І пайшоў яшчэ далей. Не, гэта зусім не значыць, што прыгажосць — уласцівасць прадмета; наадварот, гэта не прыродная характарыстыка, як фізічныя, хімічныя і біялагічныя. На думку Цай І, тут ёсць вельмі важная і вызначальная мяжа: «Несумненна, прадметы, магчыма, маюць уласцівасці прыгажосці ці ж уласцівасці прадмета, магчыма, прыгожыя, як натуральны колер ззяння золата і серабра і ёсць уласцівасць прыгажосці каштоўнасцяў; паколькі золата і серабро маюць гэты натуральны колер бляску, яны з’яўляюцца прыгожымі прыроднымі выкапнямі. Аднак прызнаваць, што аб’ектыўная рэальнасць мае

⁴²⁰ Там жа.

⁴²¹ Цай І. Зборнік лекцый па эстэтыцы.

характэрныя прыкметы прыгажосці, і сцвярджаць, што прыгажосць — гэта ўласцівасць прадметаў, — розныя рэчы»⁴²².

Тады што ж ёсць на самой справе ўласцівасць прыгажосці, якая не належыць прыродным рэчам? Цай І лічыў, што гэта і ёсць закон прыгажосці, пра які казаў Маркс. Ён спаслаўся на адно з выказванняў Маркса: «Жывёла можа ўтвараць толькі адпаведна мерцы і патрабаванням таго віду, да якога яна належыць, тады як чалавек у стане ствараць нешта адпаведна меркам любога віду і паўсюдна можа прыкласці да прадмета ўласцівую яму мерку; таму чалавек стварае таксама і па законах прыгажосці». Цай І зрабіў глыбокі, усебаковы аналіз і прывёў аргументацыю гэтага сцвярджэння: «У гэтым выказванні самае важнае тое, што Маркс сфармуляваў палажэнне аб “законах прыгажосці”. Гэтыя законы не тое ж самае, што рэч сама па сабе: «Несумненна, аб’ектыўна ёсць прыгожыя рэчы, існуюць адносіны паміж законамі прыгажосці і прыгожымі рэчамі. Законы прыгажосці вызначаюць прыгажосць рэчы». Разам з тым, «любая рэч — усё роўна, ці належыць яна да свету прыроды або ёсць прадукт грамадства, ці гэта твор мастацтва, створаны чалавекам, — усякая рэч, якая адпавядае законам прыгажосці, з’яўляецца прыгожай рэччу»⁴²³. Можна сказаць, што законы прыгажосці і ёсць законы прыгожых рэчаў. Прыгажосць рэчаў існуе менавіта ў гэтым вымярэнні заканамернасці. Паколькі прыгажосць — гэта заканамернасць, а законы ўсе аб’ектыўныя, тады прыгажосць, вядома, аб’ектыўная, аднак таксама бачная. Цай І разумеў законы прыгажосці не інакш як залежнасць паміж рознымі асаблівасцямі рэчаў. Паколькі прыгажосць мае законы, сутнасць прыгожых прадметаў — у законах прыгажосці. Неабходна разумець, што законы гэтыя аб’ектыўныя.

Даказваючы гэтую тэорыю, Цай І зноў выклаў сваю думку пра тое, што «прыгожае — гэта ідэал»: «Законы прыгажосці хоць і можна зразумець як законы сутнасці матэрыяльнага свету самога па сабе, але, акрамя гэтага аспекту, абавязковым патрабаваннем з’яўляецца праява сучасных знешніх умоў (патрабаванняў). Злучэнне гэтых двух

⁴²² Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. Т. 2. С. 965.

⁴²³ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. Т. 2. С. 966.

аспектаў і ёсць прыгажосць, аднак гэта не звычайнае злучэнне, таму выдатныя з’явы або індывідуальнасці ў поўнай ступені праўляюць сутнасць або від»⁴²⁴.

«Паколькі з’явы свету прыроды разнастайныя і нават сярод прадстаўнікоў аднаго віду ёсць універсальнасць і індывідуальнасць, можа сфарміравацца ідэальная (тыповая) заканамернасць, гэта значыць праява прыгажосці. У свеце прыроды неадушаўлёныя прадметы ў асноўным прыгожыя. Далей, што тычыцца жывых арганізмаў: усе віды, якія дасягнулі параўнальна высокай ступені развіцця, усё роўна, расліны ці жывёлы, маюць сваю прыгажосць. Толькі сярод гэтых жывёл або раслін параўнальна высокай ступені адрозненні індывідаў, якія належаць да розных відаў, відавочныя і прыкметныя, а ўнутры аднаго віду індывіды ў асноўным аднолькавыя. Паколькі ўсе яны выраслі ва ўмовах свайго віду, створаныя паводле аднаго шаблону, ім не хапае індывідуальнасці і, такім чынам, прыгажосці індывідуальнасці, ёсць толькі прыгажосць віду. Як прыгажосць баваўнянага дрэва або півоні, прыгажосць тыгра ці кітайскага гівала, прадстаўнікі аднолькавага віду ў агульных рысах аднолькавыя. Я лічу, што гэта і ёсць прыгажосць віду. Толькі ў чалавецтве, якое дасягнула найвышэйшай ступені, у сувязі з высокім развіццём грамадскай актыўнасці і свядомай актыўнасці індывідуальнасць атрымлівае параўнальна паўнавартаснае развіццё, адрозненні паміж людзьмі вельмі рэзкія; такім чынам, прыгажосць чалавечага цела і твару — усяго толькі прыватная (індывідуальная) прыгажосць»⁴²⁵.

Нарэшце, ён зрабіў выснову: «Заканамернасці прыгажосці і ёсць прынцыпы ідэалу, або законы прыгажосці і ёсць законы ідэалу»⁴²⁶.

Гэтая пазіцыя падобная да пункту гледжання Лі Цзэхоу: прыгажосць — гэта аб’ектыўная грамадская асаблівасць. Меркаванне Цай І («Прыгажосць — гэта ідэал») грунтавалася на палажэннях і падыходах марксісцкай філасофіі, развагах і высновах пазнейшых класічных твораў марксізму аб літаратуры і мастацтве. Нягледзячы на тое, што мы бачым

⁴²⁴ Цай І. Зборнік лекцый па эстэтыцы. С. 60, 62.

⁴²⁵ Цай І. Зборнік лекцый па эстэтыцы. С. 63.

⁴²⁶ Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. Т. 2. С. 980.

тут адценне дагматызму і тэндэнцыю да застою эмпірычнага досведу адарванай ад рэальнасці эстэтыкі, нельга адмаўляць таго, што высновы і доказы эстэтычнай тэорыі і поглядаў Цай І абапіраліся на цвёрдую тэорыю і логіку. Таму нам вельмі цяжка сцвярджаць, што ён памылкова разумеў і скажаў класічныя працы марксізму; наадварот, яго разуменне і тлумачэнне іх у большай ступені першапачаткова слушнае і дакладнае.

Гэта азначала, што ў вялікай эстэтычнай дыскусіі ў Кітаі таго часу прэрэчэнні і вымовы кожнай школы, з аднаго боку, адлюстроўвалі адрознае ад марксісцкай філасофскай ідэалогіі і тэорыі разуменне. Аднак з другога боку, яны раскрывалі бязвыхаднае становішча, з якім сутыкнуліся класічныя творы марксісцкай філасофіі ў спробах тлумачэння актуальных пытанняў, адначасова выявіўшы глыбокія супярэчнасці ў фундаментальнай тэорыі марксісцкай філасофіі. Таму, калі такога роду дыскусіі дасягнулі канца 80-х гг., пераважная большасць навукоўцаў адчула, што крыніцы першапачатковай тэорыі, якімі з'яўляюцца класічныя творы марксісцкай філасофіі і эстэтыкі, ужо даўно не адпавядаюць патрабаванням сучасных эстэтычных дыскусій, у выніку чаго адзін за адным змянілі кірункі ў бок еўрапейскай філасофіі XX ст. або вярнуліся да кітайскай традыцыйнай навукі, тым самым вызначыўшы іншы шлях эстэтычных даследаванняў у Кітаі апошніх дзесяцігоддзяў XX ст.

ГЛАВА VII



Вобраз прадмета Чжу Гуанцяня: адзінства суб'ектыўнага і аб'ектыўнага

Чжу Гуанцянь, які насіў літаратурны псеўданім Мэн Шы, родам з павета Тун Чэн правінцыі Аньхой, нарадзіўся 19 верасня 1897 г. у дзяцінстве ён вучыўся ў прыватнай школе класічнага напрамку, у юнацтве — у сярэдняй школе, якую адкрыў прадстаўнік школы старажытнапісьмовых канонаў тунчэнскай літаратурнай школы у Жулуні, у маладосці паступіў ва Учанскае вышэйшае педагагічнае вучылішча і Універсітэт Ганконга. У 1925 г. адправіўся на вучобу ў Еўропу на 8 гадоў і атрымаў там ступень доктара. Вярнуўшыся на радзіму, амаль увесь час выкладаў на факультэце заходніх моў Пекінскага ўніверсітэта. Памёр у сакавіку 1986 г. у Пекіне.

Чжу Гуанцянь быў адным з самых вядомых эстэтыкаў XX ст. у Кітаі. Пасля ранняй публікацыі «Дванаццаці лістоў моладзі» ён займеў павагу і мноства гарачых прыхільнікаў сярод маладых эстэтыкаў. Ён пераклаў працы вядомых заходніх эстэтыкаў XIX ст., выкарыстоўваючы пры гэтым агульнадаступную, жывую, сучасную кітайскую мову і праявіў літаратурную форму; ён сістэматызаваў і ўсебакова, дэталёва прадставіў заходнюю эстэтычную навуку. У другой палове XX ст. Чжу Гуанцянь ступіў на цяжкі шлях вывучэння марксісцкай філасофіі і эстэтыкі, актыўна ўдзельнічаў у абедзвюх найбуйнейшых эстэтычных дыскусіях XX ст., займаючы выразную пазіцыю марксісцкай школы і пры гэтым адстойваючы свае ўласныя погляды, стымуляваў павышэнне ўзроўню даследавання кітайскай марксісцкай эстэтыкі.

Чжу Гуанцянь ўсё жыццё жыў літаратурнай працай, напісаў велізарную колькасць твораў і зрабіў фундаментальны ўнёсак у сучасную кітайскую эстэтычную адукацыю.

Усе творы Чжу Гуанцяня сабраны ў «Поўным зборы твораў Чжу Гуанцяня», які складаецца з дваццаці частак.

§1

Прадметы А і прадметы Б

Раннія эстэтычныя погляды Чжу Гуанцяня адлюстраваны ў кнізе «Псіхалогія літаратуры». У гэтай кнізе ён упарадкаваў ідэі некалькіх папулярных на той час на захадзе эстэтычных тэорый: «інтуітыўізм» Бенедэта Крочэ, «эстэтычная дыстанцыя» Эдуарда Балоў, «унутраная імітацыя» Тэадора Ліпса. Чжу Гуанцянь сфарміраваў погляды на галоўныя пытанні эстэтыкі і прапанаваў ідэю, што пры адсутнасці прыгажосці ў сэрцы яна адсутнічае і ў прадмеце, а на самай справе заключаецца ў зліцці і згодзе сэрца і прадмета.

У артыкуле «Тры нашы пазіцыі ў дачыненні да дрэва хвой» Чжу Гуанцянь даступна і наглядна апісаў свой пункт гледжання. Ён прывёў у якасці прыкладу гледжання гандляроў драўнінай, якія часта, гледзячы на сасну, разглядаюць яе з пункту гледжання камерцыйнага кошту — гэта вельмі практычны погляд; батанік жа даследуе гэтае дрэва, зыходзячы са сваіх ведаў, — гэта навуковы погляд. У адрозненне ад іх абодвух мастак, гледзячы на гэта дрэва, толькі любуецца яго формай і вобразам — гэта эстэтычны погляд. Такім чынам, нягледзячы на тое, што людзі глядзяць на адно і тое ж дрэва, «вобраз» хвой адрозніваецца. Прыгажосць заключаецца ў «вобразе прадмета»⁴²⁷. Таму адны і тыя ж прадметы некаторыя лічаць прыгожымі, некаторыя — непрыгожымі, як кажуць: «Адзін хоча сёе, другі — тое». Гэта і было пазней названа «суб'ектыўным і аб'ектыўным адзінствам».

Тэорыя «вобразу прадмета» і пазнейшыя эстэтычныя погляды Чжу Гуанцяня непарыўна звязаныя. Усё роўна, былі гэта 30-я, 50-я ці 80-я гады, Чжу Гуанцянь, абараняючы сваю тэорыю, заўсёды прытрымліваў-

⁴²⁷ Тут і далей — цытаты з кнігі «Поўны збор твораў Чжу Гуанцяня».

ся простаі эстэтычнай ісціны: прадмет, які мы эстэтычна сузіраем, зусім не «прадмет», а «вобраз прадмета».

У чэрвені 1956 г. Чжу Гуанцянь у газеце «Літаратура і мастацтва» апублікаваў артыкул «Рэакцыйны характар маёй эстэтычнай ідэалогіі». Перадумовамі для публікацыі гэтага артыкула былі ідэалагічнае перавыхаванне інтэлігенцыі Кітая і крытыка іншародных рухаў. З напоўненага пахам пораху падзагалюка ўжо можна здагадацца, што асноўная думка артыкула ідзе ў нагу з часам. Чжу Гуанцянь прааналізаваў свае раннія эстэтычныя погляды. У вобласці філасофіі ён раскрытыкаваў ідэалогіі ўсіх — ад Канта (уклучаючы Гегеля, Шапенгаўэра, Бергсона, Ніцшэ) да Крочэ; у галіне літаратуры і мастацтва ён раскрытыкаваў усё ад еўрапейскага рамантызму да сучасных ідэйных плыняў, аж да таго, што разабраў ідэалы прадстаўнікоў феадальнага саслоўя старажытнага Кітая — «людзей перыяду Вэй — Цзінь», такіх як Таа Юаньмін. Аднак, што да ягоных эстэтычных поглядаў, Чжу Гуанцянь зусім не цалкам адмаўляў іх. Ён казаў: «Што тычыцца пытання аб прыгожым: я звярнуў увагу, што ад дзвюх груп адказаў, якія сцвярджаюць, што яно ў сэрцы ці ў прадметах, аж да Крочэ, які атаясамляў прыгожае, інтуіцыю, выказванне і мастацтва, усе адказы не зусім лагічныя. Таму, зноў у якасці кампрамісу выкарыстоўваючы стары, трывіяльны падыход, адказваю так: “Прыгожае не толькі ў прадмеце і не толькі ў сэрцы, яно на паверхні адносінаў сэрца і прадмета”. Завяршаючы на гэтым, я дасюль думаю аб прыгожым так і лічу, што неабходна вырашыць пытанне аб прыгожым. Неабходна дасягненне суб’ектыўнага і аб’ектыўнага адзінства».

Такім чынам, Чжу Гуанцянь цвёрда прытрымліваўся таго, што прыгожае — гэта адзінства суб’ектыўнага і аб’ектыўнага. Ключавы момант тут утым, што ён захаваў частку тэорыі Крочэ «інтуіцыя ёсць мастацтва». Калі ў гэтых крытычных артыкулах Чжу Гуанцянь мог толькі вельмі асцярожна паказваць свае ўласныя погляды, то ў наступным за гэтым артыкуле, апублікаваным у газеце «Жэньмінь жыбаа» ад 25 снежня таго ж года, «Якім чынам эстэтыка можа быць матэрыялістычнай і пры гэтым дыялектычнай — эстэтычныя погляды таварыша Пін Цай І», ён упэўнена і смела адстойваў іх, прадставіўшы сваю тэорыю «прадметаў А» і «прадметаў Б»: «Прадметы А — гэта з’явы прыроды, прадметы Б — гэта прадметы, атрыманыя ў выніку суб’ектыўнага

ўплыву чалавека пры аб'ектыўных умовах, таму гэта ўжо не чыстыя творы прыроды, а змяшаныя з суб'ектыўным уплывам чалавека, іншымі словамі, ужо прадукты грамадства. Аб'ектамі пачуцця прыгожага з'яўляюцца не творы прыроды, а вобразы грамадскіх твораў. Эстэтыка таксама займаецца толькі даследаваннем прадметаў, створаных грамадствам, вывучэннем іх уласцівасцяў і каштоўнасці, мэты іх стварэння. Што тычыцца твораў прыроды — гэта аб'екты вывучэння навукі... Пачуццё прыгожага і суб'ектыўныя ўмовы ў працэсе адлюстравання матэрыяльнага свету адыгрываюць вялікую, а часам вырашальную ролю; гэта адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, грамадскага і прыроднага. Напрыклад, адрозненні ў часе, нацыі, грамадска-эканамічнай фармацыі, у класавым і культурным выхаванні не ў стане моцна паўплываць на разуменне асобным чалавекам таго, што “кветка чырвоная”, аднак цалкам могуць паўплываць на меркаванне пра яе».

Тэорыя аб «прадметах А» і «прадметах Б» — фактычна перадрукоўка тэорыі «вобразаў прадметаў». Прыведзеныя ў прыклад адрозненні «чырвонай кветкі» і «прыгожай кветкі» не толькі сутнасць разважанняў позняга перыяду, але і магутная зброя ў спрэчках з апанентамі. Вядома, ён лічыў, што гэты пункт гледжання адпавядае марксізму. Пры гэтым ён думаў, што ў працы Маркса «Эканоміка-філасофскія рукапісы 1844 года» меркаванне пра тое, што «самая цудоўная музыка для вушэй, якія не здольныя атрымліваць асалоду ад музыкі, не мае сэнсу, гэта значыць не з'яўляецца аб'ектам», гранічна ясна тлумачыць, што разуменне прыгажосці залежыць ад наяўнасці пачуцця прыгожага.

Хутка высветлілася, што погляд Чжу Гуанцяня не адпавядае метафізіцы марксізму. Меркаванне Лі Цзэху трапляе ў самы раз: «Падсумоўваю ідэі Чжу Гуанцяня, які лічыў, што прыгажосць аб'екта пачуцця прыгожага не тое што не залежыць ад чалавечых суб'ектыўных умоў — якраз наадварот, павінна залежаць ад суб'ектыўных чалавечых умоў... Памылка Чжу Гуанцяня ў тым, што мінулае ў яго залежыць ад сучаснага. Ён пярэньшаму канстатаваў ліквідацыю аб'ектыўнасці прыгажосці, а аб'ектыўную прыгажосць падпарадкоўваў суб'ектыўнаму пачуццю прыгожага, разглядаючы прыгажосць як вынік эстэтычнага пачуцця. Нягледзячы на тое, што Чжу Гуанцянь у артыкуле дае паняцці “прыгожага” і “па-

чуцця прыгожага”, ад пачатку і да канца ён не адрозніваў іх і даводзіў, што абодва з’яўляюцца адлюстравальнікам і адлюстраваным суб’ектыўнасці і аб’ектыўнасці. Хоць гэтыя паняцці ў корані адрозніваюцца, Чжу Гуанцянь паўсюль змешваў іх. Ён паўсюль разглядаў “суб’ектыўнасць прыгажосці”, змешваючы эстэтычнае пачуццё і прыгажосць аб’екта...

Грамадская свядомасць, грамадскі густ — гэта па-ранейшаму суб’ектыўная, вытворная рэч, яна можа сфарміраваць толькі грамадскі характар пачуцця прыгожага. Іншымі словамі, пачуццё прыгожага любога чалавека абавязкова перадае густы грамадства і грамадскую свядомасць, але нельга сфарміраваць грамадскі характар прыгажосці»⁴²⁸.

Такім чынам, пункт гледжання Чжу Гуанцяня відавочна адыходзіў ад асноўных прынцыпаў марксісцкай філасофіі. Лі Цзэху лёгка прывёў цытату Леніна, на якой грунтаваліся ягоныя аргументы. Так званая аб’ектыўнасць сацыяльнага існавання «зусім не азначае, што супольнасць, якая існуе свядома, і ёсць чалавечае грамадзтва, якое ў стане не залежаць ад існавання разумных істот і іх развіцця. Сацыяльнае існаванне не залежыць ад чалавечай грамадскай свядомасці... з часоў стварэння чалавечага грамадства ні ў якім разе нельга ставіць знак роўнасці паміж сацыяльным існаваннем і грамадскай свядомасцю»⁴²⁹.

Нягледзячы на такую моцную крытыку Лі Цзэху, Чжу Гуанцянь не змірыўся і працягваў шукаць падставы для тэорыі ў класічных творах марксізму. Аднак перш за ўсё яму неабходна было адказаць на тэорыю Леніна. Ён разумеў, што, «выкарыстоўваючы марксізм, абмяркоўваць эстэтычныя працы, амаль усе без выключэння, лёгка; можна, не аналізуючы, без разбору ўжываць тэорыю адлюстравання Леніна — асноўныя класічныя кнігі, заснаваныя на працы Леніна “Матэрыялізм і эмпірыякрытыцызм”». Таму ён заявіў: «Я прытрымліваюся думкі, што неабходна выключыць тэорыю адлюстравання Леніна з асновы тэорыі эстэтыкі, а таксама дадаць ідэалагічныя ўказанні марксізму... У працы Леніна “Матэрыялізм і эмпірыякрытыцызм” абмяркоўваецца толькі агульнае адчуванне і наву-

⁴²⁸ Ці Цзэху. Эстэтычны зборнік. Шанхай. 1982. С. 54, 55.

⁴²⁹ Ці Цзэху. Эстэтычны зборнік. Шанхай. 1982. С. 60.

ковае адлюстраванне, няма ні слова пра мастацтва ідэалогіі грамадскай свядомасці або эстэтычнае адлюстраванне».

Аднак тэорыя марксізму апісвае мастацтва як свайго роду ідэалогію, якая належыць да надбудоў грамадства; яна зусім не здольная вырашыць пытанне, аб'ектыўная або суб'ектыўная прыгажосць, ці і тое, і другое. Чжу Гуанцянь разумее недахопы гэтага абгрунтавання, таму знайшоў іншую тэорыю Маркса: «Матэрыялізм мае асноўныя недахопы, якія складаюцца ў тым, што прадметы, з'явы і пачуцці ён тлумачыць толькі з аб'ектыўнага боку або з боку непасрэднага ўспрымання, але не як дзейнасць чалавечых адчуванняў і як практычную дзейнасць і з суб'ектыўнага пункту гледжання. Таму вынік такі: актыўныя аспекты развіцця ідэалізмам, але толькі выказаныя абстрактна». Грунтуючыся на гэтых прынцыпах, Чжу Гуанцянь выставіў яшчэ адзін: мастацтва — гэта прадукцыйная праца, прыгажосць — гэта вынік грамадскай практыкі.

Наступіў 1960 год. Чжу Гуанцянь апублікаваў у «Новым будаўніцтве» артыкул «Асваенне сусветнага мастацтва чалавекам і прадукцыйнай працай — практычныя погляды эстэтыкі марксізму». У гэтым артыкуле ён, зыходзячы з прац марксізму-ленінізму, цытуючы ў вялікай колькасці гэтыя творы, абмеркаваў вельмі шмат пытанняў, якія тычацца ўзнікнення эстэтыкі і прымітыўных мастацтваў, грамадска-эканамічнай фармацыі і эстэтычных стандартаў, адчужэння працы і стварэння прыгажосці, параўнальна ўсебакова апісаў сувязь паміж прыгажосцю і грамадскай практыкай. Варта асабліва адзначыць, што ён спасылаўся на працу Маркса «Эканамічна-філасофскія рукапісы 1844 года». Чжу Гуанцянь шматкроць карыстаўся такімі паняццямі, як «персаніфікацыя прыроды», «арэчаўленне чалавечай сутнасці»; гэта былі развагі пра развіццё сучаснай кітайскай эстэтыкі, фарміраванне эстэтычнай тэорыі «практычнай школы», якая валодала абсалютнай перавагай і рабіла вялікі ўплыў у эстэтычных колах мацерыковага Кітая. Аднак аргументы Чжу Гуанцяня па-ранейшаму былі слабыя, што пакідала прабелы ў яго тэорыі і давала шанец сапернікам.

Лі Цзэху ў артыкуле «Меркаванне пра тры пытанні эстэтыкі — працяг спрэчак са спадаром Чжу Гуанцянем» падкрэсліваў: «Асноўныя пункты “практычных поглядаў” спадара Чжу: “разглядаць аб'екты прыгажосці галоўным чынам як практычныя аб'екты. Эстэтычная дзейнасць сама па сабе з'яўляецца не столькі інтуітыўнай, колькі практычнай дзейнасцю. Прадукцыйная

праца і ёсць мастацкая дзейнасць, якая змянілася ў свеце; можна сказаць, чалавек асвойў сусветнае мастацтва”. Першапачаткова ад практычнай дзейнасці, матэрыялізацыі працы пачалося глыбокае даследаванне, вызначэнне сутнасці прыгажосці; гэта бясспрэчны факт, і мы прытрымліваемся гэтай пазіцыі. Аднак тое, што такое даследаванне пачалося ад практычнага мастацтва, духоўнай працы, не адпавядае рэчаіснасці. Мы супраць такой пазіцыі і мяркуем, што гэта не можа лічыцца нейкім “практычным пунктам гледжання”, “прадукцыйным падыходам”. Аднак спадар Чжу змяшаў і аб’яднаў паняцці, то кажучы “практычная дзейнасць”, то аб прадукцыйнай практыцы, а часам — аб мастацкай; часам гавораць пра матэрыяльную вытворчасць, а часамі — пра духоўную. У выніку часта папярэдні сказ быў слушны, наступны памылковы; у пачатку правільнае, у канцы памылковае...

Чалавечая вытворчасць галоўным чынам указвае на стварэнне жыццёва неабходных чалавеку матэрыяльных сродкаў існавання, мастацкая (духоўная) вытворчасць разглядаецца асобна. Безумоўна, мастацкую творчасць можна назваць вытворчай — ёй таксама неабходна прайсці праз матэрыялізацыю свядомасці; усе мастацкія творы таксама з’яўляюцца ў некаторай ступені матэрыяльна існуючымі. Але сутнасць гэтага і тое, пра што гаварылася раней, у корані адрозніваюцца. Матэрыяльная вытворчасць у грамадскім жыцці адносіцца да пераўтварэння эканамічнай асновы, а мастацкая вытворчасць усяго толькі належыць да надбудовы і “ідэйнай формы” аддаленай асновы; абедзве неабходна, як казаў Маркс, “дакладна адрозніваць”...

Маркс цалкам зыходзіў не з эстэтыкі, свядомасці, інтарэсу, мастацкай творчасці, а з асноўнай дзейнасці чалавецтва — чалавек з пункту гледжання прыроднай сацыяльнай вытворчай дзейнасці гаворыць пра заканамернасці прыгажосці. Гэты важны пункт, які тлумачыць значэнне аб’ектыўнасці прыгажосці, вызначыў, што ўніверсальнасць, неабходнасць існавання прыгажосці паходзіць з аб’ектыўнай грамадскай практыкі чалавецтва»⁴³⁰.

Наконт «персаніфікацыі прыроды», якую Чжу Гуанцянью выкарыстаў для доказу адзінства аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, Лі Цзэху сказаў так: ён таксама лічыць, што «сутнасць прыроднай прыгажосці ляжыць у “персаніфікацыі прыроды”. Аднак выходзіць, як быццам сутнасць прыгажосці — гэта па-

⁴³⁰ Лі Цзэху. Эстэтычны зборнік. С. 157, 159, 163.

цвярдженне практыкі (г. зн. яна носіць аб'ектыўны грамадскі характар), але прыгажосць таксама мае свабодную форму. Сутнасць, змест прыроднай прыгажосці — «персаніфікацыя прыроды», а праява, форма прыроднай прыгажосці — усё ж прыгажосць формы...

Тут у спадара Чжу па-ранейшаму ідуць разыходжанні з паняццямі “суб'ектыўнае”, “практычная дзейнасць”, “вытворчасць”. “Персаніфікацыя прыроды” спадара Чжу — гэта функцыя свядомасці ў прыродзе, вынік прадукцыйнай працы свядомасці; як я разумею, “персаніфікацыя прыроды” — гэта эфект уздзеяння чалавекам на прыроду, гэта вынік прадукцыйнай працы. Таму “Разважанне аб персаніфікацыі” спадара Чжу — гэта толькі “тое, што закранае эмпатыя”; аспрэчваючы яго, я раблю акцэнт на правільным тлумачэнні “персаніфікацыі прыроды”»⁴⁵¹.

Вядома, абодва бакі спрэчкі не хацелі саступаць. На раннім этапе палеміка была відавочна з палітычным адценнем, але пасля гэта прайшло. Чжу Гуанцянь у такіх дыскусіях вельмі рэдка атрымліваў перамогу. Ён адчуваў, што логіка і аргументы суперніка вельмі моцныя, таму, разважаючы, часта вяртаўся да арыгіналаў класічных твораў марксізму-ленінізму. Пачаўшы з перагляду працы Леніна «Матэрыялізм і эмпірыякрытыцызм», ён зноўку пераклаў «Эканоміка-філасофскія рукапісы 1844 года», «Тэзісы аб Феембаху» ды іншыя класічныя працы марксізму-ленінізму. Чжу Гуанцянь пратэставаў супраць перакладу некаторых назваў і канцэпцый, у тым ліку ставіў пад сумнеў значэнне паняццяў «эканамічны базіс» і «надбудова», спрабуючы знайсці аснову эстэтычных поглядаў Маркса.

Аднак гэтыя прарэчэнні і сумневы Чжу Гуанцяня не прынеслі плёну. На думку пераважнай большасці навукоўцаў, у арыгінальным перакладзе не было скажэнняў першапачатковых значэнняў — прынамсі, моцных. Гэтыя даследаванні і старанні Чжу Гуанцяня паглыблялі і ўзбагачалі марксісцкую эстэтычную тэорыю, аднак не спрыялі паляпшэнню яго ўласнай. Дзейнасць Чжу Гуанцяня ў духу Сізіфа часта выклікае захапленне ў сучасных навукоўцаў. Аднак самае сумнае, што ў такім захапленні ненаўмысна сцерлася сапраўднае значэнне і рацыянальны змест эстэтыкі Чжу Гуанцяня, як і разважанні аб крыніцы яго навуковых супярэчнасцей.

⁴⁵¹ Там жа. С. 174, 178.

Здагадкі і доказы

Чжу Гуанцянь у эстэтычных дыскусіях агаляў недахопы сваёй тэорыі. Хіба не можам мы паразважаць з іншага пункту гледжання?

У артыкулах Чжу Гуанцяня зусім не адчуваецца поўнага бяссілля; наадварот, ён часта прымушаў людзей адчуць справядлівасць сваіх разваг і лёгка мог пераканаць чалавека. Таму ў эстэтычнай дыскусіі ён цвёрда стаяў на нагах. Чжу Гуанцянь выкарыстаў мноства эстэтычных эмпірычных фактаў, каб даказаць сваю думку аб адзінстве суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, стварыўшы такім чынам свайго роду абарончую непрыступную крэпасць. Так, ён увесь час прытрымліваўся думкі, што «кветка чырвоная» і «кветка прыгожая» — дзве абсалютна розныя рэчы: першае меркаванне адносіцца да катэгорыі навуковых ведаў, апошняе — да эстэтычнай катэгорыі; першае аб'ектыўнае, а другое суб'ектыўнае. З гэтым пагадзіцца хто заўгодна.

На гэтай падставе Чжу Гуанцянь вылучыў катэгорыі «прадмет» і «вобраз прадмета», гэта значыць тэорыю «прадмета А» і «прадмета Б», мяркуючы, што аб'екты эстэтыкі не «прадметы» самі па сабе, а «вобразы прадметаў». У ранняй гады ён прыводзіў прыклад хвойі («Гутаркі аб прыгожым»), затым — кветак слівы. Ён казаў: «Кветкі слівы — гэта аб'ектыўна існуючыя творы прыроды. Калі чалавек бачыць іх, у яго застаецца пэўнае пачуццёвае ўражанне (яшчэ не вобраз). Яно абуджае эстэтычнае пачуццё, альбо імкненне па-мастацку пераўтвараць уражанне. У выніку фарміравання ў свядомасці пачуццёвага ўражання з'яўляецца не толькі вобраз прадмета, але і адлюстраванне твора прыроды і сацыяльнага становішча чалавека. Гэты вобраз і ёсць

вобраз мастацтва (мастацкі вобраз). Такім чынам, прыгажосць валодае аб'ектыўнасцю і суб'ектыўнасцю; таксама яна прыродная і носіць грамадскі характар. Тут аб'ектыўнасць і суб'ектыўнасць адзіныя, прыроднасць і грамадскі характар адзіныя.

Напрыклад, мастак малюе дрэва слівы або адчувае яго прыгажосць. У першую чаргу вобраз павінен прайсці праз органы пачуццяў, трэба добра ўсвядоміць колер, форму, водар, што гэта менавіта дрэва слівы, а не гара і не карова, і атрымаць ўражанне. Гэта становіцца “фактычным матэрыялам адчування” мастацтва або пачуцця прыгожага. На гэтым этапе ўсё яшчэ адсутнічае ўздзеянне на форму свядомасці (ідэалогію). Аднак мастацтва або пачуццё прыгожага зусім не спыняюцца на гэтым этапе адчування, гэта пакуль што фармальны этап эстэтычнага пачуцця або мастацкай апрацоўкі. Малюнак кветак слівы не замяняе фатаграфію кветак слівы. Мастаку неабходна прайсці праз кіраванне задумай твора (стварэнне эскіза малюнка). Ён разборлівы ў дачыненні фактычнага матэрыялу: штосьці адкідае, грунтуючыся на прынцыпах генералізацыі і ідэалізацыі, робіць новае размеркаванне і абагульненне, нешта перабольшвае і прыдумляе; у працэсе гэтага “кіравання задумай” ягоная ідэалогія адыгрывае вышэйшую ролю». Калі мы такі тэрмін, як «ідэалогія (форма свядомасці)» заменім на «актыўнасць свядомасці», недахопаў у працэсе Чжу Гуанцяня знайсці не ўдасца.

У тэорыі марксізму ідэалогія ў асноўным адлюстроўвае грамадскую свядомасць, такую як філасофія, рэлігія, права, палітыка і інш. Мастацтва таксама свайго роду ідэалогія, але яно ўсёабдымнае, а не адзінкавае. Значэнне ідэалогіі і свядомай дзейнасці асобнага чалавека ашаламляльна адрозніваюцца адно ад аднаго.

Аднак Чжу Гуанцянь тут не вельмі дарэчы выкарыстаў навуковыя тэрміны марксісцкай філасофіі. З аднаго боку, гэта паказвала, што ў той час не хапала глыбокага разумення марксізму-ленінізму, з другога — што ў тэорыі ён адштурхоўваўся ад эстэтычных эмпірычных фактаў. У спрэчках Чжу Гуанцянь не ведаў сабе роўных: ён не толькі выкарыстоўваў факты, задаючы пытанні сапернікам; да-

ходзіла да таго, што ён задаваў пытанне сабе, выкарыстоўваючы тактыку «раскрыцця сваіх карт». У артыкуле «Спрэчкі аб матэрыялізме і ідэалізме ў эстэтыцы — выкладаючы шчыра» ён надзвычай адкрыта напісаў: «Я лічу, што “кветка чырвоная” і “кветка прыгожая” — дзве розныя характарыстыкі, а мой праціўнік лічыць, што няма ніякіх адрозненняў паміж імі. “Чырвоны” і “прыгожы” — уласцівасці кветкі, усе “і згодныя, і нязгодныя людзі ёсць”. Кажучы “чырвоны”, я лічу, што гэта само сабой зразумела; кажучы “прыгожы”, я думаю, што тут могуць быць розныя меркаванні, і цяжка паслядоўна даказаць іх. Гэтае пытанне я ўздываю неаднаразова, мае крытыкі яшчэ не падрыхтавалі прыдатных фактаў і лагічных адказаў. Вось сутнасць рознагалосся. Тут я шчыра заклікаю маіх крытыкаў: прашу вас, старанна абдумаўце гэтае пытанне, гэта будзе вялікая дапамога для мяне».

На думку Чжу Гуанцяня, відавочна, што сцвярджанне «“кветка чырвоная” вынікае з фізічнага і біялагічнага аналізу, колер — гэта эфект, які ствараецца, калі хвалі святла трапляюць на сятчатку вока. Можна вызначыць заканамернасць, якія прадметы чырвоныя. Гэта ўласцівасць прадмета. Якім жа чынам “прыгажосць” кветкі з’яўляецца “ўласцівасцю”? Гэта ўсё ж такі не выяўляецца фізічным і біялагічным аналізам. Да таго ж “прыгожы” ў кветцы і “прыгожы” ва ўсіх іншых прадметах (напрыклад, у чалавеку, дзяржаўным сцягу, рамане або мелодыі) — розныя катэгорыі; “чырвоны” ж такі ўсюды. Паколькі я думаю, што “прыгожы” не падобны на “чырвоны”, абедзве прыкметы — аб’ектыўныя ўласцівасці матэрыяльнай рэальнасці і свайго роду сацыяльная з’ява... Калі гэты мой пункт гледжання неадкладны, то ў чым?» Тут мы не толькі заўважаем, што Чжу Гуанцянь фактычна не жадае мірыцца, але і назіраем ягонае бяссілле. Ён раскрыў тут супярэчнасці паміж тэорыяй і фактамі, якія не вырашаліся ім і ягонымі сапернікамі.

Развіццё матэрыяльнай культуры чалавецтва ў XX ст. не здольна параўнацца ні з якім іншым гістарычным перыядам. Роўна як і гістарычныя змены, якія адбыліся ў XX ст. з еўрапейскай філасофіяй. Больш за дзве тысячы гадоў развіццё еўрапейскай філасофіі ішло бес-

перапынна, хоць і існавалі адрозненні паміж перыядамі філасофіі. У XX ст. адбыліся глыбокія змены. Іх максімум прыпаў на стык стагоддзяў; еўрапейская філасофія вытрымала фенаменалогію Гусерля і матэматычную філасофію Готлаба Фрэге, Расэла, Вітгенштэйна і іншых аж да магутнага ўдару аналітычнай філасофіі. (Такія філосафы, як Ніцшэ і Фрэйд, былі і ў XIX ст. Свой уклад у філасофію XX ст. яны ўнеслі пераважна ў крытыцы меркаванняў.) Гэты ўдар па спосабе мыслення прымусіў змяніць курс еўрапейскай філасофіі XX ст.

Філасофія Гегеля была пікам развіцця еўрапейскай філасофіі XIX ст., сімвалам яе асноўнай плыні (нягледзячы на тое, што быў ранні перыяд пазітывізму, псіхалагізму, але яны ў той час не адносіліся да асноўных плыняў). Спосаб мыслення ў філасофіі Гегеля быў абстрактным, гэта была класічная метафізіка. Ён зыходзіў з абсалютных ідэй, разглядаў з'яўленне чалавечага грамадства і сацыяльных ідэалогій, гісторыю развіцця і гібелі. У эстэтыцы ён прапанаваў формулу прыгожага (хараства): «Прыгожае — гэта пачуццёвая бачнасць ідэі», усяго толькі адно класічнае абстрактнае меркаванне. Гэта абстрактнае, трансцэндэнтальнае меркаванне, якое не паддаецца аналізу. Значыць, вельмі складана, выкарыстоўваючы якія-небудзь эмпірычныя факты, даказаць гэтае сцвярджэнне. Толькі на трансцэндэнтальным узроўні магчыма атрымаць дакладнае (у пэўнай ступені) сцвярджэнне.

Еўрапейская філасофія XX ст. адрозніваецца ад традыцыйнай адным важным сімвалам, які заключаецца ў спосабе мыслення: доказным, эмпірычным і аналізуючым. Пералом спосабу мыслення ўвасобіўся ў сучаснай фенаменалогіі і аналітычнай філасофіі Гусерля. Гусерль атрымаў ступень доктара за працу «Да тэорыі варыяцыйнага вылічэння». Неўзабаве яго настаўнікам стаў славуты філосаф псіхалагізму Брэнтана. Псіхалогія ў той час разглядалася як больш фундаментальнае даследаванне, чым логіка, і матэматыка і псіхалогія ад пачатку і да канца былі нібы дзве рукі Гусерля. Мэтай прац былі лагічныя фундаментальныя задачы (Гусерль крытыкаваў псіхалагізм, аднак аспрэчваў толькі прынцыпы эмпірычнай псіхалогіі, а не тэарэтычнай). Ён займаўся апісаннем і аналізам псіхалагічных станаў

і мадэляў паводзінаў, наўмысна ігнаруючы знешнюю выпадковасць вопыту, даследаваў праблемы свядомасці і відавочнасці і нарэшце заснаваў фенаменалогію. Імкненні ў фенаменалогіі былі ягонымі відавочнымі мэтамі. Што тычыцца пералому спосабу мыслення, гэта было дасягнута праз аналіз і доказы. Апрыёрнае ў фенаменалогіі Гусерля — працэс аднаўлення зыходнага і істотнага, якое і ёсць відавочны доказ.

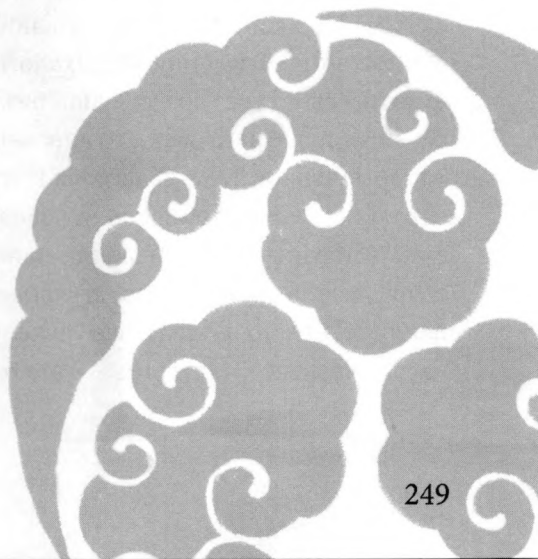
Метады аналітычнай філасофіі прыводзяць у парадак сапраўдны сэнс філасофскіх паняццяў і меркаванняў, руйнуючы метафізічныя сістэмы Канта, Гегеля і іншых, ліквідуючы і зноў перабудоўваючы некалькі тысяч гадоў еўрапейскай філасофіі. Так, пытанні логікі і маўлення, натуральна, становяцца цэнтрам аналітычнай філасофіі, а лінгвістычны аналіз і эмпірычныя доказы — асноўнымі прыёмамі.

У эстэтычных дыскусіях Кітая таго часу вялікі ўплыў зрабіла тэорыя «практычнай эстэтыкі» Лі Цзэху і іншых. Яна робіць упор на выпрацоўку сваёй строгай лагічнай сістэмы, для чаго быў дасягнуты адпаведны ўзровень у навуковых колах. Цэнтральная думка «практычнай эстэтыкі»: «прыгожае — гэта арэчаўленне сілы чалавечай сутнасці (прыроды)». Несумненна, гэта развіццё эстэтычнага меркавання Гегеля «Прыгожае — гэта пачуццёвая бачнасць ідэі», з пункту гледжання спосабу мыслення абстрактнае, трансцэндэнтальнае. Максімальная абмежаванасць метафізічных меркаванняў у тым, што няма магчымасці эмпірычнаму канчаткова пацвердзіць іх. Таму думка, якая ў эстэтычных колах таго часу здабыла вялікую колькасць прыхільнікаў, пры тлумачэнні канкрэтных эстэтычных фактаў часта была ў цяжкім становішчы, выяўляліся яе недахопы. Напрыклад, чаму месячнае святло можа стаць эстэтычным аб'ектам для чалавека, якім чынам «арэчаўленне сілы сутнасці» чалавека дасягнула месячнага святла? У крытыцы Цай І знаходзім: «Якія ж разнастайныя рэчы, створаныя чалавечай працай, — ад штучнага спадарожніка да мятлы з гаршком; усе каштоўныя, але наўрад ці ўсё прыгожыя. Калі грунтавацца на тым, што ўсё, створанае чалавечай працай, прыгожае, тады любая крама, якая гандлюе драўлянымі прыладамі, — мастацкая галерэя». Сутыкнуўшыся з такой крытыкай, прадстаўнікі «практычнай

эстэтыкі» альбо выдадуць паток няскладных слоў, альбо ім наогул не будзе чаго сказаць.

У супрацьлегласць гэтаму Чжу Гуанцянь выдае эстэтычную тэорыю адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага. Аб'ектам ягонай эстэтыкі з'яўляецца «вобраз прадмета», а не сам «прадмет»; меркаванне «кветка чырвоная» не роўнае меркаванню «кветка прыгожая», гэта можна цалкам даказаць эмпірычна. Мы можам сказаць, што, з пункту гледжання спосабу мыслення, меркаванне Чжу Гуанцяня ўзаемазвязана з еўрапейскай філасофіяй XX ст. Меркаванні «практычнай эстэтыкі» ў такім выпадку па-ранейшаму належаць да традыцыйнай, абстрактнай. Тут мы бачым унутраную супярэчнасць эстэтыкі Чжу Гуанцяня, а менавіта — супярэчнасць выстаўленага ім меркавання і пошуку яго лагічных абгрунтаванняў. Кажучы больш дакладна, Чжу Гуанцянь выказаў эмпірычныя, даказаныя меркаванні і спрабаваў пры гэтым ужываць традыцыйную, абстрактную метафізіку для аргументацыі.

Вядома, прыведзеныя тут эстэтычныя меркаванні Чжу Гуанцяня ўзаемазвязаныя з еўрапейскай філасофіяй XX ст. і зусім не з'яўляюцца літаральным перакладам суб'ектыўных здагадак, а маюць мноства тэарэтычных і фактычных абгрунтаванняў.



§3

Эстэтыка Чжу Гуанцяня і заходняя філасофія XX стагоддзя

У раннія гады Чжу Гуанцянь тлумачыў, чаму гандляр драўнінай, батанік і эстэтык, глядзячы на хвою, бачаць розныя вобразы, чаму аб'екты эстэтычнай дзейнасці з'яўляюцца не «прадметамі», а «вобразамі прадметаў», выказаў думку аб пазнавальнай дзейнасці людзей. Ён казаў, што людзі, назіраючы за адным і тым жа аб'ектам, бачаць розныя «вобразы прадмета», паколькі «свядомасць не зусім аб'ектыўная, кожны чалавек да вобразу прадмета дадае суб'ектыўны адценне... Самая звычайная свядомасць нясе ў сабе нейкую долю духу творчасці. У кожнай аб'ектыўнай рэчы заўсёды прысутнічае суб'ектыўны элемент».

Гэтая філасофская тэорыя пазнання Чжу Гуанцяня, вядома, вынік уплыву Крочэ. Але ён зусім не цалкам запазычыў ягоную тэорыю: захаваўшы нейкую частку, астатняе раскрытыкаваў. Чацвёртая частка «Філасофіі свядомасці» Крочэ ўасноўным даказвала, што ёсць сутнасць або матэрыя мыслення — псіхалогія, жыццё або дух. Ён атаясамляў духоўны свет і свет аб'ектыўнай рэальнасці: калі філасофія раскрывае развіццё духоўнага свету, то адначасова раскрываецца развіццё свету матэрыяльнага. Таму філасофія і гісторыя роўныя. Таксама Крочэ падзяляў псіхічную дзейнасць на пазнанне і практыку. Пазнанне пачынаецца з інтуіцыі і заканчваецца паняццем. Падсвядомасць (інтуіцыя) спараджае асобны вобраз, агульнае ўяўленне стварае ўніверсальнае паняцце. Інтуіцыя і агульнае ўяўленне з'яўляюцца суб'ектыўнай дзейнасцю чалавека. Матэрыя — гэта бясформеннае ўспрыманне межаў

інтуіцыі. Толькі прайшоўшы праз прамое ўспрыманне (інтуіцыю), можа з'явіцца вобраз, можа з'явіцца свет. Таму гэты сусвет, па сутнасці, — прадукт, створаны непасрэдным успрыманнем. Амерыканскі гісторык-філосаф М. Уайт назваў Чжу Гуанцяня «больш за ўсіх астатніх выдатных мысляроў XX ст. бліжнім духу Гегеля».

Чжу Гуанцянь не быў згодны з Крочэ ў поўным адмаўленні аб'ектыўнага свету. Ён крытыкаваў Крочэ: «Няхай “прадмет” не існуе, адкуль жа тады зямля, рэкі і лясы? Крочэ казаў, што яны з'яўляюцца вобразамі, створанымі чалавечай свядомасцю, творам мастацтва чалавецтва. Калі раздзяліць асобнае веданне вобразу прадмета (ўспрыманне адчування) і мастацкую фантазію, «прадмет» па-ранейшаму не цалкам твор інтэлекту». Чжу Гуанцянь крытыкаваў Крочэ, разбурыўшы суб'ектыўны ідэалізм. Таму мноства філасофскіх канцэпцый Чжу Гуанцяня, нягледзячы на тое, што бяруць пачатак у Крочэ, ад яго канцэпцый моцна адрозніваюцца.

Чжу Гуанцянь казаў, што «ўспрыманне не цалкам аб'ектыўнае, кожны чалавек да вобразу прадмета дадае суб'ектыўны адценне... Самая звычайная свядомасць нясе ў сабе нейкую долю духу творчасці. У кожнай аб'ектыўнай рэчы заўсёды прысутнічае суб'ектыўны элемент». Гэтыя погляды тэорыі пазнання канцэнтруюць і адлюстроўваюць важную канцэпцыю еўрапейскай філасофіі XX ст., а менавіта пытанне быцця (*being*) — прысутнасці (*presence*).

Гусерль меркаваў, што рэчы, названыя людзьмі «феноменамі», фактычна маюць дваіное значэнне. «З аднаго боку, паказваюць, што аб'ектыўнасць праяўляецца ў феноменах. з другога боку — што аб'ектыўнасць ўсяго толькі праяўляецца ў феноменах, а аб'ектыўнасць «трансэндэнтальная» — ва ўмовах выключэння любога досведу». Грунтуючыся на элементарнай узаемасувязі паміж праявай наогул і праявай прадмета, феномен фактычна называюць праявай прадмета, але перш за ўсё выкарыстоўваецца для выяўлення самой праявы, паказвае суб'ектыўны феномен (з'яву). Гэта якраз карэнным чынам вырашыла істотную ўзаемасувязь пазнання і аб'екта.

Гусерль зыходзіў з чыстай свядомасці, пазбаўленай любога досведу і паняццяў. Пры дапамозе дэталёвага даследавання трансцэндэнтальнага аднаўлення і сутнасці непасрэднага ўспрымання ён выявіў структуру сэнсу (значэння) у свядомасці — інтэнцыяльнасць (intentionality). Структура гэтай інтэнцыяльнасці раскрывае сэнс аб'екта ў свядомай дзейнасці (з дапамогай усведамлення ўнутранага сэнсу аб'екта), праяўляецца ў феномене прыроднай схільнасці. Аднак намер такога разважання зусім не паказвае на знешні прадмет; толькі прыкметы дзейнасці структуры аб'ектаў мыслення — гэта і ёсць кірунак сэнсавага намеру, паколькі нават значэнне неіснуючага аб'екта існуе. Гэтае вучэнне высунула тэорыю структуры аб'екта ў працэсе свядомай дзейнасці, што перамясціла цэнтр чалавечага ўспрымання ад увагі да традыцыйнага існавання прадмета на структуру суб'ектыўнага, свядомага. Значыць, у дзейнасці ўніверсальнай свядомасці праява сэнсу і аб'ектыўная структура звязаны, а аб'ектыўная структура і суб'ектыўная свядомасць таксама неаддзельныя. Інтэнцыяльнасць мыслення не толькі асноўная ўласцівасць мыслення ў пазнанні, але і сутнасць дзейнасці пазнання. Гэта фактычна даказвала заканамернасць, выведзеную Чжу Гуанцянем: «У кожнай аб'ектыўнай рэчы заўсёды прысутнічае суб'ектыўны элемент».

Паколькі фенаменалогія Гусерля разглядала абсалютнае супрацьстаянне суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, некаторыя лічаць, што яна найбольш аптымальна патлумачыла эстэтычны досвед. Галоўны паслядоўнік фенаменалогіі Гусерля Хайдэгер у працы «Быццё і час» лічыў, што пытанне быцця ёсць таксама пытанне прысутнасці. Падчас прысутнасці рэчы існуюць, прысутнасць неадкладна выдае сябе і вяртаецца ў нябыт. Праяўленае і непраяўленае разам ствараюць супрацьлеглыя бакі; і таго, і другога не існуе ў прасторы. У гэтых незалежных падзеях паміж двума роўнымі па велічыні адбываецца гарызантальнае ўзаемадзеянне, дэманструючы існаванне сапраўды зменлівай і лёгкай структуры. Як быццам бачнасць прадмета і ўласцівая прадметам нябачнасць «тоесныя», аднолькавыя, бачнасць існуючых прадметаў і нябачнасць існавання прадметаў

таксама «тоесныя». Такого роду «анталагічныя адрозненні» не толькі ствараюць анталагічныя ўмовы, але таксама ствараюць яго аб'ект. З прычыны абмежавання разумення анталагіі існавання, прысутнасць падобная да звязаных з «сярэдзінай» дзвюх шырока адкрытых дарог — экзістэнцыі і існавання прадметаў. А дэманстрацыя існавання (быцця) таксама праходзіць гэта ў ісціным разуменні (чалавека). З другога боку, існы свет таксама належыць да гэтага. Яно тут знаходзіцца ва ўзаемазалежных дачыненнях са светам.

У позні перыяд Хайдэгер разглядаў паэзію як праяву іяснасць. Паэзія — гэта адкрытая прамова, а менавіта ясная праекцыя, абвяшчэнне гэтай праекцыі адразу зводзіць на нішто ўсе няяснасці і беспарадак, існае адразу адкрываецца, таму з'яўляецца ісціна. Прыгожае — таксама святло і азэрэнне быцця, якое спараджае ўзнікненне ісціны. Таму ісціна і прыгожае ўзаемаабумоўлення і адзіныя, звязаныя трывала і непарыўна. Хайдэгер тут з пункту гледжання анталагіі, прасунуўшыся далей, зводзіць на нішто абсалютныя межы суб'ектыўнага і аб'ектыўнага.

На раннім этапе Хайдэгер даследаваў сэнс быцця, ягоныя працы ўключалі раскрытыя ў далейшым Гадамерам ідэі герменеўтыкі. Гадамер лічыў, што ў пэўным сэнсе ўсё разуменне з'яўляецца самапазнаннем. З прычыны таго, што любы пісьменнік і чытач мяркуюць паводле свайго ладу жыцця, было вырашана, што любое разуменне мае месца быць у гісторыі. Важная толькі яго разнастайнасць. Сутнасць ісціны ляжыць у дасягненні ўзаемаадносін «эфектнай гісторыі». Таму суб'ектыўнасць у пазнанні і разуменні заканамерная. Тое, што Чжу Гуанцянь казаў пра хвою, якую розныя людзі бачаць па-рознаму, цалкам справядліва.

У дзейнасці пазнання Гусерля, а таксама Хайдэгера, Гадамера, не толькі з пункту гледжання тэорыі пазнання, але і з пункту гледжання анталагіі былі сцёртыя абсалютныя межы чалавека і свету, суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, ісціны і прыгожага. Фактычна пасля філасофіі «Капернікаўскай рэвалюцыі» Кант падняўся на яшчэ больш высокі ўзровень, паглыбіўся ў пытанне аб'ектыўнага і суб'ектыўнага

(тэорыя пазнання і анталогія), сімвалізаваў сабой філосафа XX ст., які ў цяжкіх даследаваннях гэтага пытання дасягнуў новых вяршынь.

Ранняя філасофія Чжу Гуанцяня супадала з гэтым. Ягонае меркаванне накіраванае тое, што «свядомасць не зусім аб'ектыўная», перадавала непарыўную сувязь паміж аб'ектыўным і суб'ектыўным. Ён таксама прызнаў матэрыю ўсвядомленай у працэсе пазнання.

Філасофскія погляды Чжу Гуанцяня таксама мелі падобенства з паўсядзённым досведам і псіхалагічным аналізам Вітгенштэйна. Асабліва цікава тое, што яго адрозненні паміж прадметам і вобразам прадмета мелі дзіўнае падобенства з «малюнкам зайца і качкі» Вітгенштэйна. Вітгенштэйн лічыў, што ў рэальнай дзейнасці вобразы назірання за знешнімі прадметамі можна падзяліць на два тыпы: «бачыць» (see) і «разглядаць як» (see as). «Бачыць» перадае зрокавае ўражанне аб агульнавядомым прадмеце, напрыклад, «Я бачыў мора». «Разглядаць як» — фактычна гэта не прамое ўражанне, а тлумачэнне візуальнага ўражання праз паняцце: «гледзячы на гэтую карціну, людзі могуць сказаць, што гэта качка або заяц». І тое, і другое правільна, але не можа быць устаноўлена ў адзін і той жа час. Праблема заключаецца ў пункце гледжання, які і ёсць паняцце. Зыходзячы з паняцця «качка», мы бачым, што гэта качка; зыходзячы з паняцця «заяц», бачым зайца. Калі ў нас няма паняццяў качкі і зайца, мы разглядаем гэта як іншую рэч. Тут сутнасць спрэчкі ў розных паняццях, а не ў самым прадмеце як такім. Канцэптуальнае мысленне і зрокавы вобраз фарміруюць непарыўную сувязь.

Можна зразумець, што «вобраз прадмета» Чжу Гуанцяня — форма, «якая разглядаецца». Гэта вобраз прадмета праз прызму пэўнай формы ўспрымання, а зусім не сам прадмет. Вядома, ён не зусім адарваны ад прадмета, не чыста суб'ектыўны, беспадстаўны, нібы дрэва без каранёў. За выключэннем эстэтычнай дзейнасці, якая тычыцца нашага сузірання свету, гэта ўніверсальная (усеагульная) з'ява і заканамернасць. Нягледзячы на тое, што Чжу Гуанцянь толькі зрабіў выснову, грунтуючыся на досведзе, а не растлумачыў гэтую з'яву, як Вітгенштэйн, іх падыходы мелі ўнутранае адзінства.

У эстэтычнай плоскасці тэорыя і погляды Чжу Гуанцяня былі звязаны з ідэйнымі еўрапейскімі плынямі XX ст., некаторыя развагі падобныя нават сваёй мовай.

Французскі эстэтык-фенаменалаг Мікель Дзюфрэн лічыў, што аб'ектыўная праява заўсёды вельмі цесна звязаная з завастрэннем увагі на аб'ектыўным намеры. Ён разглядае эстэтычны аб'ект як «мастацкі твор, які ўспрымаецца». У працэсе трансфармацыі мастацкіх твораў у эстэтычныя аб'екты эстэтычнае ўспрыманне адыгрывае вельмі важную ролю. Матэрыяльныя прадметы мастацкіх твораў, пісьмо, колер, музыка, мармур становяцца новымі эстэтычнымі элементамі. Злучаючыся, гэтыя эстэтычныя элементы перадаюць глыбіню свету і ўзровень светапогляду сузіральніка. Другі ключавы фактар фарміравання эстэтычных аб'ектаў — гэта значэнне, уласцівае ўспрымання, структура саміх эстэтычных элементаў. У эстэтычнай дзейнасці значэнне прымушае нас сканцэнтравана на іх, адначасова адлюстроўваючы ўнутраную структуру, у поўнай меры раскрываючы глыбіню свету мастацкага твора. Кожны эстэтычны аб'ект уключае складанае значэнне ў якасці «квазітэмы» і існавання. Нягледзячы на тое, што яно па-ранейшаму незалежнае, гэта толькі для сапраўднага знаўцы, які адкрывае асаблівы эстэтычны свет. Разам з тым, такі свет таксама тоіць у сабе сутнасць (аб'ект). Іншымі словамі, суб'ект і аб'ект у эстэтычнай дзейнасці неаддзельныя. «Можна лічыць, што пры дапамозе эстэтычнага аб'екта чалавек прывячае сам сябе, а зусім не свет прывячае чалавека».

Іншы эстэтык-фенаменалаг Раман Інгардэн лічыў, што асаблівасці частак мастацкага твора могуць з дапамогай свайго матэрыялу праяўляцца, абапіраючыся на намеры суб'екта. Зацвярдзенне фізічных рэчываў некаторых скрытых фактараў мастацкага твора — праява матэрыяльнага фону ўсяго свету эстэтыкі. Аднак для фарміравання эстэтычнай дзейнасці неабходна, каб ўспрымання аб'екта з дапамогай органаў пачуццяў пазнаючага суб'екта пераходзіла ў стадыю пераасэнсавання аб'екта. У гэты момант эстэтычны адрасат не толькі

атрымлівае з твора мастацтва матывацыю або напрамак, але і стварае імпульс для творчай ініцыятывы; ён, акрамя здагадак пра некаторыя нявызначаныя аспекты мастацкага твора, павінен запоўніць іх якім-небудзь эстэтычным значэннем, каб інтуітыўна ўявіць гармонію гэтага значэння. У багацці праяў гэтых адчуванняў і фантазій пазнаючага суб'екта мастацкі твор дасягае сваёй поўнай рэалізацыі. А суб'ект у працэсе эстэтычнай дзейнасці не толькі завяршае твор мастацтва, але і змяняецца сам. Ён, перш за ўсё, прымушае сябе вызваліцца ад натуральнага штодзённага стану, аддаючыся абсалютна новаму пачуццю. Ён шукае ў аб'екце ўласцівасці, якія гарманіруюць з ягонымі адчуваннямі. Суб'ект можа адчуць патрабаванні аб'екта, які праяўляе свой характэрны змест і паказвае вонкавы выгляд, да таго ж раскрыць зараджэнне сузлучанага свету эстэтыкі. Таму Інгардэн падкрэсліваў, што тут увасоблена некаторае адзінства, якое ў стане даць эстэтыка»⁴³².

Чжу Гуанцянь у 30-я гг. выказаў здагадку, што прыгожае — створаны сэрцам вобраз прадмета; затым у вялікай эстэтычнай дыскусіі прызнаў, што гэта быў ідэалізм, але не адступаў, лічачы, што прыгажосць — гэта адзінства суб'ектыўнага і аб'ектыўнага. Прыродныя формы матэрыі толькі ствараюць умовы прыгажосці, незалежна ад таго, ці адпавядае гэта якім-небудзь знешнім формам заканамернасцяў прыгажосці. Прыгажосць ідэалагічная, ёй неабходна праходзіць праз пачуцці і разумовую актыўнасць творчай ініцыятывы эстэтычнага суб'екта. Ідэалогія спадарожнічае эмацыйнай афарбоўцы ідэалагічнай канцэпцыі. Гэта вызначае стаўленне асобнага чалавека да прадмета, фарміруючы ягоны ідэал жыцця і мастацтва. Так званае пачуццё прыгожага выяўляе аб'ектыўныя бакі нейкіх прадметаў, уласцівасці і форму, адпаведныя форме суб'ектыўнага боку свядомасці, магчыма, зліўшыся ў адно і стаўшы відам задавальнення цэласнай формы. Вопыт эстэтычнага пачуцця і мастацкая дзейнасць — вельмі складаны працэс. Ён уключае ўсе стадыі «кіравання ідэяй» творчай або стваральнай дзейнасці, радасць, якая суправаджае гэта дзеянне, аж да асалоды пры ўспрыманні мастацкіх вобразаў. Гэтая стадыя ха-

⁴³² Ван Лусян. Сучасная заходняя эстэтыка вачамі еўрапейскіх навукоўцаў.

рактарызуецца актыўнай творчасцю (тварэннем) і пасіўным успрыманням, якія ўзаемна пераплятаюцца, раствараюцца адно ў адным.

У пазнейшыя гады Чжу Гуанцянь пазычыў ідэі з артыкула Маркса «Эканоміка-філасофскія рукапісы 1844 года» ў якасці зброі, лічачы, што без музычнага слыху нельга атрымліваць асалоду ад музыкі. Калі няма вачэй, якія любуюцца прыгажосцю, немагчыма ўбачыць яе. Прыгажосць і эстэтыка — прадукты практычнай дзейнасці чалавечага грамадства, вынік «прыроднай персаніфікацыі». Таму прыгажосць неаддзельная ад пачуцця прыгожага. Няцяжка заўважыць, што эстэтычная тэорыя Чжу Гуанцяня і фенаменалогія эстэтыкі дзівосна падобныя! Нягледзячы на тое, што ў іх розныя крыніцы, прыходзяць яны да адной і той жа мэты, дамагаючыся аднолькавага эфекту.

Акрамя фенаменалогіі, эстэтыкі, эстэтыкі экзістэнцыялізму, эстэтычнага псіхааналізу, гештальтпсіхалогіі, герменеўтыкі, структуралізму — дэканструктывізму і інш., еўрапейскія эстэтычныя плыні XX ст., якія з'яўляліся адна за адной, мелі агульныя рысы: адмова ад аб'ектыўнай натуральнасці прыгажосці і пратэст супраць суб'ектыўнай адвольнасці прыгажосці; усе яны шукалі спосаб унутранай сувязі паміж аб'ектыўным і суб'ектыўным. Гэта, несумненна, суадносіцца з эстэтычнай ідэалогіяй і поглядамі Чжу Гуанцяня.

Такім чынам, ідэі і змест эстэтычнай тэорыі Чжу Гуанцяня пераклікаюцца з заходнімі навуковымі тэндэнцыямі XX ст. Сучасная навука — гэта не толькі часовыя канцэпцыі, яна таксама ўключае ў сябе патрабаванні навуковых стандартаў, у чым як мінімум апыраджае класічную навуку. Асноўнымі паказчыкамі сучаснай еўрапейскай навукі з'яўляюцца эмпірычнае, даказанае, аналізаванае. Ад галоўнай эстэтычнай думкі Чжу Гуанцяня («прадмет» адрозніваецца ад «вобразу прадмета») да яе навуковага аргументавання, вопыт і доказ — самыя яркія рысы.

Даследаванні Чжу Гуанцяня, такім чынам, мелі асаблівасці еўрапейскай навукі. Гэта звязана з яго навучаннем за мяжой у той час, калі шырокае распаўсюджанне атрымалі фенаменалогія, экзістэнцыялізм, аналітычная філасофія, псіхааналіз, якія асабліва адпа-

вядалі ягоным навуковым інтарэсам і пытанням, якім ён удзяляў асаблівую ўвагу. Пачынаючы з ягоных ранніх работ аж да згаданага вышэй артыкула «Рэакцыйнасць маіх ідэй у мастацтве і літаратуры», можна заўважыць, наколькі моцны ўплыў на Чжу Гуанцяня аказалі сучасная навука і плыні ў мастацтве. У раннія гады ён ішоў па слядах Ніцшэ і Крочэ: напісаў такія працы, як «Літаратурная псіхалогія», «Псіхопаталогія» і іншыя, ён знаёміў з тэорыямі Фрэйда, Юнга, Адлера і іншых. Акрамя таго, ён знаходзіўся пад уплывам Расэла, напісаў адну кнігу пра сімвалічную логіку (рукапіс згарэў у выдавецтве падчас Антыяпонскай вайны). Гэта ў поўнай меры дэманструе яго цікавасць да сучаснай навукі.

Вядома, асаблівасці сучаснай еўрапейскай навукі — зусім не адзіны крытэр ацэнкі навуковых тэорый. Разам з тым, аўтар не лічыць, што эстэтычныя пытанні Чжу Гуанцяня, асабліва разважанні з нагоды пытанняў суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, маюць такую ж глыбіню, як разважанні заходніх філосафаў XX ст. Аднак такое сучаснае разуменне навукі, усвядомленае або неўсвядомленае, рэдка сустракалася ў дыскусіях эстэтычных колаў Кітая таго часу. Такі сучасны падыход і змест яго ранніх тэорый параўнальна адзіныя, але гэта зусім не азначае, што ягоная ранняя тэорыя ідэальная; наадварот, у ёй сустракаліся супярэчнасці. У пазнейшых даследаваннях Чжу Гуанцянь імкнуўся вярнуцца да зыходнага пункту мінулых меркаванняў і эстэтыкі марксізму. У той час ён вельмі аддана вывучаў марксізм і рабіў спробы ў адпаведнасці з марксісцкімі прынцыпамі нанова пабудаваць эстэтычную сістэму. Аднак ён так і не дасягнуў гэтай сваёй заповітнай мэты. Асноўная прычына тут у тым, што паміж ягонымі поглядамі і тэорыяй існавалі глыбокія супярэчнасці, якія нельга было вырашыць. У пазнейшыя гады Чжу Гуанцянь вагаўся паміж двума відамі філасофіі. Але гэта зусім не адмаўляе ягонага ўкладу ў эстэтыку марксізму і сучасную кітайскую эстэтыку. Нам трэба перагледзець не толькі навуковыя поспехі і няўдачы Чжу Гуанцяня, але і пытанні вялікай эстэтычнай дыскусіі Кітая. На нашу думку, самае важнае — стварэнне кітайскай эстэтыкі XXI ст.

ГЛАВА VIII



Практычная эстэтыка Лі Цзэхоу. Вяртанне да канфуцыянства

Лі Цзэхоу нарадзіўся ў чэрвені 1930 г. у горадзе Чанша правінцыі Хунань. У 1945 г. скончыў Нінся-Цзіньцзянскую сярэднюю школу, у 1948 г. завяршыў навучанне ў Першым педагагічным вучылішчы правінцыі Хунань. У 1954 г., пасля заканчэння філасофскага факультэта Пекінскага ўніверсітэта, быў прызначаны на пасаду пры факультэце сацыяльных навук Кітайскай акадэміі навук (цяпер Кітайская акадэмія грамадскіх навук). Там жа ён працуе і дагэтуль навуковым супрацоўнікам філасофскага даследчага інстытута.

Лі Цзэхоу — адзін з самых таленавітых навукоўцаў сучаснага Кітая. Ён дасягнуў поспеху ў маладым узросце: у 50-х гг. XX ст. праявіў свае здольнасці ў Вялікай эстэтычнай дыскусіі, яго сталі разглядаць як прадстаўніка «практычнай эстэтыкі»⁴³³. Сферы даследавання Лі Цзэхоу закранаюць філасофію Канта, гісторыю філасофскай думкі Кітая, а таксама эстэтыку. Ён рабіў спробы стварэння сваёй тэарэтычнай і ідэалагічнай сістэмы, названай «Анталогія гісторыі антрапалогіі». Лі Цзэхоу прызнаваў, што гэтая тэорыя — развіццё марксізму ў Кітаі: «Людзі называюць мой марксізм “эстэтыкай марксізму”, “новым марксізмам” ці “постмарксізмам”, але мне больш за ўсё хочацца, каб яго называлі “кітайскім марксізмам”. Я лічу, што кітайскі марксізм можна падзяліць на два этапы: першы — гэта марксізм Маа, ці мааізм, “ваенны марксізм”, у складаных абставінах ён паспяхова завяршыў народную рэвалюцыю. Другі перыяд — тое, што я называю “пабудаваная філасофія”, тое, што я спрабаваў развіць на працягу доўгіх гадоў»⁴³⁴.

Лі Цзэхоу па-ранейшаму лічыць, што ўплыў марксізму на Кітай і яго статус нельга пакідаць па-за ўвагай. Прычына гэтага «ў асноўным ля-

⁴³³ У кастрычніку 2004 г. у Пекіне была праведзена міжнародная навуковая канферэнцыя «Рэтраспектыва і перспектыва практычнай эстэтыкі», на якой Лі Цзэхоу ўпершыню прадставіў сваю тэорыю «Практычнай эстэтыкі».

⁴³⁴ Лі Цзэхоу. Новыя мары стагоддзя. Аньхой, 1998. С. 215.

жыць у тым, што марксізм і ўнутраныя каштоўнасці кітайскай культуры гарманічна зліліся. Напрыклад, у кітайскай “культурна-псіхалагічнай структуры” практычнае і рацыянальнае абапіраліся на канкрэтныя ўніверсальныя значэнні ўтапічнай перспектывы імкнення»⁴³⁵.

«Аддзяліўшы тэорыю Маркса і Энгельса, жывое і актуальнае ў марксізме ад іншых трактовак, шкодных, неактыўных, якія яго скажаюць, я аб'яднаў іх з кітайскім досведам. Таму зараз важная задача — знайсці спосаб яшчэ раз аб'яднаць кітайскую рэчаіснасць і традыцыі»⁴³⁶.

Лі Цзэху мяркуе, што філасофія марксізму па-ранейшаму мае некаторыя каштоўнасці. Першая — гістарычны матэрыялізм, гэта значыць «тэорыя кармавой філасофіі». Другая — «тэорыя індывідуальнага развіцця», гэта значыць «свабоднае развіццё кожнага чалавека — умова свабоднага развіцця ўсіх». Трэцяя — «тэорыя аб будаўніцтве псіхалогіі», гэта значыць праблема «ўнутранай персаніфікацыі прыроды». Ён выступаў за тое, каб «замяніць рэлігію эстэтыкай, “выратаванне” — “чалавечай натуралізацыяй”»⁴³⁷.

Такім чынам, навуковыя погляды і структура ведаў Лі Цзэху мелі ўнутранае і арганічнае адзінства з асноўнымі ідэалагічнымі плынямі Кітая таго часу. У розны час ён уносіў папраўкі ў свае тэорыі, увасабляючы «сучаснае» ўсведамленне і ўзровень. Ягонныя рознагалосці з іншымі навукоўцамі насілі толькі палітычны характар, але не ідэалагічны і не навуковы.

Раннія працы Лі Цзэху апублікаваныя ў зборніках «За варотамі», «Даследаванні філасофскіх ідэй Кан Ювэя і Тань Сытуна», «Эстэтычны зборнік», з пазнейшых работ — «Лі Цзэху. Зборнік дзесяцігоддзя», з выдадзеных у апошні час прац — «Сучаснае чытанне “Лунь Юй”», «Новыя мары стагоддзя», «Цзі маа у шо», «Анталогія гісторыі», а таксама «Вучэнне аб эфемерным жыцці».

⁴³⁵ Там жа. С. 216.

⁴³⁶ Лі Цзэху. Цзі маа у шо. 1999. С. 20.

⁴³⁷ Лі Цзэху. Цзі маа у шо. С. 29.

§1

Ад персаніфікацыі прыроды да новай пачуццёвасці

Лі Цзэхоу ў дыскусіях 1950-х і 1980-х гг. паступова сфарміраваў цэласнасць сваіх эстэтычных поглядаў. Раннія працы Маркса, такія як «Эканоміка-філасофскі рукапіс 1844 года», сталі яго зброяй, а практычная дзейнасць марксізму — зыходным пунктам. Скрыжаваўшы «значную форму» (significant form) Клайва Бэла і тэорыю «калектыўнага неўсвядомленага» Юнга, ён выдаў паняцце эстэтычнага «назапашвання». Дзякуючы плённай практычнай дзейнасці чалавечага грамадства, узніклі гістарычны пажытак і вынік, у знешнім свеце сфарміравалася майстэрства (рамяство, мастацтва) — грамадская структура, а ў чалавечым суб'екце — культура, псіхалагічная структура. Эстэтычнае пачуццё і ёсць «назапашанае» ў практычнай дзейнасці з боку аб'екта і суб'екта. У развітай з абодвух бакоў «персаніфікацыі прыроды» ўзнікае форма прыгажосці і пачуццё эстэтычнай формы: «з боку аб'екта, у прыроднай форме (чырвоным колеры) ужо назапашана сацыяльнае змесціва; з боку суб'екта, у адчуванні органаў пачуццяў (адчуванне радасці ад чырвонага колеру) ужо назапашана канцэптуальнае ўяўленне, разуменне»⁴³⁸.

Лі Цзэхоу лічыў, што ўсё, чым адрозніваецца чалавек ад жывёлы — гэта прадукты практычнай дзейнасці грамадства, што таксама дакладна для несвядомых рэчаў. Ён не быў згодны з Фрэйдам, які аднёс чалавечае несвядомае да сферы інстынктаў, і не лічыў, што несвядомае — прыроджанае; наадварот, ён лічыў, што ўсё гэта — прадукт практычнай дзейнасці.

⁴³⁸ Лі Цзэхоу. Зборнік дзесяцігоддзя. Шлях эстэтыкі. Аньхой. 1994. С. 11.

«Несвядомае зусім не са сферы жывёльнага паходжання і не прыроджаная з’ява. Прапанаваная мной “структура культурнай псіхалогіі” — гэта спроба вылучыць іншую гіпатэтычную тэорыю пра разуменне механізму псіхічнай дзейнасці чалавека. Я лічу, што чалавек — гэта істота грамадства звышшэстот. Структура культурнай псіхалогіі робіць акцэнт на працэсе зліцця культуры і розуму ў галіне неўсвядомленага»⁴³⁹. Таму крыніца ўсіх створаных людзьмі ў эстэтычнай дзейнасці прыгожых аб’ектаў заключаецца ў практычнай дзейнасці чалавечага грамадства: «Меркаванне аб персаніфікацыі прыроды — гэта канкрэтная праява і ажыццяўленне практычнай філасофіі марксізму ў эстэтыцы (фактычна ж, не толькі ў эстэтыцы). Іншымі словамі, крыніца сутнасці прыгажосці — у практычнай дзейнасці, таму форма і змест толькі некаторых аб’ектаў матэрыяльнага свету маюць эстэтычныя ўласцівасці і ў выніку становяцца эстэтычнымі аб’ектамі. Гэта і ёсць эстэтычныя погляды практычнай філасофіі (анталогія антрапалогіі)»⁴⁴⁰.

Падрабязна апісваючы гістарычны працэс так званай «персаніфікацыі прыроды», Лі Цзэху падзяліў яго на знешні і ўнутраны. Знешняя «персаніфікацыя» мела на ўвазе, што змены адбываюцца з прыродай знешняга матэрыяльнага свету суб’екта, гэта значыць «тэхнічнай» і «праграмайнай» частак. «Тэхнічная» паказвае на тое, што было пераўтворана чалавекам: узарваныя скалы, якія адкрываюць дарогу; азялененыя лысыя горы; ператвораныя пустыні — гэта значыць, знешнія змены прыроды свету, якія можна адчуць непасрэдна. «Праграмайна» паказвае на змены, якія адбываюцца паміж чалавекам і прыродай, гэта значыць, прырода становіцца часткай існавання чалавецтва. Нават калі гэта не прыродны свет, які прайшоў праз чалавечую рэканструкцыю, у працэсе развіцця часу і прагрэсу грамадства, у міжчалавечых адносінах таксама адбываюцца змены. «Грамадства ўсё мацней развіваецца, людзі ўсё часцей любуюцца ўраганам і ліўнем, пустыняй, бязлюднымі ландшафтамі, прыродай, якая не была змененая. Чалавек усё часцей у стане любавання такімі хаатычнымі і спецыфічнымі выдатнымі краявідамі, як Каменны лес Куньміна; шкодны або варожы змест гэтых рэчаў для чалавека ўжо

⁴³⁹ Лі Цзэху. Новыя мары стагоддзя.

⁴⁴⁰ Лі Цзэху. Зборнік дзесяцігоддзя. Шлях эстэтыкі. С. 462–463.

знік, і рэч прыцягвае людзей сваёй формай. Чалавек у працэсе любавання гэтымі знешнімі прыроднымі формамі атрымлівае высокае эстэтычнае задавальненне»⁴⁴¹.

Лі Цзэху лічыў, што ў працэсе гэтай знешняй «персаніфікацыі прыроды» ўзнікае прыгажосць і форма прыгажосці: «Структура рознага роду формаў, рознага роду аналогіі, баланс, рытм, сістэмнасць, то бок, законы формы і так званая прыгажосць формы, у першую чаргу, пры дапамозе чалавечай працы і тэхнічнай складніку (інструментаў) засвойваюцца, выяўляюцца, раскрываюцца і разумеюцца. Менавіта гэта і ёсць фарміраванне гістарычнай практыкі чалавецтва, створаная ў пачуццёвасці структура, пачуццёвы розум. Менавіта таму яны могуць быць толькі “значнай формай”»⁴⁴².

Відавочна, што знешняя прыгажосць — вынік «персаніфікацыі прыроды». Крыніцы абстрактнай прыгажосці і яе формы — у прадуктах практычнай дзейнасці старажытных людзей. На думку Лі Цзэху, узнікненне формы прыгажосці — знешні пасярэднік паміж «тэхнічнай» і «праграмнай» «персаніфікацыяй прыроды»: «Гэта таксама, як “персаніфікацыя прыроды”. Паміж “тэхнічным” (створаным чалавекам — практычнай дзейнасцю пры дапамозе каменных інструментаў) і “праграмным” (прыродным рытмам, формамі, якія ўплываюць на чалавецтва) праходзіць канкрэтны доказ»⁴⁴³. Гэтая прыгажосць формы не толькі вонкавая чалавечая з’ява, яна адносіцца да часткі чалавецтва: «Чалавек у структуры і законах формы здабывае існаванне і працяг, гэта якраз тая сапраўдная крыніца пачуцця бяспекі і дому, якую чалавек атрымлівае ў прыгажосці формы»⁴⁴⁴. Гэта якраз тычыцца ўнутранай «персаніфікацыі прыроды».

Унутраная «персаніфікацыя прыроды» таксама дзеліцца на «тэхнічную» і «праграмную» часткі. «Тэхнічная» паказвае на якія-небудзь чалавечыя органы, спадчыннасць. Напрыклад, працоўная і грамадская практыка робіць чалавечыя рукі ўмелымі, робіць вушы здольнымі ўспрымаць музыку, а вочы — творы мастацтва. «Праграмная» паказвае на псіхічны стан чалавека. Псіхіка людзей валодае не толькі індывідуальнасцю, але і грамадскім характа-

⁴⁴¹ Лі Цзэху. Цзі маа у шо. С.138.

⁴⁴² Лі Цзэху. Цзі маа у шо. С. 139.

⁴⁴³ Там жа. С. 138.

⁴⁴⁴ Там жа.

рам (культура, інтэлект). Унутраная «персаніфікацыя прыроды» стварыла структуру культурнай псіхалогіі чалавецтва. З першабытных малюнкаў мы можам даведацца, як адчувалі форму прыгажосці старажытныя людзі; гэта шлях ад «праграмнай» «вонкавай персаніфікацыя прыроды» да «праграмнай» «унутранай персаніфікацыі прыроды».

Структура культурнай псіхалогіі змяшчае не толькі эстэтычныя здольнасці чалавецтва, але і здольнасці да пазнання і волі; іншымі словамі, традыцыйная філасофія дзеліцца на тры аспекты: веды, пачуццё і імкненне.

Унутраная «персаніфікацыя прыроды» фарміруе выключную форму мыслення чалавека — матэматыку, логіку, уяўленне пра час і прастору, свядомую ўвагу, аналогію асацыяцый, натхненне, азэрэнне і іншыя здольнасці.

Чалавецтва, з пункту гледжання этычных паводзін, фарміруе галоўным чынам свабоду волі. Лі Цзэху казаў: «Асноўныя асаблівасці свабоды волі ў этычных паводзінах чалавецтва ў тым, што чалавек усведамляе вострую супярэчнасць і сутыкненне паміж сваімі індывідуальнымі пачуццямі і рацыянальнымі патрабаваннямі грамадства. Індывід усведамляе, што прыносіць у ахвяру свае інтарэсы, уладу, дабрабыт аж да існавання і жыцця праз падпарадкаванне патрабаванням, абавязку, распараджэнням або інтарэсам калектыву (сям'і, роду, дзяржавы, нацыі, класа, групы, рэлігіі, культуры)»⁴⁴⁵. Ён лічыў, што гэтая «свабода волі» валодае, як сказаў Кант, універсальнай неабходнасцю, «абсалютным законам», але гэта не апрыёрная з'ява. Ён казаў: «Згодна з маім поглядам, апрыёрнае заўсёды павінна мець здаровы сэнс, прычыну, для чаго яно і адкуль»⁴⁴⁶. На думку Лі Цзэху, галоўная прычына, чаму чалавецтва мае «свабоду волі», у тым, што ў чалавецтва ёсць практыка сацыяльнай гісторыі. «З дапамогай розных законаў гістарычны досвед выліўся ў агульныя прынцыпы, у тым ліку форму структуры культурнай псіхалогіі; гэта і ёсць свабода волі, гэта важная састаўная частка «праграмнай» «унутранай персаніфікацыі прыроды»... Этычны рэалітывізм з дапамогай гістарычнай канкрэтнай эмпірычнай сацыяльнай этыкі

⁴⁴⁵ Лі Цзэху. Цзі Маа у Шо. С. 143.

⁴⁴⁶ Лі Цзэху. Новыя мары стагоддзя. С. 239.

бесперапынна будзе форму канструкцыі або сутнасць маралі культурнай псіхалогіі абсалютнай этыкі. “Абсалютнае” фарміруецца з дапамогай “рэлятывага”. Мы гаварылі пра гэта раней: “эмпірычнае ператвараецца ў трансцэндэнтальнае” (эмпірычныя — магчымыя ўмовы), гісторыя фарміруе прычыну (розум, інтэлект), ментальнае цела”. Таму свабода волі чалавецтва сфарміравана ва ўнутранай “персаніфікацыі прыроды”⁴⁴⁷.

Увогуле, увесь унутраны змест чалавечага суб’екта, уключаючы ўласцівасць «свабоды», на думку Лі Цзэху, атрыманы з грамадскай практыкі. Аднак ва ўнутранай «персаніфікацыі прыроды» ва ўсіх сфарміраваных ведах, пачуццях, намерах пачуцці маюць не толькі эстэтычнае прызначэнне, але і функцыю пазнання і маралі. «Раскрыццё праўды з дапамогай прыгажосці» «і ёсць непасрэднае, інтуітыўнае ўспрыманне, метафарычнасць, відавочная, нелагічная форма мыслення, якая развівае, якая накіроўвае і выяўляе ісціну». Напрыклад, у навуковых даследаваннях людзі часта знаходзяцца пад уздзеяннем пачуцця формы прыгажосці, з прычыны чаго адкрываюць і выяўляюць тэорыі і заканамернасці. Лі Цзэху лічыў, што тут ёсць адзінства глыбокага ўзроўню адпаведнай заканамернасці і мэтазгоднасці.

З дапамогай «прыгажосці, якая захоўвае дабро», тлумачыцца толькі сувязь паміж пачуццём прыгожага і этыкай (маральнасцю): прыгажосць — гэта найлепшы сродак дасягнуць дабрата. Лі Цзэху меркаваў, што гэтая канцэпцыя вельмі ярка адлюстроўвае традыцыйную пазіцыю канфуцыянства ў сучасным Кітаі. У еўрапейскай жа філасофіі, пачынаючы з Сакрата, заўсёды лічылася, што прыгажосць і дабрата непадзельныя. Нягледзячы на тое, што Кант акцэнтаваў увагу на асаблівасці «бескарыслівых адносін» пачуцця прыгожага і праводзіў мяжу паміж ім і асалодай, ён лічыў, што «прыгажосць — сімвал дабрачыннасці», неаддзельны ад дабрата. «Канфуцый кажаў аб устанаўленні абрадаў і развіцці музыкальнасці; гэта і ёсць выхаванне асобы індывіда, якое завяршаецца ў эстэтыцы, а не ў рыторыцы». Таму «маральны чалавек — гэта ўсяго толькі “народжанае ў справядлівасці” цела і душа, “якая справядліва і велікадушна ўспрымае свет”. А таму гэта “ў най-

⁴⁴⁷ Лі Цзэху. Цзі маа у шо. С. 149, 150.

вышэйшай ступені справядлівая і непакісная”, “імклівая і супрацьстаячая ўсяму” вялікая асоба, якая захоўвае неабмежаваныя магчымасці, у поўнай ступені свабодная эстэтычная асоба, “якая не ведае прадудзятай сімпатыі і прадудзятай антыпатыі”, “слухае жаданні сэрца”»⁴⁴⁸.

Ісціна і дабрата, веды і этыка — усё моцна звязана з формай пачуццяў ў эстэтыцы: «Эстэтыка вышэйшая за пазнанне і мараль (этыку), гэта не рацыянальная інтэрыярызацыя (пазнанне) або рацыянальная каагуляцыя (этыка), а рацыянальнае зліццё, якое ўтварае адно цэлае “назапашанае”»⁴⁴⁹. Таму Лі Цзэхуу лічыў, што ягоная тэорыя «персаніфікацыі прыроды» не проста эстэтычная тэорыя. Ён казаў: «У 50-я гады я выказваўся аб дваістасці пачуцця прыгожага, у 70-я гады прапанаваў тэорыю аб “ўнутранай персаніфікацыі прыроды” — усё гэта толькі ў сферы эстэтыкі, і ўсюды ў якасці прыкладу выкарыстоўваецца пачуццё прыгожага. Фактычна ўнутраная “персаніфікацыя прыроды” нашмат шырэйшая за эстэтычнае пачуццё. Эстэтычнае пачуццё — толькі яе самы высокі вынік, усё іншае адносіцца да тэорыі пазнання і рыторыкі. Прапанаваныя мной у канцы 70-х “свабодная інтуіцыя” (тэорыя пазнання) і “свабода волі” (рыторыка) — усё належыць да сферы “ўнутранай персаніфікацыі прыроды”»⁴⁵⁰.

На яго думку, канчатковы вынік «персаніфікацыі прыроды» — стварэнне ідэальнай асобы — «новай пачуццёвасці». Для развіцця гэтай ідэі Лі Цзэхуу выкарыстаў здагадку аб «натуралізацыі чалавека», каб раскрыць іншае значэнне яго ідэі «персаніфікацыі прыроды». Ён казаў: «“Натуралізацыя чалавека” сапраўды адпавядае “персаніфікацыі прыроды”, гэта два аспекты цэлага гістарычнага працэсу»⁴⁵¹. «“Натуралізацыя чалавека” ўключае тры ярусы, ці тры віды змесціва. Першае: сувязь чалавека з навакольным асяроддзем і экалогіяй. Другое: прыродныя пейзажы і ландшафты як аб’екты асалоды і задавальнення. Трэцяе: дасягненне межаў адзінства прыроды і чалавека (як цігун). “Тэхнічная” частка “натуралізацыі чалавека”, у дадатак да прыроднай блізкасці і трэніроўкі цела, з дапамогай цігун і ёгі,

⁴⁴⁸ Лі Цзэхуу. Цзі маа у шо. С. 164.

⁴⁴⁹ Там жа. С. 160.

⁴⁵⁰ Лі Цзэхуу. Цзі маа у шо. С. 140.

⁴⁵¹ Лі Цзэхуу. Цзі маа у шо. С. 157.

якія прымушаюць рэзаніраваць і прыстасоўваць законы чалавечага жыцця да рытмаў прыроды. Усё гэта можна звязаць з некаторымі эстэтычнымі пачуццямі і перажываннямі. “Праграмная” — гэта псіхалагічнае выхаванне чалавека, якое ўключае “сем пачуццяў”, “музыку святых”, а таксама свабодны душэўны стан; тое, што прыводзіць да шчасця і радасці»⁴⁵².

Лі Цзэхоу разглядае эстэтыку як найвышэйшы ўзровень чалавечага жыцця. Мэта ўсёй яго філасофіі — устанавіць «новую пачуццёвасць» і мастацкую, эстэтычную асобу. Стварэнне «новай пачуццёвасці» з’яўляецца не толькі ідэалам асобы індывіда, але і высокім этапам развіцця чалавечага грамадства: «Як зменшыць уздзеянне на жыццё грамадства рацыянальнай формы? Вызваліць ад найвышэйшай ступені эвалюцыйных інтэлектуальных прылад, зрабіўшы так, каб светам не сталі кіраваць машыны, атрымаўшы сусветнае панаванне. Якім чынам у канкрэтнай істоце створанае эмацыянальнае цела, ментальнае цела можа захаваць значэнне рацыянальнасці, ідылію і густ грамадства? Менавіта гэта я называў “адзінствам чалавека і прыроды”. Пад гэтым не мелася на ўвазе ўздзеянне на псіхіку асобнага чалавека; мелася на ўвазе, перш за ўсё, ўздзеянне на цэлае грамадства, чалавецтва, на цэла і душу асобных індывідаў і развіццё прыроды, якія знаходзяцца ў гарманічным і адзіным рэальным становішчы рэчаў. Гэтае “адзінства чалавека і прыроды” залежыць не ад суб’ектыўнай свядомасці асобнага чалавека, а ад матэрыяльнай практычнай дзейнасці чалавецтва і дасягаецца развіццём навукова-тэхнічнай прадукцыйнасці, рэгуляцыяй гэтага развіцця, выпраўленнем і карэкцыяй. Меркаванне пра “адзінства чалавека і прыроды” адносіцца да тэорыі “персаніфікацыі прыроды” (яно змяшчае ў сабе абодва аспекты: і персаніфікацыю прыроды, і натуралізацыю чалавека)».

Такім чынам, эстэтычная тэорыя Лі Цзэхоу не проста частка яго філасофскай ідэалогіі, але яе душа і сэрца.

⁴⁵² Там жа. С. 160.

§2

Шлях прыгожага

Найбольшай увагі ў эстэтычнай тэорыі Лі Цзэхоу заслугоўвае кніга «Шлях прыгожага». Гэта не самы лепшы навуковы твор Лі Цзэхоу, аднак ён меў шырокі водгук. Кніга выклікала захапленне і ўзрушэнне сярод маладых і сталых навукоўцаў-эстэтыкаў таго часу. Нават сёння прачытанне гэтага бліскучага, вытанчанага твора здольнае ў найвышэйшай ступені ўсхваляваць чалавека. Гэта таксама дэманструе, што гістарычны матэрыялізм, быўшы толькі метадалогіяй, не даваў яму магчымасці цалкам праявіць свой талент. «Шлях прыгожага» — гэта і ёсць тэарэтычнае ядро канцэпцыі Лі Цзэхоу пра «персаніфікацыю прыроды», экстэрыярызацыя і раскрыццё даследаванняў у гісторыі кітайскага мастацтва. Аж да эпілога кнігі Лі Цзэхоу акцэнтаваў увагу на наступным: «У пачуццях ёсць рацыянальнасць, у індывідуальным ёсць грамадскае, у пачуццёвым адчуванні ёсць фантазія і асэнсаванне; можна сказаць, што гэта назапашаная рацыянальная пачуццёвасць, назапашанае ўяўленне, асэнсаваныя пачуцці і адчуванні, а таксама форма зместу назапашанага; гэта некаторыя адкрытыя матэматычныя структурныя ўраўненні ў эстэтычнай псіхалогіі. Вынік гэтага арэчаўлення згаданы ў першым раздзеле гэтай кнігі — “значная форма” (significant form) прымітыўнага мастацтва. Гэта і ёсць форма назапашанага, форма прыгажосці».

«Шлях прыгожага» — гэта кніга, якая апісвае гісторыю кітайскага мастацтва. Але яна адрозніваецца ад астатніх падобных: гэта не храналагічнае апісанне, а раскрыццё сапраўдных эстэтычных ідэй і ўсведамленне іх, усведамленне таго, што некаторыя пытанні мастацтва

маюць філасофскае значэнне. Гэта гістарычнае даследаванне не толькі з вышыні філасофіі акрэсліла пуцяводную нітку развіцця кітайскага мастацтва, унутраны рытм у артэрыях старажытнай кітайскай эстэтыкі, але і дасягнула самадастатковага і здавальняючага гістарычнага тлумачэння філасофскіх думак, а таму мае пэўныя філасофскія якасці і значэнне. Потым некаторыя навукоўцы выкарысталі ідэнтычныя метады ў даследаванні гісторыі кітайскага мастацтва і ў некаторых аспектах нават пераўзыходзілі Лі Цзэхоу, але, паколькі ў філасофскіх поглядах і тэорыі не было ніякіх прарываў, усе яны не адыгралі важнай ролі.

У кнізе «Шлях прыгожага» па-філасофску тлумачацца многія пытанні гісторыі мастацтва. Гэта ўзвышае некаторыя пытанні мастацтва да межаў філасофіі, тым самым грунтоўна раскрываючы тэарэтычную і гістарычную глыбіню гэтых пытанняў. Так, што тычыцца даследавання прымітыўных арнаментаў на гліняным посудзе, Лі Цзэхоу падкрэсліваў, што ўзоры з'явіліся зусім не з разважанняў аб прыгажосці вонкавай формы. Гэта «працэс развіцця ад выяўлення фігур жывёл рознымі знакамі да адцягнутасці геаметрычных узораў... форма зместу назапашанага, успрымання фантазій, ідэй назапашанага». Гэта стала прарывам у падыходах археалогіі і гісторыі мастацтва; была раскрытая сувязь развіцця прымітыўных арнаментаў і першабытнай эстэтычнай свядомасці. Акрамя таго, праца «Шлях прыгожага» зняпраўдзіла некаторыя банальныя і старыя гістарычныя тэорыі. Напрыклад, Кітай здаўна разглядаў паэзію дынастыі Хань як сімвал фармалізму, як узор антырэалізму. Лі Цзэхоу лічыць: «Пышныя краязіды, велічныя палацы, неабсяжныя землі, незлічоны народ — усё гэта можа быць апісана дзякуючы таленту літаратара. Паэзія дынастыі Хань менавіта такая. Нягледзячы на перапоўненасць, паўторы, неразвітасць і закасяненасць, у паэзіі фу ўсё старанна абрысавана і старанна перабольшана, а менавіта: непаўторныя рэкі і горы, пышныя гарады, развітасць гандлю, багацце прыроды, велічнасць палацаў, раскошнае адзенне, адметнасць жывёлаў і птушак, жакі палявання, радасць песні. Хіба гэта не былі спробы раскрыць квітнею-

чую і магутную, напоўненую жыццёвай энергіяй, упэўненую ў сабе і зацікаўленую рэальнасцю карціну свету? Гэта дэманструе высокае развіццё культурнага грамадства кітайскай нацыі, непасрэднае адоленне свету і перамогу над ім, што вымушае літаратуру і мастацтва імкнуцца да дасканаласці, усебакова пацвярджаць, апяваць і смакаваць сваё прыроднае асяроддзе, горы і рэкі, палацы і палаты, сотні розных рэчаў да прадстаўнікоў фаўны ўключна. Усе гэтыя аб'екты як ускосная ці непасрэдная матэрыялізацыя чалавечага жыцця існуюць у мастацтве. Літаратура і мастацтва ханьскай эпохі, нягледзячы на сваю грувасткасць і неразвітасць, грунтуюцца менавіта на падобным кругаглядзе і пазіцыі майстра. Выяўленчым мастацтвам дынастыі Хань неабходна любавання з гэтага гледзішча. Толькі такім чынам можна пэўна ацаніць класічнае значэнне і каштоўнасць літаратуры пакалення»⁴⁵³.

Такі велічны водгук з тэарэтычнага пункту гледжання пераўзыходзіў усё, створанае ў гэтай галіне. У параўнанні з ім пэўныя працы з гісторыі тагачаснага кітайскага мастацтва і літаратуры выглядаюць павярхоўнымі і абмежаванымі. Праца «Шлях прыгожага», з гістарычнага пункту гледжання, паказвала кітайскае мастацтва з вышыні птушынага палёту. Узнімаючыся і апускаючыся на некалькі тысяч гадоў, вертыкальнае і гарызантальнае пісьменства, гісторыя, філасофія закраналі свет старажытнага кітайскага мастацтва. А менавіта: паэзію, жывапіс, музыку, танцы, тэатр, прозу, палацы, мэблю, паркі, каменныя пачоры, ажно да самых старажытных каменных прыладаў, маляванай керамікі, бронзавых вырабаў, чарапашых панцыраў і коствак, надпісаў на бронзе, — практычна ўсё. Вядома, такая форма выкладання — заслуга Лі Цзэхоу, але таксама і яго недахоп. Яна раскрыла людзям грандыёзны навуковы кругагляд, вастрывію і прабіўную здольнасць ідэяў, аднак непазбежна прывяла да нядбайнасці: былі хібы ў навукова-гістарычным кантэксце. У творы «Развіццё эстэтычных поглядаў да перыяду Чуньцю» некаторыя фармулёўкі «Шляху прыгожага» (напрыклад, «узлёт дракона і танец фенікса») былі

⁴⁵³ Лі Цзэхоу. Зборнік дзесяцігоддзя. Шлях эстэтыкі. С. 82–83.

скарэктаваныя. Такая форма твору Лі Цзэхоу была тады папулярная ў эстэтычных колах; зрэшты, гэта прыкметна і па сёння. Аднак яго наступнікі не мелі выдатных здольнасцяў, ім бракавала навыкаў для новых адкрыццяў, яны хіліліся адно да марнаслоўя. Трэба сказаць, што «Шлях прыгожага», акрамя іншага, агучыў вялікую філасофскую думку «аб узаемадапаўняльнасці даасізму і канфуцыянства», якая моцна паўплывала на вывучэнне гісторыі кітайскай філасофіі. Такім чынам, «Шлях прыгожага» напісаны з улікам сучасных філасофскіх падыходаў; пад уплывам шырокага сацыякультурнага фону, праз яскравае апісанне гістарычнага развіцця кітайскага мастацтва даследаванне было навукова разабранае, быў раскрыты змест і ўнутраныя законы пэўных старажытных кітайскіх эстэтычных канцэпцый.

§3

Вяртанне да канфуцыянства

З 1980-х гг. Лі Цзэхоу ізноў спрабаваў звязаць марксізм з традыцыйнай кітайскай ідэалогіяй, асабліва з канфуцыянствам. Неяк у 1996 г., адказваючы на пытанні, ён сказаў: «Я застаюся сабой, і погляды мае збольшага не змяніліся. Напрыклад, у эстэтыцы я па-ранейшаму цвёрда пільнуюся матэрыялізму “персаніфікацыі прыроды” і практычнай тэорыі. У філасофіі гэта, як і раней, анталогія гістарычнай антрапалогіі, творчыя здольнасці індывіда (“праз прыгажосць адкрыць праўду” і “праз прыгажосць зберагчы дабро”). Што да гісторыі кітайскай думкі, то гэта па-ранейшаму практычны розум і музычная культура»⁴⁵⁴. Аднак пазней Лі Цзэхоу патлумачыў: «Анталогія гістарычнай антрапалогіі — гэта фарміраванне псіхалагічнай формы абсалютнай ідэі шляхам супрацьпастаўлення маралі грамадскаму характару, што акурат закранае дачыненні паміж “пачуццямі” і “розумам”, “гуманнасцю” і “справядлівасцю”. Кітайская культура, асабліва канфуцыянства, падрабязна апісаная ў гэтым аспекце. Усё гэта — ад самых старажытных цырымоній і музыкі, “лі” і “жэнь” Канфуцыя, “выхавання духу” і “кіраўніцтва воляй” Мэнцзы да “эмпірычных ведаў” неаканфуцыянства Чжу Сі, “інтуітыўных ведаў” Ван Янміна, “шчырасці” Лю Цзунчжоу падкрэслівае праходжанне праз пакуты ў працэсе дасягнення праўды і фарміравання псіхічнай формы розуму»⁴⁵⁵.

На думку Лі Цзэхоу, «сэнс чалавечага жыцця не абмяжоўваецца і не звязаны асаблівым часам і прасторай, аднак па-ранейшаму падпа-

⁴⁵⁴ Лі Цзэхоу. Новыя мары стагоддзя. С. 145.

⁴⁵⁵ Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С.154.

радкоўваецца ўсяму чалавецтву; гэта і ёсць суб'ектывізм, гэта значыць, гістарычна назапашаная цягам доўгага перыяду сутнасць антрапалагічнай гісторыі. Таму анталогія гістарычнай антрапалогіі, з аднаго боку, абавіраецца на існаванне чалавечага грамадства ў марксісцкай інтэрпрэтацыі, а з другога — акурат на фоне нечалавекападобнага боства працягвае традыцыйную кітайскую філасофію. Пункт адліку гэтай філасофіі — жыццё чалавека, таму неабходная практычная дзейнасць чалавецтва ў галіне ўжывання і вырабу прылад як аснова сацыяльнага існавання. Гэта названа “сутнасцю прылады”⁴⁵⁶. Пры гэтым ён лічыў, што кітайскай традыцыйнай культуры і мысленно неабходна творчая трансфармацыя, і толькі тады магчыма сапраўднае развіццё: «Традыцыйная кітайская культура і культурныя традыцыі — гэта гігант; неабходна прааналізаваць і разгледзець іх, і толькі пасля гэтага можна казаць пра пераемнасць і тварэнне, толькі тады магчыма “трансфармаванае стварэнне” культуры»⁴⁵⁷. Ён нават неяк сказаў: «Я лічу, што сам я надзвычай пэўна ўнаследаваў кітайскую філасофію»⁴⁵⁸. Тут выразна праявіліся яго спробы скрываваць філасофію ранняга марксізму з канфуцыянствам.

На думку самога аўтара, выдадзеная ў 1999 г. праца «Цзі маа у шо» — адна з найважнейшых. Ён па-новаму тлумачыў развіццё старажытнай кітайскай думкі⁴⁵⁹, выкарыстоўваючы канфуцыянскае меркаванне «спасцігнуўшы [вучэнне], станеш дасканалым мудрым, а ўжыўшы яго на практыцы, станеш дасканалым правіцелем», каб патлумачыць і ўзбагаціць тэорыю «персаніфікацыі прыроды». Лі Цзэху патлумачыў: «Хіба канфуцыянства, сутыкнуўшыся з сучаснымі плынямі нахштальт песімізму, ірацыяналізму, дэканструктывізму, не ў стане даць іншую сістэму для стварэння памяркоўнай культуры постмадэрну праз абнаўленне ўкладу тэорыі “чалавека

⁴⁵⁶ Лі Цзэху. Новыя мары стагоддзя. С. 10.

⁴⁵⁷ Там жа. С. 185.

⁴⁵⁸ Там жа. С. 240.

⁴⁵⁹ Так, ён раскрыў сувязь паміж «шаманствам» і «гісторыяй», развіўшы яе да ўплыву на гісторыю і ідэалогію Кітая.

дасканалай мудрасці і дабрачыннасці”? Гэта менавіта тое, што я хачу даследаваць»⁴⁶⁰.

Лі Цзэхоу адрозніваў «павярхоўнае» і «глыбіннае» ў канфуцыянскай ідэалогіі. На ягоную думку, «структура “павярхоўнага пласта” канфуцыянства мае на ўвазе менавіта тэорыю канфуцыянскай школы, пачынаючы з дынастыі Цынь, сістэму канфуцыянскай палітыкі і асветы з часоў дынастыі Хань, старажытныя законы і правілы, маральныя прынцыпы трох асноў і пяці дабрадзеянасцей, жыццёвы парадак (сістэму), ідэалогію і г.д. Яны паказваюць праявы грамадскай культуры, а найперш — каштоўнасць структуры або значнасць сістэмы рацыянальнай формы. “Глыбінны пласт” — усяго толькі жыццёвая пазіцыя, ідэйныя прадукцыі, эмацыйная арыентацыя “звычайнага народнага няведання”. Яны не могуць быць чыста рацыянальнымі, хай яны лепш змяшчаюць эмоцыі і жаданні, аднак пры гэтым удвая мацней звязаныя з розумам. Галоўнае — ментальная структура пачуццёвай формы са стрыжнем розуму»⁴⁶¹.

Гэта складаная структура. Сюды ўваходзяць «нацыянальны характар», «нацыянальны дух», «культурныя традыцыі» і г.д. Лі Цзэхоу лічыў, што асноўныя асаблівасці глыбіннага пласта канфуцыянства — гэта «культура пачуцця рытму і практычны розум, два гэтыя пункты ў выніку даюць “адзін свет”. Гэта значыць, неабходна ставіць за мэта жыццё чалавека, не аддаваць усіх сіл дзеля шчасця ў будучыні, не спадзявацца на цудадзейнае выратаванне. А так званае, “жыццё чалавека” мае на ўвазе не самадастатковую асобу, а групу, сям’ю, дзяржаву — і так да “ўсёй Паднябеснай”»⁴⁶².

Паняцце «адзін свет» аказала велізарны ўплыў на грамадскае жыццё Кітая, рэальнае жыццё кітайцаў шчыльна звязана з гэтай канцэпцыяй. «Удзялялася вялікая ўвага дачыненням між людзьмі, эмоцыям, сентыментальнасці з нагоды зменлівасці жыцця і смерці, з нагоды кароткасці жыцця. “У абмежаваным перажываць неабмежаванае” — гэта і ёсць уступленне ў свет і імкненне да свабоды. Людзі надавалі

⁴⁶⁰ Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С. 188.

⁴⁶¹ Там жа. С. 174.

⁴⁶² Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С. 180.

яшчэ большае значэнне самаўдасканаленню, навучыліся стойкай барацьбе, “загадзя ведаючы пра няўдачу, усё роўна імкнуліся зрабіць”, “былі трывалымі, як хваёвыя дрэвы ўзімку”. Дзякуючы філасофіі “аднаго свету” канфуцыянства дае азначэнне прыродзе і сусвету, здапамагай каласальнай чуйнасці вызначае правілы: “жыццё — вялікая творчая сіла прыроды свету”, “спараджэнне спараджальнага — зменлівасць”, “дабрадзейны чалавек здольны да вялікіх здзяйсненняў”»⁴⁶³.

Такім чынам, гэты «адзін свет» неабходна напоўніць «культурай рытму» і «практычным розумам». Лі Цзэхоу сказаў: «З дапамогаю такой напоўненай пазітыўнымі эмоцыямі “філасофіі” падтрымліваецца існаванне, у выніку гэтага здольнасці чалавека і “ўдзел свету” сумесна ўтвараюць “сутнасць прыроды”. Гэта і ёсць “культура пачуцця рытму”. Дзякуючы “аднаму свету” рэальная эфектыўнасць спосабу думання падвойваецца, з’яўляюцца лёгкія мары, ілюзіі, усеабдымныя ўзнёслыя пачуцці (не прывязаныя да канкрэтнай эмоцыі, пераканання або філасофіі). Гэта і ёсць “практычны розум”»⁴⁶⁴.

Даследуючы значэнне слова «канфуцыянства», Лі Цзэхоу не трымаўся звычайных да яго каментараяў ў гістарычных працах і летапісах. Ён лічыў, што яно «збольшага паказвае на назапашанае ў народнай свядомасці (перш за ўсё, вучоных і інтэлектуалаў), на характэрныя рысы і прыродныя дадзеныя свядомага і несвядомага ў псіхалогіі... Не заўсёды свядома, на трывалым падмурку чалавечнасці і любові паміж дзецьмі і бацькамі яно [канфуцыянства] вызначыла свае прынцыпы і пашырыла іх да знешняга гуманізму і ўнутранай ідэальнай асобы. Гэта сапраўды сфарміравала канкрэтны практычны тып, які не мае патрэбы ў дапамозе псіхалагічнай мадэлі. Прыманне чалавечага жыцця, актыўнага імкнення да духу, падпарадкаванне яснай пазіцыі розуму, практычнае ўжыванне абстрактных падыходаў, здольнасць да гармоніі ў калектыве, падтрымка задавальнення і балансу ў штодзённых справах, уніканне адданага, цёмнага, сляпо-

⁴⁶³ Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С. 176.

⁴⁶⁴ Там жа. С. 170.

га падпарадкавання, якое супярэчыць розуму, — усё гэта, нарэшце, стала архетыпам калектыўнага несвядомага ханьскай нацыі, сфарміраваўшы яе нацыянальную культуру і ментальную структуру. Таму зусім не выпадкова канфуцыянства стала практычна сінонімам кітайскай культуры (ханьскі народ успрымаўся як асноўная сіла)»⁴⁶⁵.

Аднак Лі Цзэхоу крытыкаваў традыцыйную кітайскую ідэалогію: «У “адным свеце” няма пагрозлівых казанняў іўдэахрысціянства, няма бясконцых памкненняў фаўстаўскага духу. Кітай спарадзіў трывалую палітычную сістэму — “маральныя прынцыпы, палітыка, рэлігія” — і культурныя традыцыі. Таму, з аднаго боку, “адзін свет” прывёў да абсалютнага панавання інтэлектуальнай сістэмы пад сцягамі “законаў прыроды”, з другога ж — ёсць усяго толькі бездапаможнае раздробленае грамадства, якое думае толькі пра асабістую выгаду. Дзякуючы рацыянальнай структуры “аднаго свету” няма дакладнага размежавання пачуццяў і розуму, адбываецца змешванне інструментальнага і каштоўнаснага розуму, а таксама раскрыццё сучаснай навукі і дэмакратыі»⁴⁶⁶.

Што да мастацтва і эстэтычнай ідэалогіі, то Лі Цзэхоу лічыў: «Літаратуры і мастацтву Кітая з іх “вершаванымі выказваннямі”, “умеркаванай весялосцю”, “мяккай шчырасцю” ды іншымі канфуцыянскімі традыцыямі, а таксама з “немагчымасцю выказаць пачуцці словамі”, “іншасказамі”, іншымі стандартнымі эстэтычнымі ўзорамі радыкальна бракуе дыянісійскага гунту. Гэта чуллівыя песні, паўторныя напевы, якія адносяцца да кожнага прадмета гэтага свету і ўвасабляюць абурэнне, усхваленне, сентыментальнасць, увагу. Нават пры духоўным вакууме ўсіх жывых істот — па-ранейшаму самазабыўнае захапленне жыццём людзей; нават пры такім кароткім чалавечым жыцці — як і раней, глыбокая адданасць. У свеце, як і ў сне, ёсць толькі цудоўныя ілюзіі, а задавальненне ад твораў мастацтва, як і калісь, — толькі сродак заспакаення»⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С. 172–173.

⁴⁶⁶ Там жа. С. 177.

⁴⁶⁷ Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. С. 225.

У адрозненне ад Цзун Байхуа, які гораха любіў кітайскую традыцыйную культуру, Лі Цзэхуа адчуваў яе непаўнавартаснасць. Адначасова з пераасэнсаваннем традыцыйнага канфуцыянства Лі Цзэхуа выступіў супраць іншаземнага падзелу яго на тры перыяды і прапанаваў тэорыю «чатырох перыядаў канфуцыянства».

На думку Лі Цзэхуа, першы этап канфуцыянства і ёсць крыніца «адзінства неба і чалавека». «З даўніх часоў шаманы мелі сувязь з боствамі і продкамі: продкі, найвышэйшы ўладар, багі, неба ў глыбокай старажытнасці (да дынастыяў Ся, Шан і Чжоу) падтрымлівалі кантакт, уплывалі адзін на аднаго і на дачыненні паміж людзьмі, нашчадкамі, грамадствам з дапамогаю чараў.

«Адзінства неба і чалавека» — другі этап, для яго характэрная натурфіласофія школы інь і ян ханьскай эпохі як каркас узаемадзеяння чалавека і прыродных сіл і як мадэль сусвету: «Неба і жыццё чалавека, існаванне ў сацыяльнай сістэме, ізаморфнае захаванне этыкі нораваў і звычаяў з кожнага гледзішча фарміруюць велізарную сістэму зваротнай сувязі: гэта чалавек у грамадстве, карэнная аснова палітыкі наогул».

Трэці этап — неаканфуцыянства. «Адзінства неба і чалавека» неаканфуцыянцаў сунскай эпохі наступнае: для замацавання свабоды ўнутранага этычнага ідэалу чалавечых пачуццяў «неба» тут пераважна «розум», душа, прырода. Таму згаданае раней — гэта касмалогія, г.зн., анталогія прыроды. Межы «адзінства неба і чалавека» неаканфуцыянства і ёсць «уцеха Канфуцыя і Яньцзы»⁴⁶⁸.

«Менавіта праз “адзінства неба і чалавека” кітайцы не могуць цалкам давараць рацыянальным высновам. І наадварот, адчуванні, пачуцці, інтуіцыя ў якасці сродкаў пазнання і практычных метадаў цэнняцца больш. Так званыя “адзін свет”, “культура рытму”, “практычны розум”, “высокая мастацкасць” і іншыя асаблівасці кітайскай культуры роўным чынам адбываюцца і выяўляюцца ў гэтым традыцыйным псіхалагічна назапашаным “адзінстве неба і чалавека”».

Лі Цзэхуа вылучаў чацвёрты этап канфуцыянства. Ён лічыў: «Персаніфікацыя» і «натуралізацыя прыроды» — гэта новая інтэрпрэта-

⁴⁶⁸ Лі Цзэхуа. Цзі маа у шо. С. 130–132.

цяя духаў “чатырох перыядаў канфуцыянства”, менавіта традыцыйнага канфуцыянства аж да новага тлумачэння меркавання кітайскай культуры пра “адзінства неба і чалавека”. Сёння сэнс даследаванняў тэмы “адзінства неба і чалавека” ў тым, як найлепш адказаць на сучасныя перспектывы развіцця навукі, зазірнуць у будучыню, адкрыць новае, сучаснае разуменне старажытных класічных выказаў. А гэта і ёсць тое, што я раней выказаў у эстэтыцы — “персаніфікацыя прыроды” і “натуралізацыя чалавека»⁴⁶⁹.

Чацвёрты этап канфуцыянства, па сутнасці сваёй, і ёсць марксізм з даданнем традыцыйнага канфуцыянства, а таксама «анталогія антрапалогіі» Лі Цзэху.

Якім чынам звязаныя марксізм і канфуцыянства ў тэорыі Лі Цзэху? Ён ясна патлумачыў: «У будучыні з дапамогай інструмента ў якасці асновы (навукова-тэхнічнае сацыяльнае развіццё — “знешні манарх”) і псіхалагічнай сутнасці (“унутраны мудрэц” структуры культурнай псіхалогіі), удзяляючы вялікую ўвагу своеасаблівасці існавання індывіда, тлумачачы свабоднае непасрэднае ўспрыманне (“з дапамогай прыгажосці раскрываць праўду”), свабоду волі (“з дапамогай прыгажосці зберагаць дабрату”) і свабодную асалоду (рэалізацыя прыродных патэнцыялаў індывіда) наноў сфарміруецца “мараль пра тое, што, спасцігнуўшы, станеш абсалютна мудрым, а ўжыўшы практычна, станеш дасканалым правіцелем”»⁴⁷⁰. Таму ён заяўляў: «Неабходна дазволіць сучаснай жыццёвай рацыянальнай сістэме і крытэрыям каштоўнасці ў якасці звычаяў і традыцый, якія паступова назапашваюцца ў штодзённым жыцці, змяніць акумуляванае і стварыць пачуццёвую глыбінную структуру новай эпохі. Гэта і ёсць той “лібералізм”, за які я выступаў: папулярызацыя сучасных ідэй у якасці асновы, пабудова будучых чалавечых уласцівасцяў у якасці мэты, паступовае захаванне і змяненне традыцыйнай структуры»⁴⁷¹. Таксама ён лічыў: «Не толькі ў Кітаі, але і ва ўсім свеце пытанні адукацыі становяцца ўсё больш ак-

⁴⁶⁹ Там жа. С.158.

⁴⁷⁰ Лі Цзэху. Цзі маа у шо. С. 30–31.

⁴⁷¹ Там жа. С. 183.

туальнымі. Праз стагоддзе наступіць час, у якім цэнтральнае месца зойме асвета, адказнасць за чалавечую культуру моцна ўзрасце. Гэта “другая эпоха Адраджэння”, на якую я ўскладаю надзеі. У першую эпоху Адраджэння было вяртанне да Старажытнай Грэцыі, вызваленне ад боскага панавання, паўсталі пытанні чалавечай прыроды. На гэты раз эпоха Адраджэння, магчыма, вернецца да Старажытнага Усходу, вызваліўшыся з-пад улады машын, цэнтр яе будзе ляжаць у чалавечай сутнасці»⁴⁷².

Тэарэтычныя працы Лі Цзэхоу сфарміравалі жаданне стварыць новую філасофскую сістэму. Дзякуючы багатай творчай ініцыятыве Лі Цзэхоу аб'яднаў некаторыя заходнія і кітайскія філасофскія думкі ды ідэі, напрыклад кітайскае канфуцыянства, даасізм, будызм, а таксама Юнга і Бэла, скрываваў іх з марксізмам, сфарміраваўшы ясную тэорыю. Пры яе дапамозе ён вытлумачыў пытанні гісторыі эстэтыкі і мастацтва, сфармуляваўшы вартыя філасофскія і эстэтычныя думкі. Сярод навукоўцаў 50-х гг. XX ст. няма чалавека яго ўзроўню.

Аднак Лі Цзэхоу стварыў толькі агульную тэорыю; ён спрабаваў пабудаваць абстрактную, трансцэндэнтальную тэарэтычную сістэму, якая сваімі асноўнымі канцэпцыямі і спосабам думкі адносіцца да філасофіі XIX ст. Прыёмы тэарэтычных доказаў затрымаліся на ўзроўні антрапалагічнага гістарычнага апісання, ёй бракуе метадаў XX ст. Цэнтральныя пункты — «назапашванне», «персаніфікацыя прыроды» — чыста тэарэтычныя і не даказаныя эмпірычна. Яго абагульненне і экстракцыя старажытнай кітайскай навукі яшчэ больш павярхоўныя, ім нештае гістарычнага грунту. Паміж ягонай эстэтычнай канцэпцыяй і формай эстэтычнага пачуцця няма трывалага злучэння. Калі б былі скарэктаваныя традыцыйныя тэорыі, прымяненне такіх метадаў у пабудове эстэтычнай тэорыі не адпавядала б патрабаванням кітайскай эстэтыкі XXI ст.

⁴⁷² Лі Цзэхоу. Новыя мары стагоддзя. С. 189

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Марксісцкі метада ў эстэтычных даследаваннях стаў самым запатрабаваным навуковым кірункам у кантынентальным Кітаі на працягу ўсяго XX ст.

Такая сітуацыя, безумоўна, вызначалася гістарычнай рэальнасцю. Марксізм у кантынентальным Кітаі ў той час быў адзіна магчымай мовай, платформай і даследчым полем для гуманітарных і сацыялагічных навук. Таму марксісцкі метада быў адзіным выбарам кітайскіх навукоўцаў-эстэтыкаў, незалежна ад таго, ці быў ён вольным (напрыклад, Цай І, Лі Цзэхуа і г.д.) або міжвольным (напрыклад, Чжу Гуанцянь і г.д.). Навукоўцы, якія праводзілі філасофскія даследаванні, лічылі, што ў агульнатэарэтычных межах марксізму не было магчымасці цалкам праявіць талент. У некаторых асноўных філасофскіх пытаннях навукоўцы не маглі выйсці за рамкі палажэнняў класікаў марксізму. Аднак у эстэтыцы заставалася месца для тэарэтычнай творчасці, так як манаграфій па марксізму і тэарэтычных сістэм у дадзенай вобласці не існавала. Гэта была сапраўдная прычына «эстэтычнага буму» таго часу.

Вывучаючы марксісцкую эстэтыку, можна вылучыць так званыя «чатыры асноўныя плыні», якія маюць нязначныя адрозненні і ў выніку паступова аб'ядноўваюцца ў адну. Сітуацыя ў эстэтычных даследаваннях у кантынентальным Кітаі шмат чым падобная да сітуацыі, якая склалася ў былым Савецкім Саюзе. Як і чакалася, маючы адзіны тэарэтычны кірунак, выкарыстоўваючы аднолькавыя метады, былі створаны прадукты, якія па сваёй сутнасці амаль нічым не адрозніваліся. Такі від эстэтычных штудый меў пэўнае значэнне ў навуковым развіцці Кітая. Па-першае, дзякуючы яму марксісцкая ідэалогія (па сутнасці, гегелеўская) атрымала хуткае распаўсюджанне. У эстэтычнай палеміцы ўдзельнічала больш за 100 чалавек, сярод якіх навукоўцы-эстэтыкі, агульнатэарэтычныя даследчыкі і нават вучні вышэйшых навучальных устаноў. Эстэтычная дыскусія таксама была прадстаўлена вялікай колькасцю артыкулаў і сачыненняў. Шырокі сацыяльны ўплыў дадзенага кірунку прывёў да таго, што навукоўцы, даследчыкі, работнікі навучальных устаноў атрымалі аднолькавае тэарэтычнае навучанне і выпрацавалі аднолькавае мысленне. Па сутнасці, гэты від эстэтычнай дыскусіі ўяўляў сабой добрую школу мыслення і тэарэтычнай падрыхтоўкі. У ходзе эстэтычных

дэбатаў таксама сфарміравалася навуковая каманда даследчыкаў-эстэтыкаў, напрыклад, Лі Цзэху, Гаа Эртай і інш., якім было крыху больш за 20 гадоў і якія заахвоцілі людзей памяняць светапогляд, і ў выніку самі сталі паважанымі навукоўцамі ў Кітаі.

Па-другое, эстэтычная дыскусія амаль вычарпала рэсурс і выйшла за межы марксісцкіх метадаў, прадэманстравала ўнутраную абмежаванасць дадзенай філасофскай тэорыі, што прывяло да з'яўлення разнастайных метадаў у пазнейшых кітайскіх даследаваннях, і на аснове «новага сэнсу» былі створаны ўмовы для тэарэтычнага наватарства ў кітайскай эстэтыцы.

Аднак калі зыходзіць з агульнай карціны, кітайская эстэтычная тэорыя выкарыстоўвае марксізм у якасці метаду, бо ідэя марксізму даволі простая, а тэорыя параўнальна лёгка, адсутнічаюць падыходы і дух заходняй навукі XX ст., не хапае базавых навыкаў і падмурку магутнай кітайскай традыцыі. Тэарэтычны застоі, вульгарнасць і грубасць дасягнулі свайго піку пасля 1980-х гг. у колах легкадумнай навуковай грамадскасці.

Вядома, у другой палове XX ст. многія навуковыя даследаванні ў галіне гуманітарных і сацыяльных навук у Кітаі (уключаючы Тайвань і Ганконг) выявілі некаторыя адрозненні. Каб змяніць такія бязладны стан рэчаў, трэба правесці працаёмкую, сур'ёзную работу, для чаго неабходны час.

Асноўная літаратура

Ван Гавэй. Зборнік твораў Цзінаня. Ляанін. 1997.

Ван Гавэй. Зборнік навуковых класічных твораў Ван Гавэя : у 2 т. Т. 1–2 / Ван Гавэй ; пад рэд. Тань Чуньсуна, Мэн Яньхуна. Цзянсу, 1997.

Ван Гавэй. Страчаныя тэксты: развагі пра філасофскую эстэтыку Ван Гавэя. Усходне-Кітайскі педагагічны ўніверсітэт, 1993.

Цай Юаньпэй. Філасофскія трактаты Цай Юаньпэя. Хэбэй, 1985.

Цай Юаньпэй. Збор выбраных твораў па эстэтыцы. Пекін, 1983.

Лян Цічаа. Зборнік Інбіншы. Шанхай, 1941.

Дэн Ічжэ. Поўны збор твораў. Аньхой, 1998.

Чэнь Нін. Збор твораў пра мастацтва Тэн Гу. Шанхай. 2003.

Цзун Байхуа. Поўны збор твораў. Аньхой, 1996.

Чжу Гуаньцянь. Поўны збор твораў. Аньхой, 1987.

Цай І. Першае выданне эстэтычных твораў. Т. 1–2. Шанхай, 1982.

Лі Цзэхоу. Зборнік Шынянь. Аньхой, 1994.

Лі Цзэхоу. Шыцзі сіньмэн. Аньхой, 1998.

Лі Цзэхоу. Цзі маа у шо. Кітайскае кіно, 1999.

Сюй Фугуань. Мастацкі дух Кітая. Чуньфэнь вэньі. 1987.

Юй Мін. Трансфармацыйная гармонія — унікальнае развіццё кітайскай класічнай эстэтычнай свядомасці. Паўночна-Усходні педагагічны ўніверсітэт, 1990.

Змест

Уводзіны

Акадэмічныя праблемы даследавання кітайскай эстэтыкі.....	4
---	---

Частка першая

Глава I

Даследаванні Ван Гавэя:

на скрыжаванні кітайскай і заходняй думкі.....	24
§1. Заходняя навука і эстэтыка.....	26
§2. Даследаванні па кітайскай філасофіі:	
асновы кітайскай эстэтыкі.....	44
§3. Ад старадаўняй вытанчанасці да катэгорыі мяжы.....	62

Глава II

Даследаванні Цай Юаньпэя:

аб рэлігіі і эстэтычным выхаванні.....	78
§1. Навуковыя канцэпцыі гісторыі філасофіі Кітая.....	79
§2. Заходняя эстэтыка: тэорыя і гісторыя.....	82
§3. Пра замену рэлігіі эстэтычным выхаваннем.....	88
Дадатак:	
Выказванні Лян Цічаа пра інтарэс і эстэтычнае выхаванне.....	96

Глава III

Даследаванні Дэн Ічжэ і Тэн Гу: разважанні пра мастацтва.....	102
§1. Даследаванні Дэн Ічжэ:	
мастацтва, паэзія, гісторыя.....	102
§2. Даследаванні Тэн Гу:	
гісторыя кітайскага мастацтва і эстэтыка.....	114

Глава IV

Даследаванні Цзун Байхуа: сістэма, падыходы і метады эстэтыкі	146
§1. Кітайская метафізіка і яе найвышэйшы ўзровень	149
§2. Ідэалы і характэрныя асаблівасці кітайскага мастацтва	176

Глава V

Даследаванні Сюй Фугуаня: духоўныя асновы кітайскага мастацтва	194
§1. Мастацтва для жыцця. Найвышэйшы ўзровень Канфуцыя і музыка	199
§2. Чжуанцзы і духоўныя асновы кітайскага мастацтва	208
§3. Духоўныя асновы кітайскага мастацтва: пытанні да Сюй Фугуаня	211

Частка другая

Глава VI

Ідэальнасць прыгожага: даследаванне і тэорыя Цай І	222
§1. Гістарычны матэрыялізм «Новай эстэтыкі»	224
§2. Прыгожае — эталон. Законы прыгожага	229

Глава VII

Вобраз прадмета Чжу Гуанцяня: адзінства суб'ектыўнага і аб'ектыўнага	236
§1. Прадметы А і прадметы Б	237
§2. Здагадкі і доказы	244
§3. Эстэтыка Чжу Гуанцяня і заходняя філасофія XX стагоддзя	250

Глава VIII

Практычная эстэтыка Лі Цзэхуа Вяртанне да канфуцыянства	260
§1. Ад персаніфікацыі прыроды да новай пачуццёвасці	262
§2. Шлях прыгожага	269
§3. Вяртанне да канфуцыянства	273

Заклучэнне	281
------------------	-----

Асноўная літаратура	284
---------------------------	-----

Навукова-папулярнае выданне

Чжан Ціцзюнь

Кітайская эстэтыка XX стагоддзя

Адказныя за выпуск: А.М. Багушэвіч, А.І. Таборава

Рэдактар: С.В. Ключкі

Вёрстка і дызайн: К.В. Гардзева

12+

Падпісана да друку 11.02.2021. Фармат 60х90/16

Папера афсетная. Друк афсетны.

Ум. друк. арк. 18,0. Ул.-выд. арк. 13,26.

Тыраж 108. Заказ 187.

Таварыства з абмежаванай адказнасцю «Издательство «Восточная культура».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/553 ад 18.03.2020.

Зав. Аўтадораўскі, д. 15, корп. 2, каб. 215/12, 220014, Мінск.

Надрукавана ў Вытворчым даччыным унітарным прадпрыемстве

«Друкарня Федэрацыі прафсаюзаў Беларусі».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 2/18 ад 26.11.2013.

Пл. Свабоды 23-103, 220030, г. Мінск.



В Восточная
культура
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ISBN 978-985-90536-2-7



9 789859 053627

Китайская история
XX столетия