

УДК 784.3:82-1 (510)

У Цзин Инь,
кандидат искусствоведения, доцент,
Шань Дун университет (Вэйхай),
факультет искусств (Китай)
wujingyin2012@163.com

ВНУТРЕННЯЯ МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ

В китайской культуре стихосложение может считаться поэзией в том случае, если обладает внутренней музыкальностью. Такие свойства музыки, как ритм, темп, мелодия сообщают стихотворению лишь внешние признаки музыкальности. Условиями достижения внутренней музыкальности в китайской поэзии являются динамизм мысленных образов (ветра, человека, старого знакомого, значимого места), развитие тем времени/вечности, конечности/бесконечности, смерти/бессмертия, отражение философских концепций великого безмолвия, гармонии невысказанного слова и неслышимого вселенского звука, соотносенного с Дао.

Ключевые слова: китайская поэзия, внутренняя музыкальность, динамичный мысленный образ, великое безмолвие, беззвучная мелодия мироздания.

У Цзин Инь, кандидат мистецтвознавства, доцент; Шань Дун університет (Вейхай), факультет мистецтв (Китай).

Внутрішня музикальність як художній принцип китайської поезії.

В китайській культурі віршування вважається поезією за умов володіння внутрішньою музикальністю. Такі властивості музики, як ритм, темп, мелодія надають віршу лише зовнішні ознаки музикальності. Умовами досягнення внутрішньої музикальності в китайській поезії є динамізм мислених образів (повітря, людини, старого знайомого, значеннєвого місця), розвиток тем часу/вічності, кінцевості/нескінченності, смерті/безсмертя, відображення філософських концепцій великої безмолвності, гармонії невисловленого слова і нечутного всесвітнього звуку, пов'язаного із Дао.

Ключові слова: китайська поезія, внутрішня музикальність, динамічний уявний образ, велика безмовність, беззвучна мелодія світобудови.

Wu jing Yin, PhD in Arts, associate professor, Shandong University (Weihai) Art Department (China).

Internal musical how artistic principles of Chinese poetry.

Verses in Chinese culture are considered to be poetry, only in case they possess inner musicality. Such music qualities as rhythm, tempo, and melody only transport the outer features of musicality to the verses. The inner musicality is reached in Chinese poetry through the dynamic of mental images (wind, human, old friend, meaningful place), through the development of such topics as time/eternity, finiteness/endlessness, death/immortality, through mirroring philosophical concepts of a great silence, harmony of the unsaid word and of an unheard universal sound correlating with Dao.

Key words: Chinese poetry, inner musicality, dynamic mental image, the great silence, unheard universal sound.

Внутренняя музыкальность – принцип китайской поэзии – исключает ее рассмотрение как только лишь рифмованных строк, но позволяет выявлять в ней глубинные уровни содержания. Внутренняя музыкальность связана не столько с мелодичностью и ритмичностью звучания вербального языка, сколько с содержанием поэтического текста, высшая красота и изысканность смысла которого является принципиально невыразимой посредством слов, но восстанавливаемой в мышлении реципиента благодаря опоре на философскую концепцию музыки как всепорождающего начала. Присущая китайской поэзии внутренняя музыкальность обуславливает особые требования к композиторской интерпретации вербального текста стихотворения в китайской вокальной музыке. Поскольку внутренняя музыкальность поэзии, обусловленная традициями национального восприятия мироздания, его философской концепцией как беззвучной музыки, влияет на композиторскую интерпретацию поэтических шедевров в вокальной музыке как европейских, так и собственно китайских композиторов, изучение данной проблематики представляет собой актуальную задачу современного музыкального китаеведения.

Цель данной статьи – изучить сущность внутренней музыкальности как художественного принципа китайской поэзии.

Внутренняя музыкальность китайской поэзии сопряжена с временным развертыванием содержания стихотворения. Раскрывая тему жизни и времени, китайская поэзия приближается к музыке по красоте мелодического языка. Растяннутость и сжатость в ритмическом чередовании временных фрагментов в китайской поэзии сообщает ей процессуальность и мелодичность.

Время как интроспективная форма разворачивания поэтического содержания находит свое выражение не столько в словах, сколько в образной драматургии стихотворения. Ее специфика заключается в наличии как тех образов, что получили словесное оформление, так и не имеющих вербального воплощения: их конструирование возникает в мышлении воспринимающего субъекта в результате ассоциативно-символической работы его сознания. Динамичный мысленный образ китайской поэзии вызывает у читателя ощущение развертывания во времени, подобное тому, что возникает в процессе прослушивания музыки. В динамичном мысленном образе объединены ритм и мелодия, сплетающиеся в единую духовную целостность, что позволяет его толковать как проявление внутренней музыкальности, свойственной китайской поэзии.

Китайская поэзия как своеобразный музыкальный язык основана на специфических закономерностях ритмо-мелодической конструкции. Трактовка поэзии как аналога музыки и музыки как воплощения поэзии, сформированная в древней философской китайской мысли, актуальна и сегодня. Постулат, сформулированный китайским каноником династии Тан Кун Инда (574–648): "Поэзия – сердце музыки, в звуках музыки – поэзия, вместе они служат одной цели" (诗是乐之心, 乐为诗之声, 故诗乐同其功也) [12, 87], предопределил процесс развития этих искусств, сформировав свойственные им критерии совершенства.

Отнюдь не любые рифмованные мелодичные строки следует считать поэзией. Например, "Стихи Да Ю" (получили свое наименование по имени их

автора – поэта Чжан Да-ю эпохи Тан), имея отношение к такому литературному жанру, как "популярные общепонятные стихи", содержат лишь такие внешние свойства стихосложения, как ритм и метр, и подлинной поэзией не являются.

Условиями соответствия форм стихосложения нормам китайской поэзии являются выражение чувств и раскрытие внутреннего мира лирического героя. Благодаря воплощению эмоций, передаче черт внутреннего мира человека, в китайской поэзии происходит объединение прошлого, настоящего и будущего, а, следовательно, становится возможным достижение вечности. Высшая цель китайской поэзии состоит не столько в достижении словесного совершенства, сколько в раскрытии переживаний, вызванных ощущением течения времени, в выражении отношения субъекта поэзии к временному процессу. Лишь при условии достижения высшей цели китайской поэзии – раскрытии темы внутреннего мира героя и его отношения к течению времени – её язык обретает внутреннюю музыкальность. Поскольку высшая цель китайской поэзии превосходит возможности вербального языка, её достижение возможно посредством сообщения мелодичности (как условия внутренней музыкальности) в выражении невысказанного – динамичного мысленного образа времени-пространства. Внутренняя музыкальность стихотворения призвана компенсировать недостаточность слов, возникающую в процессе сотворения динамичного мысленного образа китайской поэзии. Поэт периода Восточной Цзинь Тао Юаньмин связывал построение мысленного образа в китайской поэзии с сообщением ему внутренней музыкальности на основе "отвлечения от языка" – подобно тому, как, согласно западному философу А. Н. Уайтхэду, поэзия и философия "должны выходить за рамки прямого значения слов" [6, 154]. Выходя за пределы возможностей вербального языка, китайская поэзия, преодолевая жесткий регламент грамматической формы, входит в пространство музыки (средством выхода за рамки вербального языка является сам вербальный язык). Мысленный образ как воплощение внутренней музыкальности в поэтических строках Тао Юаньмин "осенний ветер волнует воды реки Вэй, опавшей листвой наполнен Чанан" (秋 – 风 – 生 – 渭 – 水, 落 – 叶 – 满 – 长 – 安) возникает не столько в связи с заключенным в них описанием городского пейзажа, сколько в связи с картиной, преисполненной печали жизни, остающейся невысказанной словами.

Преодолеть время – давняя цель китайской поэзии. Способом ее достижения является создание совершенного произведения искусства, что остается навеки среди мимолётно промелькнувших сочинений. Достижению цели китайской поэзии способствует внутренняя музыкальность, присущая лучшим образцам поэтического искусства. Внутренняя музыкальность находит свое выражение в интонационном содержании лучших образцов китайской поэзии, в пространственной семантике свойственного им стихотворного ритма, в семантической структуре стихотворения.

Ритм, рождающийся из смыслового пространства стихотворения, – важный фактор внутренней музыкальности китайской поэзии. Порождающее ритм смысловое пространство стихотворения, не будучи музыкой как таковой, тем не менее, предстает в качестве ее первоначальной формы (пра-формы), ес-

ли при понимании музыкального искусства исходить из известного определения Б. Асафьева, согласно которому "музыка – искусство интонируемого смысла" [1, 344]. Если, согласно концепции "небесной музыки" Пифагора, человеческая гармония предстает как отражение движения небесных тел, то в отличие от пифагорейской традиции, китайская философия исходит из трактовки небесной гармонии как среды обитания человека. В китайской философии движение небесных тел формирует благоприятное для жизни человека пространство: жизнь человека в мире и благоденствии, достижение сочетания внутреннего богатства и внешней красоты – назначение музыки и гармонии. Отражение философской концепции мировой гармонии в поэтической форме китайского стихотворения свидетельствует о наличии в нем внутренней музыкальности.

Мысленный образ в оваянной внутренней музыкальностью китайской поэзии – результат встречи человека с окружающим его миром небесной гармонии (форм этой встречи может быть множество). Мысленный образ находит свое воплощение в поэтической форме, обретающей, подобно форме музыкальной, свойство динамичности: "Отражение реальности с помощью музыкальной структуры опирается на фиксирование и выражение объекта музыки и его особенностей, а также его динамичной формы" [2, 298].

Классическим воплощением динамичного мысленного образа, а следовательно, и внутренней музыкальности китайской поэзии является образ ветра. Поскольку образ ветра изначально характерен как для китайской поэзии, так и для музыки, ему имманентно присуще музыкально-поэтическое единство. Вдохновение позволяет поэту-певцу, оседлав ветер, мчаться по миру бескрайней художественной фантазии; осенний ветер, срывающий листья с деревьев, вписывает свои "ноты" в звуковую партитуру тревожной музыки макрокосма. Образ ветра как воплощение внутренней свободы поэта, олицетворение звучащего макрокосма в поэтическом и музыкальном искусствах порожден звуковым источником – космической музыкой как непрерывно движущимся мирозданием. Трактовка ветра как проявления музыки (то есть, динамического образа) сформирована в разделе "Древние мелодии" старинного китайского трактата "Записи о периоде Весны и Осени", в котором, в частности, значится следующее: "В эпоху мира и процветания божественный дух неба и земли рождает ветер. Солнце приходит на своё место, луна собирает ветер, и так рождается музыка" [5, 91]. Следовательно, согласно традиционной китайской философии, беззвучная мелодия мироздания, сотворенная ветром, – основа музыки. Ветер как источник звука порождает музыку, создавая пространство для ее звучания. Музыка остается движением даже в том случае, если содержит паузы: так воспроизводятся образы тишины, молчания, покоя. Образ ветра как источник музыки стал одним из самых значительных символов в китайской поэзии, привнеся в нее унаследованную от музыки динамичность смысло- и формообразования. На начальном этапе сотворения музыки и поэзии образ ветра символизировал данные виды художественного творчества – доказательством тому служит стихотворение "Ветер" из древней "Книги песен".

Если в музыке образ ветра, подобно всепорождающей энергии "ци", воплощается посредством ритмических групп, то в поэзии он формируется путем

введения сложных семантических систем. Поскольку нашедшая выражение в образе ветра энергия неба и земли не имеет формы, его характеристики сложно передать при помощи тяготеющих к оформленности слов. Энергию, свойственную образу осеннего ветра, поэт выражает путем введения сопутствующих образов опавшей листвы, вздымающихся волн. Описание плывущих по небу облаков или струящейся воды, как и многих других явлений природы, в китайской поэзии подразумевает нерасторжимую связь с образом ветра – условием рождения музыки из движения вселенной, одухотворенной энергией "ци" (气), соединяющей небо и землю. Энергия "ци", обуславливающая единство мироздания и искусств поэзии и музыки, способствует формированию трактовки внутренней музыкальности как способа достижения всеобщей связи явлений природы в поэтическом тексте китайского стихотворения. Различные образы природы в китайской поэзии объединяются в единство, будучи соотносимыми с породившей их звуковой "картиной" мироздания, созданной дуновением ветра. Ритм, порожденный энергией движения, находит свое воплощение в музыке ветра, а также в вызванных им к жизни мелодиях опавших листьев, осеннего дождя, облаков, воды. Каждое явление природы, найдя своё место во всеобщей звуковой картине мира, будучи порожденным из ее универсального единства, обретает свое неповторимое звуковое воплощение. Так в китайской поэзии осуществляется действие принципа единства в различии и различного в едином при воплощении в ней философской концепции сотворения мира из музыкального звука. Динамичный образ ветра, получив словесное воплощение, став способом проявления внутренней музыкальности, придает китайскому стихотворению натурфилософский характер, позволяя соотнести его содержание с истоками формирования мироздания, энергии "ци", музыки и поэзии.

В китайской поэзии и музыке движение и покой как формы проявления внутренней музыкальности дополняют друг друга, подобно тому, как это происходит в стихотворении "Отдых среди опавших цветов чайного дерева". В бессловесном пространстве китайской поэзии, наряду с ее вербальной наполненностью, воплощено всё сущее – Дао, остающееся неназванным и непроявленным. В мировоззрении китайского народа восприятие времени тесно переплетается с восприятием пространства. Один единственный миг в национальном китайском мировоззрении способен передать образ движущегося временного потока, подобно тому как "один опавший лист говорит о наступлении осени". Пространственный образ трансформируется в "объект времени", по А. Гуссерлю. В китайской поэзии связь между временем и пространством возможно передать посредством единого художественного образа. Между временем и пространством существуют определенные причинно-следственные связи. В древнем трактате значится: "Ритм времени (год, четыре сезона, двенадцать месяцев, триста шестьдесят пять дней) ведут за собой пространственные выражения (север, юг, запад, восток, верх, низ и т. д.)". Это означает, что в национальном восприятии мироздания постижение времени предшествует осознанию пространства, что нашло отражение в омузыкаливании поэтического времени-пространства.

При помощи введения динамичного мысленного образа фрагмент поэтического текста обретает внутреннюю музыкальность, благодаря которой в китайской поэзии возникает исходящее из Дао целостное отражение жизни, единство микро- и макромиров, взаимодействие настоящего, прошлого и будущего в едином временном потоке.

Внутренняя музыкальность присуща не только китайской поэзии, но и китайской живописи. Так, художники изображают на полотне не только архитектурные сооружения и топографические особенности местности, но изображая безмолвную красоту окружающего мира, словно бы включают исторгаемую им неслышимую мелодию, становящуюся частью художественного пространства живописи. Мироздание, преисполненное звуками музыки, рождающимися вследствие соединения пространства и времени, – идеал, к воплощению которого стремятся китайские художники и поэты [9, 434]. Если в музыке мелодия обретает непосредственное (слышимое) воплощение, то в китайской поэзии, как выражение присущей ей внутренней музыкальности, она находит опосредованное выражение, будучи обусловленной вербальным текстом и существуя исключительно вместе с ним и благодаря ему.

В старинной "Книге песен" есть такие строки: "Когда я уходил, ветви ивы словно кружились в танце с ветром; когда я возвращался, наступил сезон дождей". Здесь музыкальность языка поэзии заключена в не представленном в словах смысле, в невыраженных в вербальном тексте эмоциях. Один из аспектов скрытого в стихотворении смысла сопряжен с передачей идеи течения неуловимого времени: расставание героя с родиной сопряжено с весной, его возвращение – с осенью. Так пространственно-временной аспект вербального текста, связанный темпо-ритмом, способствует проникновению в его структуру внутренней музыкальности. Обнаружение внутренней музыкальности китайской поэзии предполагает выявление и сопоставление свойственных ей смысловых планов – выраженного посредством слов и невысказанного словами; на их пересечении возникает неслышимая (внутренняя) музыка.

Для китайской поэзии характерны образы старого знакомого и "значимого места". Благодаря их введению в форме стихотворения возникает прием повтора, проявляющийся за рамками вербального текста. Повтор такого типа следует определить как мысленный, поскольку достигается в сознании воспринимающего субъекта, а не в структуре поэтического текста. Люди, видевшиеся однажды и встретившиеся вновь, обретают статус "старых знакомых", тогда как пространства, посещенные вновь, становятся "значимыми местами". И образ старого знакомого, и образ "значимого места" неотделимы от художественных тем расставания и путешествия. При этом происходит повышение значимости семантической наполненности временных структур, оформление которых подобно музыкальному ритму. Течение времени в стихотворениях, развивающих темы расставания/путешествия, сопряжено с циркуляцией временных потоков, устремляющихся из прошлого в настоящее и будущее. Если пространство мысленного образа китайской поэзии формируется с помощью слов, то выражение времени в ней связано с метроритмом и мелодичностью языка, что

сообщает поэзии внутреннюю музыкальность. Поэтический мысленный образ основан на гармонии ритма словесного и музыкального. Поскольку образы старого знакомого и "значимого места" обладают свойствами, позволяющих трактовать их как мысленные, они также являются воплощением внутренней музыкальности китайской поэзии.

Внутреннюю музыкальность поэзия обретает также в отображении тем, связанных с течением времени-пространства как условием формирования мысленных образов. Среди них – темы конечности-бесконечности жизни, предощущения "смертности", "смертного часа" как условия человеческого бытия, одиночества-печали как порождения не столько жизненных событий, сколько самой жизни. Раскрытие этих тем сопряжено с невозможностью исчерпывающе выразить их словами. Указанные темы в китайской поэзии имеют философское происхождение, поскольку их содержание порождено концепцией "великого звука в тишине" (Лао Цзы).

Высокая художественная ценность китайской поэзии обусловлена не только особенностями стихосложения. Ее ценность заключается в отображении черт китайской философии, основанной на метафоричности мышления. Сформированная в философии классическая метафора "единства человека и неба" (天人合一) нашла многогранное проявление в китайской поэзии. Поскольку означенное единство выражается посредством звуковой гармонии, сама философская концепция, заключенная в китайской поэзии, основывается на внутренней музыкальности.

Художественную ценность китайской поэзии обуславливает также раскрытие философской темы времени и вечности. Обращение к этой теме придает китайской поэзии то качество динамичности, что предопределяет появление динамичного мысленного образа как условия внутренней музыкальности. "Во многих стихах китайских поэтов выражается чуткое отношение ко времени, часто присутствуют мотивы сожаления о его быстротечности. Конечно, западные поэты тоже не равнодушны к понятию времени, но они не выражают по отношению к нему столько эмоций, как китайские поэты" [4, 56]. Отношение ко времени не связано с погоней за "вечным сейчас" – оно основано на воплощении идеи всемирного порядка в образе "Дао", законов мироздания. Философская тема соотношения вечности и мига нашла свое отражение в строках старинных стихотворений: "Человек на берегу смотрит на своё отражение в реке, которое пролетает, как миг, рядом с вечным отражением месяца"; "Цветы с годами остаются похожими друг на друга, а люди меняются".

Запечатлевая время в поэтической форме, китайские поэты отнюдь не страшились глаголов, они их намеренно опускали, в отличие от традиции западной поэзии, в которой образы времени выражаются, в основном, с помощью глаголов (что обусловлено строем многих европейских языков, в которых выражение "вечного" связано с глаголами). В отображении времени китайской поэзии сказались такие свойственные ей законы, как установление гармонии слов и высшего порядка, чувства и философской абстракции, временного и вечного. Время в китайской поэзии трактуется не как некий конкретный пери-

од, в течение которого происходят те или иные события, а как отражение круговорота мироздания, стоящего над временем. Вечное и невыразимое "Дао" раскрывается посредством изображения фрагмента времени в пространстве вселенной.

Поскольку тема вечности и времени в китайской поэзии обладает звуковым генезисом, основана на гармонии божественного и человеческого начал, вовлечении динамических мысленных образов, ее раскрытие неизменно связано с проявлением принципа внутренней музыкальности. Принцип внутренней музыкальности наблюдается и в трактовке образа человека, представляемого посредством отображения окружающего его мироздания, соотнесения с "Дао". Поскольку "Дао" постоянно и неизменно, его порождением является концепция "единства человеческих сердец и подчинения единому порядку". Если человек, осмысливая собственную жизнь, сохраняет индивидуальность, то при размышлении о "Дао" он лишается своего "я", погружаясь в звуки вечной музыки. Следовательно, обращение к теме человека размышляющего неотделимо от ее музыкальной первоосновы, находящей выражение во внутренней музыкальности поэтической формы.

Принцип внутренней музыкальности в китайской поэзии обусловлен и трактовкой образов природы. Распускающиеся цветы, опадающие листья и лепестки, текущая вода, смена времен года неизменно сопряжены с движением, подобно чувствам, которые они символизируют. Присущая образам природы динамичность, наличие сопряженных с ними множества смыслов, остающихся невысказанными словами, позволяют сделать вывод о том, что они также содержат в себе внутреннюю музыкальность. Образы природы включены в тот процесс всеобщего поиска путей отображения смысла "вне слов" в китайской поэзии, что закономерно предполагает наличие внутренней музыкальности.

Исключение из китайской поэзии фабулы и сюжета обуславливает значимость роли поиска "невыразимого смысла", постижение которого возможно посредством внутренней музыкальности. Наряду с "невыразимым смыслом", сопряженным с формированием динамических мысленных образов, специфической восприятия времени/вечности, философская концепция "глубокого постижения" искусства и мироздания также способствует формированию внутренней музыкальности национальной поэзии.

Проявление принципа внутренней музыкальности в китайской поэзии сопряжено со своеобразным отражением еще одной философской доктрины, согласно которой за звучащей мелодией скрывается безмолвие, подобно тому, как за жизнью скрывается смерть. Безмолвие – источник зарождения музыки, условие её возникновения, изначальная и подлинная форма её существования. Подобно тому, как наложению красок предшествует грунтовка (по Конфуцию, "краски накладывают после грунтовки"), музыке предшествует безмолвие. В китайской поэзии отражена философская трактовка музыки, согласно которой она порождена безмолвием и, отзвучав, в безмолвие возвращается. Высказывание Лао Цзы о "величии еле слышного звука" стало нерушимым постулатом в истории искусства Китая. Разные исследователи интерпретируют данное суждение

по-разному. Согласно мнению профессора Центрального китайского музыкального института Цай Чжун Дэ, "Первое заблуждение – считать, что данное суждение говорит нам, что тишина важнее звука. Второе заблуждение – воспринимать его как описание красивого звука, а третье – отождествлять эти слова Лао Цзы с конфуцианской идеей беззвучной музыки" [8, 144]. Современный искусствовед Цзян Кун Яну комментирует приведенное высказывание Лао Цзы таким образом: "Самая прекрасная музыка является проявлением "Дао", это музыка в самой её сущности, и хоть она и "велика", мы не способны её услышать" [10, 17]. Ему же принадлежит мысль о том, что "великий звук" – проявление движения мироздания: "Лао Цзы восхищался не запутанной комбинацией пяти ступеней гаммы, а плавным течением "Дао" в музыке" [там же, 21]. Неслышимая совершенная музыка, одно из звуковых воплощений которой воплощено во внутренней музыкальности китайской поэзии, являет собой, по Чжуан Цзы, "голоса природы". Под философским понятием "еле слышный звук" следует понимать не тишину как звуковое явление, но как сущность, постижение которой посредством органов чувств невозможно. Это способ восприятия мира через музыку, в процессе чего она обретает интровертивную форму. Именно этот смысл заключен в конфуцианской концепции, согласно которой "великая музыка едина с небом и землёй"; именно этот смысл следует искать в трактовке внутренней музыкальности как принципа китайской поэзии. В образе "бессловесной внутренней радости" как отображении целостности жизни Тао Юаньмин отобразил философское понимание тишины как выражения внутренней музыкальности.

В стихах Тао Юаньмина раскрыта сущность философского понимания "красоты в молчании". Сотворенная им поэтическая форма считалась настолько близкой к идеалу, что Су Дунпо ценил его гений выше, нежели талант Либо и Дуфу. Поэзия Тао Юаньмина совершенна не только по литературной форме, но и в связи с воплощением принципа внутренней музыкальности, достигнутой на основе обобщения процесса тончайших наблюдений за миром. Если поэзия представляет собой "речь и безмолвие; вечную речь и вечное молчание", то музыка – это "вечное отсутствие речи и отсутствие молчания" (Чжуан Цзы, "Притчи"). Хотя звуки природы отражаются человеческим слухом, они лишены индивидуальности. Ван Гуовэй в работе "Заметки о народном жанре Цы" указывал на "отсутствие индивидуального начала": "Только достигая разотождествления со своей личностью, человек достигает покоя; отождествляясь со своей личностью, он достигает момента тишины в движении". "Отсутствие индивидуального" – сущность музыкального духа. Гегель писал: "Единственным подходящим образом для музыки является ни на что не направленное интроспективное существование, а также уникальный абстрактный характер. Это наше совершенно пустое "я", индивидуальность, лишённая содержания" [3, 332]. "Пустое я" – теоретическое понятие феноменологии, которое соответствует "границе разотождествления со своим я" в китайском понимании. Отсюда следует, что гегелевское "пустое я" в контексте китайской философии обозначает мир как таковой. Следуя философской традиции, китайская поэзия стремится к выражению сущности мира, его тихого образа, не имеющего "я", но содержа-

щего атмосферу беззвучной музыки. В этой тишине соотношение музыки и стихов, слов и звука выражается не посредством формы и содержания (поскольку музыка не является пустым сосудом для слов), а способствует углубления внутреннего смысла, заключенного в словах. М. Хайдеггер писал: "Давным-давно, размышляя над сущностью речи, я не хотел использовать слово 'речь'" [7, 118]. Сила поэтической речи проявляется в безмолвии – торжестве неслышимого вселенского звука, посредством которого поэзия соотносится с Трансцендентом.

Безмолвное звучание, смыслы, невыразимые посредством слов, внутренняя музыкальность китайской поэзии указывают не только на форму существования слов. Звуковое оформление поэзии раскрывает ее связь с "Дао" – источником рождения музыки. О безмолвном звучании поэзии писал М. Хайдеггер: "Написание стихов (Dichten) предполагает следование (Nachsagen), то есть поэт создаёт мелодичное звучание, следуя духу спокойствия. Перед тем, как высказывать (sagen) и выражать (Aussprechen) смысл, поэт долго пребывает в состоянии наблюдения. ... Язык наблюдения и высказывания становится языком следования, после чего является поэзия (Dichtung). Безмолвие как сущность поэзии выражена в 'Уникальном стихе'" [7, 59]. "Уникальный стих" возникает из вечного наблюдения человека за миром. "Музыка" (первоначальный танец) начинается, когда человек стремится к ритму и мелодии, музыка и стихи – результаты этого стремления. Песни человека разобщают его с природой. М. Хайдеггер объяснял это как "раздор между близкими". Поэзия и музыка расходятся, а потом снова соединяются, таким образом, возникает этот раздор. Процесс развития искусств показал, что музыка и поэзия имеют сходства не только во внешней звуковой форме, но и во внутренних характеристиках. Наслаждаясь мотивами и ритмами, можно обнаружить, что оба искусства направлены на один объект: "Достижение высшей формы высказывания, высказывания внутреннего состояния, благодаря чему язык выражается во внешней форме, являясь апологией внешней формы, но "звучит" в молчании предметов. Он превосходит объекты, имеющие форму, и приближается к тем, что не имеют формы, соединяя их в одно целое" [11, 160]. В китайских метафизических учениях считается, что за "обладанием" (явлением) кроется "отсутствие" (сущность). Язык и звук (а также счастье и горе) принадлежат уровню явления. В процессе развития поэзии внимание поэтов было направлено не только на явления, но и на "отсутствие" того, что скрывалось за явлением. С началом попыток поэтов постичь "отсутствие явления" появилось понятие "великая музыка без звука".

Стихосложение только тогда является поэзией, когда обладает внутренней музыкальностью. Такие свойства музыки, как ритм, темп, мелодия сообщают стихотворению лишь внешние свойства музыкальности. Условиями достижения всеобъемлющего проявления внутренней музыкальности в китайской поэзии являются динамизм мысленных образов, отражение философских концепций времени и вечности, великого безмолвия, гармонии невысказанного слова и неслышимого вселенского звука. Эти черты внутренней музыкальности пронизывают все этапы развития китайской поэзии.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. 汪流. 艺术特征论.北京:文化艺术出版社, 1984. 667页。 Ван Лиу. Теория искусства / Лиу Ван. – Пекин : Издательство культуры и искусств, 1984. – 667 с.
3. [德]黑格尔. 美学 (第 3 卷下册). 北京 : 商务印书馆, 1994. 398页 Гегель Г. Эстетика. Т. 3 / Георг Гегель. – Пекин : Печатное объединение бизнес-литературы, 1994. – 398 с.
4. 刘若愚 .中国诗学. 郑州 : 河南人民出版社, 1990. 201页 Лю Жуою. Теория китайской поэзии / Жуою Лю. – Чжэнчжоу : Хэнаньское народное издательство, 1990. – 201 с.
5. 吕氏春秋 . 上海 : 上海古籍出版社, 1996. 643页。 Люй Бувэй. Весна и Осень / Бувэй Люй. – Шанхай : Издательство древних книг, 1996. – 643 с.
6. [美]阿尔弗莱德·怀特海. 思想方式. 北京 : 华夏出版社, 1999, 155页。 Уайтхэд А.-Н. Формы мышления /А.-Н. Уайтхэд (США). – Пекин : Издательство Хуася, 1999. – 155 с.
7. [德]海德格尔. 在通向语言的途中. 北京 : 商务印书馆, 1997. 285页 Хайдеггер М. Путь к пониманию языка / Мартин Хайдеггер. – Пекин : Печатное объединение бизнес-литературы, 1997. – 285 с.
8. 蔡仲德 . 中国音乐 美学史. 北京 : 人民音乐出版社, 1995. 834页。 Цай Чжундэ. История китайской музыки и эстетики / Чжундэ Цай. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1983. – 834 с.
9. 宗白华.宗白华全集. 合肥 : 安徽教育出版社, 1994. 799页 Цзон Байхуа. Собрание сочинений / Байхуа Цзон. – Хэфэй : Анхойское педагогическое издательство, 1994. – 799 с.
10. 蒋孔阳. 美学与艺术评论集. 上海 : 上海文艺出版社, 1986. 758页 Цзян Кун Ян. Критика эстетики и искусства / Кун Ян Цзян. – Шанхай : Шанхайское издательство литературы и искусств, 1986. – 658 с.
11. 张隆溪. 道与逻各斯 . 成都 : 四川人民出版社 , 1998. 308页。 Чжан Луньси. Дао и логос / Луньси Чжан. – Ченьду : Сычуаньское народное издательство, 1998. – 308 с.
12. 朱光潜美学文集. 上海 : 上海文艺出版社, 1982. 106页 Чжу Гуанцянь. Теория эстетики / Гуанцянь Чжу. – Шанхай: Издательство литературы и искусств, 1982. – 106 с.

References

1. Asafiev B. V. (1971). Musical form as a process. Bk. 1 and 2 / Asafiev (Igor Glebov). – Ed. 2nd. – LA: Music, Leningrad. Dep-tion, 376 p. [in Russian].
2. Wang Liu (1984). Theory of arts. – Beijing: Culture and arts publishing house, 667 p. [in Chinese].
3. Hegel G.-W.-F. (1994). Esthetics. Volume 3. – Beijing: Business literature publishing corporation, 398 p. [in Chinese].
4. Liu Ruo Yu (1990). The theory of Chinese poetry. Zhenzhou: Henan folk publishing house, 201 p. [in Chinese].
5. Liu Bu Wei (1996). Spring and fall. – Shanghai: Ancient books publishing house, 643 p. [in Chinese].
6. A.-N. Whitehead (1999). The mental forms (USA). – Beijing: Huaxia publishing house, 155 p. [in Chinese].
7. Heidegger Martin (1997). The way to understanding language. Beijing: Business literature publishing corporation, 285 p. [in Chinese].