

УДК 1:7.01

О ДАОССКО-БУДДИЙСКОЙ ТРАКТОВКЕ СУЩНОСТИ ТВОРЧЕСТВА

Р.Х. Лукманова, А.И. Столетов

Аннотация

В статье рассматривается понимание творческого процесса с точки зрения восточных учений. Привлекая, наряду с работами западных специалистов в области художественного творчества, концепции буддизма, дзэн-буддизма и даосизма, авторы исследуют онтологические аспекты творчества: «пустотность», органичность, естественность, нецеленаправленность. Проводится мысль о том, что сущность творчества заключается в погружении в полноту бытия (нирвану, дао), явленную посредством вечности-мгновения художественной реальности.

Ключевые слова: творчество, буддизм, дзэн-буддизм, даосизм, бытие, реальность, пустота, совершенствование, искусство.

На Западе существует давняя традиция размышлений о природе творчества, идущая от античной философии. Каждая философская эпоха вносит определённый вклад в изучение этой темы, представляя своё понимание сущности творческого процесса. Но человеческой цивилизации известна также и восточная культура, в которой видение творчества настолько отличается от западного, насколько отличны между собой эти два типа мышления.

В западном понимании творческий процесс предстаёт как порождение нового. Причём вектор этого процесса направлен от небытия к бытию. Творчество означает либо создание принципиально нового сущего, либо качественное расширение имеющегося бытия. В ходе творческого процесса происходит «мультипликация», умножение разнообразия форм сущего. Для Запада творчество есть «жизненный порыв» (термин Бергсона), борьба с энтропией. В любом случае новое относится западным мыслителем к бытию возникающему и становящемуся. Уход в небытие однозначно понимается как разрушение.

На Востоке сущность творческого процесса понимается иначе. Изучение восточной трактовки творчества позволит нам увидеть проблему под другим углом зрения и, возможно, развить наше понимание этого феномена. Как утверждал известный буддолог О.О. Розенберг: «Мы встречаемся в нём [буддизме] с теми же проблемами, которые разрабатываются и в нашей философии, и в этом отношении ничего существенно нового мы в буддизме не найдём, но те же проблемы рассматриваются буддистами с других точек зрения, в иной группировке, а это даёт часто совершенно новое освещение уже известным нам проблемам» [1, с. 95]. Для рассмотрения заявленной проблемы обратимся к нескольким

учениям, оказавшим и продолжающим оказывать значительное влияние на восточную культуру. К ним, без сомнения, можно отнести буддизм, дзэн-буддизм, даосизм. Что же касается конфуцианства – не менее влиятельного учения, чем те, что были названы, – то его идеи не могут быть использованы по той простой причине, что Конфуций негативно относился к возникновению нового, а следовательно, его философская система не даёт оснований для рассмотрения проблемы творчества.

В философии Упанишад процесс творения рассматривается как индивидуализация Брахмана – объективной ипостаси истинной реальности: «Развитие единого во многое является возникновением имени и формы из первичного начала. <...> Они соответствуют форме и материи у Аристотеля. Оба совместно образуют индивидуальность мира. <...> В упанишадах развитие имени и формы обозначает индивидуализацию Единого. Индивидуализация является принципом творения, центральным свойством космического процесса» [2, с. 156]. Эта идея сопоставима с представлениями в западной философии. Но существует и иная трактовка космологической системы Упанишад, основанная на том, что процесс индивидуализации Единого порождает реальности низшего порядка, чем реальность Единого. Таким образом, развитие единого во многое лишь часть творчества. Другой частью, очевидно, должно быть развитие многого в единое, что хорошо просматривается в концепции трансмиграции, а также в буддизме и развивающих его идеи чань- и дзэн-буддизме.

На понимание творчества в буддизме сильное влияние оказывает идея о провозглашённой Буддой конечной цели существования. Согласно учению о трансмиграции, признаваемому большинством индийских философских школ, бытие души образует круг перерождений, называемый сансарой. Реинкарнация происходит вследствие привязанности человека к чувственному и действию, порождающих кармическую энергию, определяющую характер последующего воплощения. Из-за привязанности же к эмпирическому уровню мироздания жизнь полна страданий. Поэтому избавление от страданий и цепи перерождений возможно лишь путём приобщения к истинной, высшей реальности, не имеющей материальной зависимости и психической неуравновешенности. Таким образом, конечной целью человека, желающего достичь избавления от страданий, является нирвана, в буквальном переводе – «угасание». Вот как об этом говорит О.О. Розенберг: «Конечная цель предначертана ясно: она – покой истинно-сущего навсегда, без возвращения в суету, покой, в котором суета и страдание мирское исчезают навеки; но это состояние не есть возвращение к тому, что уже было, а достижение нового, что ни есть, ни не есть, что выше всякого понимания и что описать словами невозможно» [1, с. 194]. Корни этого понимания лежат в буддийской метафизике, представляющей эмпирический мир реальностью низшего порядка по сравнению с истинно-сущим Абсолютом, с нирваной. Для буддиста «новое» возможно лишь в истинно-сущем, в том, что Запад называет небытием. По этой причине долгое время буддизм характеризовали как пессимистическую религию, призывающую своих адептов к уходу в небытие. Большинство современных буддологов поддерживают точку зрения отечественного учёного О.О. Розенберга, высказанную ещё в работах начала XX в. и опровергающую такое отношение к учению Будды (см. [1, 3, 4]).

Таким образом, творчество в буддистском понимании представляет собой процесс, качественно противоположный, если так можно выразиться, западному видению, идущему ещё от Платона, определявшего творчество как процесс перехода из небытия в бытие (см., например, [5, с. 115; 6, с. 340–341]), важную роль в котором играет материальное начало.

На своего рода «противонаправленность» творчества на Востоке и на Западе обращает внимание в одном из своих исследований Ж. Маритен: «Важнейший факт, которого мы не можем не признать, – это, как мне представляется, резкое различие и противоположность подхода, духа и поэтического восприятия Востока и Запада в том, что касается отношения между Вещами и художественным Я» [7, с. 15]. Анализируя взаимодействие объективной реальности («Вещей») и творческого субъекта («художественного Я»), он приходит к выводу, что, по крайней мере в области художественного творчества, в восточной культуре, «пытаясь постичь и явить главное в Вещах, их сокровенное значение, которым они живут, поэтическое восприятие, одухотворяющее искусство, в то же время несёт в себе невольное откровение и явление человеческого Я» [7, с. 31]; в западной же, «пытаясь раскрыть и явить художественное Я, поэтическое восприятие, одухотворяющее искусство, в то же время улавливает и являет главное в Вещах, запредельную явлениям реальность и сокровенное значение, которым они живут» [7, с. 32].

Этот подход в некоторой степени подтверждается теорией дхарм, лежащей в основе буддистского миропонимания. Названная теория рассматривает личность и мир, воспринимаемый ею, как целое – комплекс трансцендентных реальностей (дхарм), проявляющихся в виде потока мгновенных комбинаций. Поток «всплесков», «волнений» элементов психической реальности не имеет начала, но может закончиться состоянием абсолютного покоя – нирваны – в результате затухания «всплесков».

Если сравнивать эту концепцию с синергетическим видением процессов в универсуме, то может создаться впечатление, что они похожи. Синергетика ведь также указывает на антиэнтропийность творческого процесса развития открытых систем. Однако схожесть эта кажущаяся, поскольку «порядок из хаоса», постулируемый синергетикой, не равнозначен покою, «угасанию», утверждаемому восточной парадигмой мышления. Упорядочение не элиминирует хаотической компоненты системы. Хаос признаётся важной составляющей мира. Нирвана же предполагает *абсолютную* уравниченность, полную элиминацию дхармических «вспышек».

В даосизме, буддизме и дзэн-буддизме творчеством по преимуществу является самосовершенствование, приобщение к истинно сущему, устранение кармической энергии, порождающей новые воплощения сознания. Говоря словами даоса Лю Се, это – «вращивание жизненной силы»: «Нас преследуют десять тысяч образов, нас обременяют тысячи мыслей; сокровенные глубины духа – вот наше сокровище, целомудренная душа – вот что нужно растить в себе; когда вода покойна, она становится зеркалом; когда огонь тих, он распространяет свет; исчезнут волнения и заботы – придёт просветлённость души» [8, с. 392].

Согласно даосскому учению творчество подобно выращиванию, идёт ли речь о человеческой жизни или о произведении искусства. Основной принцип

Дао – причины всего существующего – спонтанность, естественность. И в этом глубинное различие западного подхода к проблеме и восточного. Алан Уотс отмечает, что «важнейшее отличие Дао от обычного представления о Боге в том, что Господь создаёт мир актом творения (*вей*), тогда как Дао создаёт его “не-деянием” (*у-вей*), что приблизительно соответствует нашему слову “вырастание”. Ибо вещи сотворённые – это отдельные части, собранные воедино как механизм или предметы, сделанные руками в направлении снаружи – вовнутрь, как, например, скульптура. И напротив, разделение на части всего растущего происходит изнутри и направлено вовне» [9, с. 43]. Телеологичность божественного творения и нетелеологичность «прорастания» дао – вот что делает непохожим понимание творчества в разных культурных парадигмах. Для Запада творчество системно, для Востока – органично со всеми вытекающими отсюда последствиями, начиная с отношения к природе и жизни и заканчивая предпочтениями в методологии.

Здесь может возникнуть вопрос о допустимости рассмотрения творчества как самосовершенствования. Что может совершенствоваться буддист, если доктрина буддизма не признаёт существование личности? Не получается ли, что последователи Будды творят то, что сами же отрицают? Такое представление может сложиться лишь в том случае, если мы понимаем личность по-западному, как некий инвариант в череде меняющихся форм нашего существования. Буддизм, действительно, отрицает такую личность. Как замечает Е. Торчинов, «доктрина анатмавады¹, теория дхарм и учение о мгновенности формируют основу буддийской онтологии, которая является онтологией бессубстратного процесса (то есть бытие есть не некая постоянная вечная субстанция, или сущность, а процесс, который опять-таки не опирается ни на какую неизменную основу)» [4, с. 57]. И в самом деле, с точки зрения буддизма и его концепции дхарм (элементарных частиц сознания) наше сознание подобно калейдоскопу с ежесекундно меняющейся картинкой. И так же как в калейдоскопе, происходит лишь перегруппировка одних и тех же элементов. Творчество же нельзя отождествлять с трансформацией.

Если же мы, вслед за буддизмом, будем рассматривать личность в качестве динамического бессубстратного процесса, то наша жизнь и есть творчество, постоянно новая реальность конкретного опыта, проявляющееся во времени недифференцированное целое, «Нерождённое» в терминологии дзэн-буддизма. Дзэн-буддизм, обогатившись концепциями даосизма и синтоизма, развивает буддистское учение о совпадении сансары и нирваны, выраженное в словах Ланкаватара сутры: «Те, кто, боясь страданий, возникающих от разделения рождения-и-смерти (сансары), ищут Нирвану, не подозревают, что рождение-и-смерть и Нирвану нельзя отделять друг от друга. Видя, что вещи, подверженные разделению, не обладают реальностью, (они) воображают, что Нирвана состоит в будущем уничтожении чувств и их полей» (цит. по [9, с. 105]), то есть стремление человека избавиться от сансары уже неправильно и приводит к круговороту перерождений. Поэтому находящийся в «неведении» относительно истин

¹ Отрицание личности как сущности.

буддизма страдает, а воспринявший учение Будды находится в нирване, хотя оба существуют в одной и той же реальности.

Исходя из онтологии бессубстратного процесса буддизма и даосского принципа недеяния, можно увидеть доминирование художественности в восточной культурной парадигме. Восточное «предпочтение» искусства как «метода» постижения подлинной реальности основано на органичности художественных смыслов². С позиций органического подхода к творчеству, который характерен для восточного мышления, в любом проявлении жизни присутствует уже вся жизнь. В этом плане жизнь и произведение искусства суть одно и то же. Как отмечает один из специалистов в области литературоведения С. Вайман, художественные смыслы не выводятся из каких-то синтетических образных составов, не «выпариваются». И в этом отношении искусство сродни мудрости. Если философия, например, – знание, экстрагирование из жизненного опыта, то мудрость – знание, ещё не отпавшее от него, пребывающее в первородном (первобытном, первобытийном) состоянии: «Не мысль о бытии, но само бытие, – цельное, корявое, прямо, без посредников «говорящее» глазу и уху. Отсюда – важное и несколько парадоксальное свойство художественного смысла: он не может захватывать только часть произведения, он всегда – смысл всего произведения – даже когда мы пытаемся аналитически вылущить его из какой-нибудь художественной малости... То, что мы обычно, следуя бытовым стандартам, называем частью этого мира, на самом деле не часть, то есть не место, а момент его поворота или наклона. Это – всё произведение (или весь этот мир) в модусе какой-нибудь малости, эпизода, события, ситуации, персонажа... и т. д. Иными словами, в искусстве реально – самодостаточно – существует только всё произведение, а части – не что иное, как моменты органической его полноты» [10, с. 7].

Восточная философская система самого человека рассматривает в качестве произведения, чей смысл, с одной стороны, подобно прообразу³, предшествует произведению, как некое «целое прежде частей», а с другой – растёт и видоизменяется, корректируется, творится в течение всей человеческой жизни (и даже после неё), составляя всего человека, а не какую-то его часть: моральный облик, социальные роль и статус, научную значимость, художественное дарование и т. п., – точно так же, как абсолютная реальность конкретизируется в различных проявлениях нашей жизни. Вот что по этому поводу пишет один из современных исследователей и наставников дзэн-буддизма Д.Т. Судзуки, сравнивая человека с художником жизни: «Как известно, любой художник пользуется для самовыражения теми или иными инструментами, он в той или другой форме демонстрирует своё творчество. <...> Художнику жизни хватает себя самого. Все материалы, все инструменты... даны ему с рождения, возможно, даже до того,

² В этом плане выражение «искусство жизни» имеет больше оснований, чем выражение «наука жизни», поскольку последнее предполагает и некую «выпаренность» нужных знаний из всего объёма реальности жизни, и возможность выучиться этой науке, что, на наш взгляд, проблематично.

³ «Подобно многоуголку и многоименному индуистскому божеству, прообраз полифункционален и полисемичен. Его компоненты ещё не части, но как бы возможность частей. <...> Это не замысел, но ещё только бесструктурное поле; замысел аналитичнее, он резче проработан в деталях и более продвинут в сторону текста. На синтетический характер художественного эмбриона впервые обратил внимание Вундт: “смутно улавливаемое одновременное целое”. Речь идёт именно об одновременном со-бытии различных элементов “общего состояния” духа» (Вайман С.Т. Метаморфозы творческого процесса // Вайман С.Т. Неевклидова поэтика: Работы разных лет. – М.: Наука, 2001. – С. 21.)

как его произвели на свет родители. <...> Всё то, что составляет целостную личность, – есть одновременно материал и инструмент, из которого и посредством которого личность своим творческим гением преобразует всё это в поведение, во все формы действия, в саму жизнь. <...> Его поведение подобно тому ветру, который веет там, где хочет. <...> Такого человека я называю истинным художником жизни» [11, с. 24–25].

Говоря о художественности творчества на Востоке, необходимо отметить двойственность отношения восточных учений к искусству. С одной стороны, искусство представляет своего рода заблуждение, некую систему символов, отдаляющую человека от подлинной реальности подобно тому, как языковая система отдаляет от сущности мира: «Вся беда в том, что язык – это самый ненадёжный инструмент, который когда-либо изобрёл человеческий разум. Мы не можем жить, не прибегая к помощи этого средства общения, ведь мы существа общественные: но если мы только примем язык за реальность или сам опыт, мы совершим самую ужасную ошибку, и начнём принимать за луну палец, который всего лишь указывает на неё. <...> Язык всегда стремится к образности, и в результате всё, что бы ни выражалось с его помощью, не является действительным переживанием, а какой-то идеализированной, обобщённой и объективизированной интерпретацией того, что первоначально было пережито индивидуумом» [3, с. 56]. Конвенциональный подход к сущности языка, характерный для рассматриваемых нами учений, предполагает искажение мировосприятия, что делает невозможным освобождение от круговорота рождения-и-смерти.

Кроме того, искусство чувственно по своей природе. Эстетическое чувство, казалось бы, должно противоречить четырём благородным истинам буддизма, хотя оно и соответствует идеалу созерцательности даосизма.

Но, с другой стороны, искусство, в котором значительную роль играет интуитивность, нелогические формы знания, способно стать методом достижения нирваны. Основания для этого – следующие положения дзэн-буддизма. Во-первых, дзэн-буддизм, развивая представление буддистов об отсутствии личности, приходит к идее динамичности, неуловимости природы «Я» вследствие абсолютной её субъективности. Риндзай – один из патриархов дзэн-буддизма – учил: «Если вы пытаетесь уловить [Я] в движении, оно оказывается в неподвижности; хотите схватить в неподвижности, и оно продолжит движение. Это напоминает рыбу, свободно проплывающую сквозь вздымающиеся волны. Достопочтенные, движение и не-движение суть две стороны [Я], когда оно рассматривается объективно, когда оно есть не что иное, как сам Человек пути (*дао-жэнь*), который ни от чего не зависит и свободно пользуется [двумя сторонами реальности] – то движением, то не-движением...» (цит. по [11, с. 53]).

С точки зрения теории искусства Э. Кассирера, искусство «не исследует качества или природу вещей – оно даёт нам интуицию форм вещей. Но это не означает повторения чего-то, что мы уже имели прежде: нет, это, напротив, подлинное, это – открытие. Художник открывает формы природы, тогда как учёный – открывает факты или законы природы. <...> Искусство – это жизнь в сфере чистых форм, а вовсе не детальный анализ чувственно воспринимаемых предметов или изучение их действия. <...> Наше эстетическое восприятие являет гораздо большее разнообразие и принадлежит гораздо более сложному

порядку, чем наше обычное чувственное восприятие. В чувственном восприятии нам достаточно общих и постоянных черт окружающих объектов. Эстетический опыт несравнимо богаче: он насыщен бесконечными возможностями, нереализуемыми в обычном чувственном опыте. В произведении художника эти возможности реализуются – выходят наружу и обретают определённую форму. Раскрытие этой неисчерпаемости вещей – одно из величайших преимуществ и одна из чарующих сил искусства. <...> Когда мы всецело поглощены интуицией великого произведения искусства, мы перестаём чувствовать разрыв между объективным и субъективным мирами, мы не живём ни в банальнейшей реальности физических вещей, ни в полностью индивидуальной сфере. За этими двумя сферами мы обнаруживаем новую область – область пластических, музыкальных, поэтических форм. И все эти формы обладают реальной универсальностью. <...> Вот в таком погружении в динамический аспект формы и состоит эстетический опыт» [12, с. 609–612, 619].

Динамический аспект формы в некотором смысле аналогичен «Нерождённому», недифференцированному целому (дзэн) или Абсолютной реальности (буддизм), уму Будды, хотя относительно последних постулируется невозможность какой-либо характеристики, в том числе формы. Тем не менее наличие динамичности позволяет рассматривать их как формы, не обладающие атрибутами. В пользу такой аналогии говорит и характер эстетического, заключающийся во взгляде «извне», когда субъект находится «на границе» значимой формы, а значит, вне существующих форм. Как утверждает М.М. Бахтин, «эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его – он оказался бы тогда познающим и этически поступающим, – он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать события, как события именно. Эта вневходимость (но не индифферентизм) позволяет художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие» [13, с. 33]. Можно сказать, что эстетический опыт позволяет творцу выходить за рамки любых форм в ту самую Абсолютную реальность, состояние «Нерождённого» для возможности их (форм) творения.

Во-вторых, в постижении дзэн главную роль играет личный опыт. Если же вопрос касается самой жизни, то здесь он крайне необходим. Без такого опыта ничто, связанное с сутью жизни, никогда не может быть осознано и правильно понято. Рассматривая сущность учения дзэн-буддизма, Д.Т. Судзуки полагает: «Основой всех понятий является простой, непосредственный опыт. <...> Мы настолько привыкли к так называемым “объяснениям”, что довольствуемся тем, что и как нам объясняют, и считаем, что больше уже спрашивать нечего. Но дело в том, что нет лучшего объяснения, чем реальный опыт и что только опыт этот нам и необходим для того, чтобы самим стать Буддой. Цель буддизма – реально, в полной мере обладать этим опытом, который не нуждается в каких-либо комментариях» [3, с. 21, 39]. Но искусство и есть такого рода опыт – опыт индивидуальный и неповторимый, который не может быть «переведён» окончательно

в опыт другого сознания, о чём говорил, например, И. Бродский: «Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. ... Оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность» [14, с. 7]. Такой опыт представляет собой «путь за пределы» эмпирического: «И порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удаётся оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта» [14, с. 16].

Этот опыт основан на особом переживании, которое открывает нам реальность высшего порядка и которое можно назвать метафизическим: «Переживание, имеющее место в Дзэне, как бы открывает закрытую дверь и показывает все сокровища, скрытые за ней. Оно неожиданно перескакивает за пределы логики и порождает свою собственную диалектику. Психологически это происходит тогда, когда имеет место то, что известно под названием “отречения”, или “прыжка в пропасть”» [3, с. 197]. Этот скачок за пределы логики, ощущение свободы и покоя, характерное для состояния нирваны, в дзэн-буддизме называется «сатори».

Такого же рода переживание сопровождается и творческий процесс. На Западе его по примеру Аристотеля называют катарсисом. Причём эмоциональное состояние, переживаемое в результате катарсиса, совершенно особого рода. Искусство, с одной стороны, действительно, вызывает эмоции, переживания, и тем самым с точки зрения буддизма оно должно мешать выходу из сансары. Но современные исследования искусства показывают, что оно, наоборот, приводит к взаимоуничтожению противоположных эмоций в психологическом плане⁴ и, элиминируя традиционные (психологические) эмоциональные состояния, создаёт свободное, динамическое спокойствие эстетического переживания. Как полагает уже упомянутый нами Э. Кассирер, «катартический процесс, описанный Аристотелем, предполагает не очищение или изменение характера и качества самих страстей, а изменение в человеческой душе. Через трагическую поэзию душа обретает новое отношение к своим эмоциям. Душа испытывает эмоции жалости и страха, но вместо того, чтобы ими взволноваться и обеспокоиться, она находит состояние мира и покоя. <...> Спокойствие произведения искусства – это, как ни парадоксально, динамическое, а не статическое спокойствие. Искусство вызывает движения человеческой души во всей их глубине и разнообразии. Но форма, мера и ритм этих движений не сравнимы ни с каким эмоциональным состоянием. В искусстве мы чувствуем не простое эмоциональное качество в его единичности. Это динамический процесс самой жизни – непрерывные колебания между

⁴ «... Всякое художественное произведение – басня, новелла, трагедия – включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств» (Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – С. 274).

противоположными полюсами, между радостью и печалью, надеждой и страхом, ликованием и безнадёжностью. Придать эстетическую форму нашим страстям – значит перевести их в свободное и активное состояние» [12, с. 615]. Эстетическое переживание «освобождает» (по восточной терминологии) человека, запуская процесс своего рода феноменологической редукции, позволяющей человеку проникнуть к основаниям бытия.

Это возможно благодаря особому качеству художественного творчества, высветляющего экзистенциальные смыслы бытия человека посредством катарсиса. Катарсис в искусстве представляет собой спонтанность сатори-просветления, позволяющую увидеть мир по-настоящему, в его начальной реальности, достичь естественного, первобытного состояния, названного одним из патриархов дзэн-буддизма «Нерождённым». Таким образом, творчество, по крайней мере художественное, может быть действенным средством для достижения буддистской цели, поскольку в процессе создания и восприятия произведения искусства возникает состояние катарсиса, трактуемого иногда как эмоциональное «очищение».

Искусство, предоставляющее нам динамический аспект формы вещей, можно рассматривать как средство воздействия на дхармы, понимаемые как мгновенные субстанциальные признаки сверхреальности («формы» нашей личности). Если понимать пустоту как динамическую форму форм⁵, то отсутствие личности в буддизме есть возможность бесконечного количества вариантов форм человека, что в даосизме существует в формулировке: «Дао совершенно пусто, но при пользовании им его, пожалуй, не наполнить. <...> Это прародитель десяти тысяч вещей» [15, с. 149, стих 4]. Искусство помогает успокаивать, нейтрализовать дхармические «вспышки» посредством созерцания красоты как признака истинной реальности с точки зрения буддизма.

Наконец, искусство – и художественное творчество, лежащее в его основе – не имеет внешней цели, оно нецеленаправленно, подобно жизненному потоку или существованию мироздания⁶, то есть «пусто» – естественно и спонтанно. Осознание того, что подлинная реальность одномоментна, существует только в настоящем, без будущего и прошлого, важно для понимания доктрин рассматриваемых нами восточных учений. Именно поэтому искусство, художественное творчество, практически полностью удовлетворяющее вышерассмотренным основам учений, является действенным методом достижения провозглашаемых в них целей. Алан Уотс отмечает: «Соприкоснуться с реальностью – с «таковостью» – значит выйти за рамки кармы, за рамки последовательного действия, и вступить в жизнь, лишённую какой бы то ни было цели. Но для Дзэн и для даосизма это и есть подлинная жизнь вселенной, каждое её мгновение

⁵ Ср., например, стихотворение И. Бродского «На выставке Карла Вейлинка», где автопортрет создаётся посредством отсутствия автопортретного прототипа, присутствие создаётся через отсутствие. Описательно это выглядит как альтернатива разнообразных форм. Бесконечное количество их вариантов тождественно пустоте. Таким образом, реализуется буддистский художественный принцип «пустоты» как полноты бытия, присутствия.

⁶ Если, конечно, не считать целью саму жизнь, само существование, но стремление к жизни имеет в человеке бессознательный характер, то есть не может быть определено как цель. Наличие же «цели» у мироздания можно обсуждать лишь на уровне гипотез и догадок, что скорее подтверждает отсутствие цели, чем её наличие.

самодостаточно и не нуждается в том, чтобы оправдываться какой-то внешней целью» [9, с. 217].

Целеустремлённость снижает творческий потенциал субъекта излишне сильной мотивацией и ограничением «поля внимания» миру, она мешает за целью увидеть содержание, состоящее в наличии массы альтернатив и вариантов развития, наконец, препятствует наслаждению самим процессом. «Как это ни парадоксально, именно целеустремлённая жизнь лишена содержания, лишена сущности. Она спешит и торопится, но всё упускает. Бесцельная жизнь не торопится и не упускает ничего, ибо нет спешки, человек поворачивается к миру всеми своими чувствами и становится способным вместить его» [9, с. 258]. Поэтому бесцельность искусства как открытой системы символов – полисемантических и многосмысленных – позволяет вместить всю совокупность миров-реальностей, ибо, как полагал и Аристотель, искусству доступно как возможное, так и невозможное.

По этой причине восточное искусство такое значение придаёт пустоте и тишине: «Поразительной чертой пейзажей Сун, как и сумиэ в целом, является сравнительная пустота картины – пустота, которая, однако, смотрится частью картины, а не просто незакрашенным фоном. Заполнив один уголок листа, художник оживляет всю поверхность картины. <...> Секрет этой техники заключается в умении уравновесить форму с пустым пространством и, главное, почувствовать момент, когда “сказано” достаточно. Ибо Дзэн не портит ни сатори, ни силы эстетического впечатления своими дополнениями, объяснениями, побочными мыслями или интеллектуальными толкованиями. Видимое в картине, нераздельно слитое с её пустым пространством, создаёт ощущение “чудесной Пустоты”, из которой рождается событие» [9, с. 262].

Короткие японские стихотворные формы также содержат пустоту как базовый элемент своей структуры, дающий возможность ощутить многомерность и неисчерпаемость подлинной реальности и обрести сатори – переживание полноты бытия, не вмещающейся в словесные формулировки и рациональные понятия. В поэзии таким пустым пространством является тишина, которой требует и которую создаёт двустихие – стихотворный аналог эмоционального и умственного покоя, ведущего к нирване. В действительности же ощущается чувство, которое двустихие вызывает, и тем сильнее, чем короче оно выражено.

«Пустотность» искусства Востока создаёт пересечение эмпирического мира и основ бытия. Она позволяет через не-деяние, не-стремление, не-говoreние приобрести опыт истинной реальности, освободиться от иллюзорных наслоений обыденной жизни. Вернее, она даёт возможность увидеть в обычных вещах и событиях подлинность существования, разглядеть за «поверхностью» изображения «истинный пейзаж». Е.М. Дьяконова пишет: «Басё говорил ученикам, что главное в творчестве поэта хайку – это создание “истинного пейзажа”, то есть проникновение в сущность вещей с помощью предметов обыденной, простой и непритязательной жизни» [16, с. 270]. Кроме того, пустота есть, если вспомнить образы философии М. Хайдеггера, «просвет» природы Будды, Дао, которую невозможно выразить словом или формой, а также это символ бесцельности жизни в восточном её понимании. «Бесцельное существование таким образом является постоянной темой всех жанров искусства Дзэн и выражает внутреннее состояние

самого художника, который идёт в Никуда и существует вне Времени. Это ощущение иногда находит и на обычных людей, и именно в такие мгновения они постигают те ослепительные проблески мироздания, которые освещают в памяти случайно подвернувшиеся образы: запах горелых листьев на заре туманного осеннего утра, полёт голубей в луче солнца на фоне тучи или одинокий крик птицы в чаще леса. В искусстве Дзэн любой пейзаж, любой набросок бамбука, колеблемого ветром, или одиноких скал – это эхо таких мгновений» [9, с. 265].

В заключение отметим, что для творческого процесса в восточной культурной парадигме всегда важно ощущение настоящего мгновения. Настоящее мгновение, сливаясь с вечностью как полнотой бытия, не имея начала и конца, всегда ново и спонтанно, ничем причинно не обусловлено. Поэтому суть творчества с восточной точки зрения можно понимать как покой, нирвану, явленную нам вечность мгновения. «В это мгновение нет ничего, что должно возникнуть. В это мгновение нет ничего, что прекращает быть. Поэтому в нём нет рождения-и-смерти, которым следует положить конец... Откуда следует, что абсолютный покой (нирваны) есть настоящее мгновение. И хотя он в этом мгновении – ему нет конца и в нём – вечная радость» [9, с. 292].

Summary

R.Kh. Lukmanova, A.I. Stoletov. The Taoist and Buddhist Interpretation of the Essence of Creativity.

The article deals with the understanding of creative process from the point of view of the Eastern doctrines. The authors examine the ontological aspects of creativity (i.e. “emptiness”, organicity, naturalness and non-purposefulness), appealing to the concepts of Buddhism, Zen Buddhism and Taoism along with the works of Western experts in art. The idea is advanced that the essence of creativity consists in the immersion in the fullness of existence (nirvana, Tao), which is revealed by means of the eternity-instant of artistic reality.

Keywords: creativity, Buddhism, Zen Buddhism, Taoism, existence, reality, emptiness, improvement, art.

Литература

1. Розенберг О.О. Труды по буддизму. – М.: Наука, 1991. – 295 с.
2. Радхакришнан С. Индийская философия: в 2 т. – М.: Миф: Ирбис, 1993. – Т. 1. – 623 с.
3. Судзуки Д.Т. Основы Дзэн-Буддизма // Дзэн-Буддизм / Сост. и науч. ред. В.А. Шериев. – Бишкек: Одиссей: Гл. ред. КЭ, 1993. – С. 3–468.
4. Торчинов Е.А. Философия буддизма Махаяны. – СПб.: Петерб. Востоковедение, 2002. – 315 с.
5. Платон. Пир // Платон. Федон; Пир; Федр; Парменид / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др. – М.: Мысль, 1999. – С. 81–134.
6. Платон. Софист // Платон. Федон; Пир; Федр; Парменид / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др. – М.: Мысль, 1999. – С. 275–345.
7. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. – М.: РОССПЭН, 2004. – 399 с.

8. Лю Се. Вращивание жизненной силы благодаря творчеству // Антология даосской философии / Сост. В.В. Малявин, Б.Б. Виноградский. – М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К», 1994. – С. 390–392.
9. Уотс Алан В. Путь Дзэн. – Киев: София, 1993. – 320 с.
10. Вайман С.Т. Мерцающие смыслы. – М.: Наследие, 1999. – 397 с.
11. Судзуки Д. Лекции о дзэн-буддизме // Фромм Э., Судзуки Д., Мартино Р. Дзэн-буддизм и психоанализ. – М.: Весь Мир, 1997. – С. 76–96.
12. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарика, 1998. – С. 440–722.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
14. Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Соч.: в 4 т. – СПб.; М.; Париж; Нью-Йорк: КПО «Пушкинский фонд»: Третья волна, 1992. – Т. 1. – С. 5–19.
15. Лаоцзы. Даодэцин // Лаоцзы. Обрести себя в Дао. – М.: Республика, 1999. – С. 148–170.
16. Дьяконова Е.М. О возможном и невозможном в японской поэзии // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока: Сб. ст. – М.: Вост. лит. РАН, 1995. – С. 262–283.

Поступила в редакцию
15.11.13

Лукманова Раушания Хусаиновна – доктор философских наук, профессор кафедры философии и истории науки, Башкирский государственный университет, г. Уфа, Россия.

E-mail: lukmanovark@mail.ru

Столетов Анатолий Игоревич – доктор философских наук, заведующий кафедрой философии, социологии и педагогики, Башкирский государственный университет, г. Уфа, Россия.

E-mail: toliks@mail333.com