

*На правах рукописи*

**СКВОРЦОВА Елена Львовна**

**КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ  
И ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
МЫСЛЬ В ЯПОНИИ  
XX ВЕКА**

**Специальность 09.00.04 – эстетика**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание учёной степени**  
**доктора философских наук**

**Москва – 2014**

**Работа выполнена в секторе эстетики  
Федерального государственного бюджетного учреждения науки  
Институт философии Российской академии наук**

**Научный консультант:**

доктор философских наук, профессор Долгов Константин Михайлович,  
главный научный сотрудник Института философии РАН

**Официальные оппоненты:**

доктор философских наук, профессор Мигунов Александр Сергеевич, зав.  
кафедрой эстетики философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

доктор философских наук Трубникова Надежда Николаевна, зам. главного  
редактора журнала «Вопросы философии», ведущий научный сотрудник  
кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета  
МГУ им. М.В. Ломоносова

доктор философских наук Кантор Владимир Карлович, профессор  
философского факультета Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»

**Ведущая организация:** Государственный Институт искусствознания  
Министерства культуры Российской Федерации

Защита диссертации состоится «\_\_» \_\_\_\_\_ 2014 г. в \_\_\_\_ часов  
на заседании диссертационного совета Д.00.015.01

Института философии РАН по адресу:

Москва, ул. Волхонка, д. 14/ 1, стр. 5, зал заседаний Учёного совета (к. 524).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке  
Института философии РАН.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2014 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
кандидат философских наук Николаичев Борис Олегович

## Общая характеристика работы

Настоящее исследование посвящено жизни традиции в формировании японской философско-эстетической науки теоретического, западного, типа. Проанализированные в диссертации взгляды крупнейших учёных-эстетиков прошлого, а также современных исследователей отражают историю и главные направления развития аутентичной эстетической мысли Японии XX века. При этом важно отметить, что в российской науке почти нет исследований, рассматривающих генезис японской культуры с эстетико-философской точки зрения. Особенно же явственно ошутим недостаток работ, анализирующих современное состояние японской теоретической эстетики.

В работе проанализированы тексты философов-эстетиков XX века, опирающиеся, в свою очередь на тексты китайской классической литературы: конфуцианское девятикнижие, даосские трактаты, священные тексты буддизма (сутры и комментарии к ним), историко-мифологические хроники. Эти тексты составляют основу традиционной имплицитной эстетики. Но если традиционная эстетика Японии освещена в российской научной литературе достаточно полно и глубоко, то исследования, посвящённые японской философско-эстетической мысли XX в., крайне немногочисленны.

Автор диссертации впервые в истории российской эстетической науки и российского японоведения попытался ввести в научный оборот корпус новых материалов, до сих пор не переводившихся на русский язык и не подвергавшихся научно-теоретическому анализу.

*Актуальность темы исследования* определяется тем, что:

– история восточной культуры всё в большей мере становится предметом обострённого интереса учёных всего мира. Интерес к Востоку связан не только с тем, что страны Азиатско-Тихоокеанского региона играют значительную роль в экономической, политической и культурной жизни человечества. Восточные учения традиционно большое место уделяют практической смысложизненной проблематике, что в условиях глобализации, нарастающей конфликтности не только в информационном, но и в реальном географическом пространстве, в условиях утраты смыслов и растерянности перед вызовами жизни, является весьма актуальной темой философского и культурологического дискурса;

– японская философско-эстетическая мысль XX века, опираясь на

многовековую традицию – с одной стороны, и учитывая достижения передовой технологии – с другой, на ранних стадиях регистрирует те новые явления современной жизни, которые глубоко затрагивают всю чувственно-эмоциональную сферу человека. В предлагаемой работе анализируются актуальные для сегодняшнего времени труды крупнейших японских философов-эстетиков минувшего столетия в контексте истории становления национальной духовной культуры;

– в российской востоковедческой литературе почти не существует работ, рассматривающих современные теории японской эстетической мысли с философской точки зрения. В самой Японии историография эстетической мысли XX века представлена главным образом в виде статей, посвящённым отдельным персоналиям;

– рассмотренные в диссертации взгляды учёных-эстетиков отражают главные направления в интерпретации национальной культурной традиции, играющие сегодня важную роль в современной духовной жизни Японии. Изложение материала “по персоналиям”, а не по проблемам объясняется необходимостью “первоначального накопления” не введённых в научный оборот работ на японском языке, когда метод описания неизбежно должен опережать метод анализа;

– становление философско-эстетического знания в Японии рассматривается в контексте анализа актуальной проблемы “разума тела”, телесного измерения разума, как одной из фундаментальных характеристик духовной традиции этой страны. Философская мысль Запада в лице феноменологии и экзистенциализма до сих пор исследует проблему аналогового аспекта разума, подразумевающего, в частности, “буддийскую” погружённость в мировой континуум человека *как целостного ментально-телесного существа*. Анализ нынешнего состояния японской духовной культуры позволяет сделать вывод, что именно такое целостное знание лежит в основании понимания японцем себя и окружающего мира, и именно оно считается современными японскими философами фундаментом дискурсивного знания.

– рассмотренные автором взгляды японских исследователей отражают их весьма плодотворную работу в области художественного процесса, затрагивают ключевые вопросы, касающиеся роли человека-художника в творческом процессе, сути художественного творчества, статуса арт-объектов, создаваемых компьютером. Япония сегодня стала страной, давно и успешно синтезирующей черты традиционной и наднациональной урбанистической

культуры; стала той “лабораторией”, где подвергается серьёзным испытаниям сама соматическая организация человека, а эстетики современной Японии стали летописцами происходящих в ней драматических перемен.

*Источниковая база* исследования охватывает значительное количество произведений японских философов и эстетиков XX века, разрабатывающих тему традиции в рамках философско-эстетического знания западного типа. Для правильного понимания основных эстетических категорий традиционной эстетики использован ряд справочных изданий, как словарей и энциклопедий, так и антологий, в частности: Новая философская энциклопедия в 4-х тт.- М.: Мысль, 2010; Энциклопедический словарь Социокультурная антропология / Ред. Ю. М. Резник.- М.: Академический проект, 2012; Культурология. Энциклопедия /Ред. С. Я. Левит.- М.: Росспен, 2007; Философская энциклопедия в 5 тт..- М.: СЭ, 1960-1970; Кодзиэн (Большой сад слов) – энциклопедический словарь.- Токио: Иванами сётэн, 1972; Нихон бидзюцу дзитэн (Словарь японского искусства /Ред. Нома С.) - Токио: Токёдо,1956; Нихон- но камигами но дзитэн.(Словарь синтоистских богов).- Токио: Гаккэн, 1997; Син мэйкай кого дзитэн (Новый толковый словарь старых терминов/ Ред.Киндаити Х.).- Токио: Сансэйдо, 1977 и др. В отечественной литературе общие проблемы традиционной японской эстетики наиболее полно освещены в трудах проф. Т. П. Григорьевой, исследовавшей их на материале теоретических источников VIII-XIX вв.

В разделе, посвящённом философским взглядам Нисиды Китаро (1870-1945), используется издание: Дзэнсю (Полное собрание сочинений в 19 тт.) – Токио: Иванами сётэн, 1965-66 гг., а также сборник лекций Нисиды по философии: Нисида Китаро. Тэцугаку коэн сю. Рэкиситэки синтай то гэндзицу-но сэкай (Собрание лекций по философии. Историческое тело и реальный мир).- Киото: Тосёся, 1995. Мы опирались также на работу биографа, исследователя творчества, переводчика (с китайского) и комментатора дневников Нисиды, его ближайшего ученика Ниситани Кэйдзи : Нисида Китаро: соно хито то сисо – Токио: Тикума сёбо, 1985, а также на работы Накамуры Юдзи-ро; ученика Нисиды, Цудзимурё Коити; также мы опирались на исследования Суэки Масахиро и других учёных, занимающихся изучением философского наследия Нисиды Китаро в рамках коллективной монографии “Нисида тэцугаку-э но тои” (Вопрошая нисидианство/Ред. Уэда Сидзутэру). – Токио: Иванами сётэн, 1991. Эта монография используется в разделах о философии

Нисиды и об эстетике Накамуры Юдзиро, т.е. в гл. 2 и гл. 3. Весьма полезными оказались статья Таканаси Томохиро: “Гэйдзюцурон” тоситэ -но Нисида тэцугаку: Нисида Китаро- но тай Фидора канкэй о мэгуттэ (Философия Нисиды как теория искусства: об отношении Нисиды к К. Фидлеру) // Бигаку № 186- Токио: Бигакукай, 1996, (с.13-23), а также статья Иваки Кэнъити: Iwaki Ken'ichi. Nishida Kitaro and Art // A History of Modern Japanese Aesthetics /Tr., ed. M. Marra. – Honolulu, Univ. of Hawaii Press.

Эти статьи используются для обоснования тезиса об отсутствии качественной специфики искусства в границах нисидианства, а также для подтверждения тезиса о личностном знании как основании научного и философского дискурса (гл. 2). Дополнительные сведения о биографии и творчестве Нисиды Китаро получены из изданий: Уэда Сидзутэру. Нисида Китаро о- ёму (Читая работы Нисиды Китаро). - Токио: Иванами сётэн, 1991; Yusa M : Zen and Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitaro.- Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 2002.

Ученик Нисиды Куки Сюдзо (1888-1941) развивал тему рафинированной телесности в японской эстетике эпохи Эдо-Токугава (1603-1868). Понятие *ики*, выражающее эстетические вкусы городского населения Японии, имеет оттенок утончённого эротизма. Сложная структура *ики* схематически представлена Куки Сюдзо в виде параллелепипеда напряжённых, подвижных отношений между противоположностями (цветовыми, вкусовыми, тактильными, поведенческими характеристиками) мужчины (самурая) и женщины (гейши). Взгляды Куки на человека как единство равно значимых противоположных качеств демонстрируют влияние философии Нисиды и всей традиции духовной культуры Дальнего Востока.

В данном разделе исследования (гл. 2) мы пользовались текстом главного труда Куки Сюдзо: Ики-но кодзо (Структура *ики*). – Токио, Иванами сётэн: 1930 (21-е изд. 1972г.). В качестве дополнительного источника информации о биографии и мировоззрении Куки Сюдзо использовались работы Танаки Кобуна и Имамита Томонобу: Tanaka Kobun. Kuki Shuzo and Phenomenology of Iki // A History of Modern Japanese Aesthetics /Tr. and ed. M. Marra.- Honolulu, 2001; Имамита Томонобу. Гэндай- но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия 2-й половины XX в.). – Токио: Нихон хосо сьоппан кёкай, 1985; проблеме герменевтики как главного метода организации эстетического опыта домэйдзийской Японии посвящена статья Т. Больц-Борнштейна : Bolz-Bornstein T. “Iki”, Style, Trace: Shuzo Kuki and the

Spirit of Hermeneutics // Philosophy East and West, v. 47 № 4.-Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1997, p.554-580. Положение о важности соматического измерения личностного знания в японской имплицитной эстетике подтверждается в работе Yuasa Yasuo. The Body: Toward an Eastern Mind- Body Theory /Tr. S. Nagatomo and Th. P. Kasulis.- Albany: SUNY Press, 1987.

Точка зрения на историю имплицитной эстетики Японии представителя токийской эстетической школы и одного из её основоположников, Ониси Ёсинори (1888-1959), излагается на основании работ: Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ. – Токио: Иванами сэтэн, 1939 (9-е изд.1973 г.) и Фуга-рон (Теория красоты). – Токио: Иванами сэтэн, 1940 (гл.2, 8). В этих работах понятия имплицитной японской эстетики: *моно-но аварэ*, *югэн* и *саби* представлены как многослойные категории средневековой художественной мысли и практики, последовательно отражавшие вкусы и пристрастия привилегированных социальных групп и интеллектуалов соответственно, периодов Хэйан (794-1192), Камакура - Муромати(1192-1573) и Эдо-Токугава (1603-1867).

В результате скрупулёзного анализа классической литературы Японии проф. Ониси предложил знаменитую “триаду” (*моно-но аварэ*, *югэн* и *саби*) под влиянием своих учителей – поклонников гегелевской философии – Окакура Тэнсина(1862-1913) и Эрнста Феноллозы (1853-1908). Проф. Ониси пришёл к выводу, что в едином эстетическом опыте эмоциональное и интеллектуальное измерения, несводимые друг к другу в научном и философском опыте, парадоксальным образом синтезируются. Кроме того, на основе анализа первой поэтической антологии “Манъёсю” (759 г.) проф. Ониси сделал заключение о *растительном коде* японской эстетики. Дополнительная информация о жизни и творчестве Ониси Ёсинори получена из монографии Имамита Томонобу. Гэндай - но сисо. Нидзюсэйки гохан - но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия 2-й пол. XX в.) - Токио, 1985 и содержательной статьи Сасаки Кэнъити: Sasaki Ken'ichi. Style in Japanese Aesthetics. Onishi Yoshinori // A History of Modern Japanese Aesthetics / Tr., ed. M.Marra.- Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 2001, p.175-186.

Синтетический характер эстетического опыта в традиционных видах искусства *гэйдо* охарактеризован японским эстетиком Кобатой Дзюндзо как “праведный, моральный” - *гудо*. С другой стороны, искусство чайного ритуала определяется им как недоискусство, квазиискусство- *дзюнгэйдзюцу*. Противоречивая позиция проф. Кобаты исследуется в 4-ой главе диссертации на основании текстов его работ: Кобата Дзюндзо. Гудо гэйдзюцу (Праведное

искусство).- Токио: Сюнсюся, 1985; Биисики -но гэнсёгаку (Феноменология эстетического сознания).- Токио: Кэйо цусин сюппанбу, 1984. Особенности ответственной эмоциональной “подстройки” к партнёру по творческому процессу, времени года и суток в практиковавшихся в средневековой Японии в “коллективных” видах искусства (турниры *утаавасэ*, создание стихотворных цепочек-рэнга, искусстве чайного ритуала) рассматриваются в работе Кобата Дзюндзо. Кёго гэйдзюцу - ни окэру хёка: утаавасэ - о мэгуттэ (Критерии оценки в групповых видах искусства на примере поэтических турниров *утаавасэ*) // Гэйдзюцу то кайсяку. Имамита Томонобу хэн (Искусство и интерпретация / П/ред. Имамита Т.).- Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1983, с.99-140.

Тема коллективных видов искусства поднимается Накамурой Юдзи-ро в работах: Накамура Юдзи-ро. “Коитэки тёккан” то Нихон -но гэйдзюцу (“Действующая интуиция” и японское традиционное искусство) // Бигаку <sup>1</sup>, т. 5, с.25-46.; Накамура Юдзи-ро. “Басёрон” -э - но сайсэкин: *кёцу канкаку* то коти -но ни фурэтэ (Ещё раз о топике: “общее чувство” Нисиды Китаро и искусственный разум) // Нисида тэцугаку-э -но тои (Вопрошая нисидианство). – Токио: Иванами сётэн, 1991, с.316-344. Обе работы используются в гл. 3 для доказательства тезиса о включении нисидовской философской терминологии в арсенал традиционных понятий японской эстетики. Последняя работа используется и в гл.6 при характеристике отношения японских эстетиков-традиционалистов к “творчеству” искусственного разума: разум человека не состоит только из объективизируемой, исчисляемой части, а содержит как основу аспект “личностного знания” (М. Полани).

Киотский философ Идзири Масуро анализирует синтетический характер традиционного искусства и опыт художника в следующих используемых в диссертационном исследовании (гл. 5) работах: Идзири Масуро. Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства).- Киото: Собунся, 1972; Идзири Масуро. Нихон гэйдзюцу сисо (Теория японского традиционного искусства) // Бигаку -о манабу хито -но тамэ -ни (Исходящим эстетикой).- Киото, Сэкай сисося,1984, с.202-238; Идзири Масуро. Дзусэцу икэбана тайкэй (Структура и эстетика икебаны).- Киото, Кадокава сётэн, 1981.

Жёсткая позиция апологета алгоритмического творчества и ненавистника традиционного искусства Кавано Хироси подвергается критическому рассмотрению в гл. 6 исследования на основании следующих источников: Кавано Хироси. Дзиккэн бигаку (Экспериментальная эстетика) // Бигаку, т.3,

1 Бигаку – Бигаку (Эстетика) в 5 тт./Ред. Имамита Томонобу.- Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1984.



с.143-176; Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научные технологии и искусство) // Бигаку, т.5, с.87-110; Кавано Хироси. Компюта то бигаку (Компьютер и эстетика). - Токио: Токио дайгаку сюпанкай, 1984.

Отношение учёного киотской эстетической школы проф. Нитты Хироэ к компьютерному творчеству с точки зрения соматического измерения человеческого разума и динамики “обратных связей” с Универсумом и произведением искусства (гл. 8) анализируется на основе следующих источников: Нитта Хироэ. Битэки кэйкэн (Эстетический опыт)// Бигаку, т.2, с.1-34; Нитта Хироэ. Цукурарэта кукан. Цукурарэта дзикан (Сотворённое пространство. Сотворённое время) // Син Иванами кодза (Новый курс лекций по философии) – Токио: Иванами сётэн, 1984; Нитта Хироэ. Компюта-ни сосаку га дэкиру ка // Гэйдзюцуронсю (Теория искусства).- Осака: Кёику сюпан сэнта, 1984, с.28-46.

Творческое наследие Имамита Томонобу огромно, мы перечислим только некоторые труды по тематике, обсуждаемой в исследовании. Истории и интерпретации традиционной имплицитной эстетики Японии, персоналиям и главным категориям и понятиям посвящены следующие работы проф. Имамита: Имамита Томонобу. Тоё -но бигаку (Эстетика Дальнего Востока).- Токио: TBS Britannica, 1980; Имамита Томонобу. Би -но исо то гэйдзюцу (Фазы красоты и искусство). - Токио: Токё дайгаку сюпанкай, 1984; Имамита Томонобу. Гэйдзюцу -ни цуйтэ (Об искусстве) // Бигаку, т.4,с.1-20; Имамита Томонобу. Дэнто то кайсяку то содзо (Традиция, интерпретация, творчество) // Гэйдзюцу то кайсяку (Искусство и интерпретация/ ред. Имамита Т.).- Токио дайгаку сюпанкай, 1983, с.297-307; Имамита Томонобу. Нихон-но бигаку сисо (Японская эстетическая мысль)// Бигаку, т.1, с.267-296.

Истории эстетики XX в. в Токийском университете посвящены две работы проф. Имамита в антологии под редакцией Микеле Марра : A History of Modern Japanese Aesthetics/Tr. and ed. M. F. Marra.- Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 2001.: 1) Aesthetics at the University of Tokyo after World War 2 (p.204-210); 2) Biographies of Aestheticians: Otsuka Yasuji, p.151-163, а также раздел его монографии Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан -но *тэцугаку* (Современная философская мысль. Философия второй половины XXв.) – Токио: Нихон хосо сюпан кёкай, 1985.

Проблемы “философии будущего”, т.е. “ калонологической триады”: *метатехника – урбаника – эко-этика* анализируются в следующих работах: Имамита Томонобу: Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики)// Бигаку, т.5, с.1-24; его же Калонология // Бигаку, т.3, с.313-334; его же Тоси-но бигаку (Эстетика

города – урбаника) // Бигаку, т.5, с.47-66; его же: Сидзэн (Красота в Природе).- Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.2, с. 1-34; а также: Imamichi T. Metatechnica, Urbanica et Eco-etica. De la trilogie philosophique dans la cohesion echnologique // AIPA<sup>2</sup>, v.2, 1984, p.1-6.; Imamichi T. Trilogia calonologica. Ars et Homo// JFLUTA<sup>3</sup>, v.3, 1978, p. 93-104.;Imamichi T. High Speed Society and Art.// JFLUTA, v,7, 1982, p.85-90.; Imamichi T. Human Being and Its Possibility – Man and Technology – Technica et Valor // JFLUTA, 1977, v.2, p.131-135; Imamichi T. Auto-Installation of Art and Eco-Ethical Dimension // JFLUTA, v.1, 1976, p.29-38.; Imamichi T. Axiological Reflections on “Language and Act” from Eco-Ethical point of View; Imamichi T. Technologia et Ars // JFLUTA, v.1,1976, p.1-38; Imamichi T. Total Report of the 1<sup>st</sup> International Entretien of Aesthetics in Tokyo “Art and Technique and “Problem of Value” // JFLUTA, v.2, 1977, p.53-60.

***Степень научной разработанности проблемы.*** При изучении научной литературы, анализирующей различные аспекты развития японского эстетического знания, были выявлены несколько групп исследовательских работ.

Наиболее глубокими и значительными научными исследованиями традиционной японской эстетики в России являются работы Т.П. Григорьевой<sup>4</sup>. В первую очередь отметим фундаментальный труд «Японская художественная традиция» (1979), где речь идёт о своеобразии японской культуры как целостной системы, о традиционализме, о влиянии буддизма дзэн и древнекитайских учений на художественное мышление японцев и особенностях национальной эстетической традиции, о комплементарности как одной из главных характеристик японской культуры, о холистическом, целостном подходе к человеку как синтезу его эмоциональных, ментальных и соматических характеристик. Подчеркнём, что это фактически первое исследование, анализирующее традиционную японскую эстетику не с историко-филологических позиций (их было достаточно много в советской японистике), а с *точки зрения философско-культурологической*. (В расширенном и дополненном виде эта работа напечатана в 2005 г. под названием “Движение красоты. Размышле-

---

2 AIPA – Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae - ежегодник Международного центра сравнительной философии и эстетики (под руководством проф. Имамичи)

3 JFLUTA – Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo. Aesthetics.- Tokyo, Japan.

4 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция.- М.:Наука, 1979; Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур.- М.: Наука, 1992; Григорьева Т.П. Движение красоты.- М.: Восточная литература РАН, 2005; Её же. Япония: Путь сердца.- М.: Новый акрополь, 2008; Её же Красотой Японии рождённый.- М.: Искусство, 1993.

ния о японской культуре”). В 1983 г. опубликована работа Т.П. Григорьевой «Японская литература XX века», в которой современная японская литература рассматривается под углом зрения национальной художественно-эстетической традиции, о сложном процессе становления новой японской литературы, адаптировавшей достижения литератур Запада, но не потерявшей вследствие этого внутренней связи с традицией, а, наоборот, обретшей новое, более сложное содержание и форму.

Проблема соотношения мировоззренческих оснований культур Дальнего востока и Запада как взаимодополняющих противоположностей в единой культуре человечества рассматривается в работе “Дао и Логос. Встреча культур” (1993). Главная мысль этой книги – состоит в определении “исходного пункта” и главной доминанты философствования на Дальнем Востоке, акцентировавшем подвижное, динамическое измерение Универсума, и на Западе, избравшем в качестве такого начала абстрагированную из потока жизни статику. Именно здесь берёт начало традиционализм Востока и революционные смены научных, философских и социальных парадигм на Западе. В идеале такие два подхода к миру и человеку являются комплементарными, считает Т.П. Григорьева. В связи с этим здесь даётся высокая оценка философскому наследию Нисиды Китаро, продолжавшему в условиях XX века развивать традиционные взгляды японцев на культуру и человека как динамическое единство, а в идеале – гармонию противоположных характеристик.

Мы опираемся в нашем исследовании на положение, выдвинутое Т. П. Григорьевой, о важности “параллельного типа связи” существующего в дальневосточной цивилизации наряду с линейным, причинно-следственным типом, а также о сосуществовании внутри культуры разных религиозных, художественных, мировоззренческих форм, их “перетекании” (*каёи*) друг в друга в японской культуре. Это положение объясняет ещё одну характерную особенность японской культуры: сознательное накопление добытых культурных форм, их непротиворечивое сосуществование и осознанное бережное сохранение в едином теле культуры. Принцип сосуществования разных точек зрения в едином художественном пространстве японского средневекового искусства акцентирует Н. А. Виноградова.<sup>5</sup> Мы наблюдаем эту особенность и на примерах работ японских эстетиков XX в., использующих для описания эстетического опыта современной Японии как понятия, взятые из арсенала

---

5 См.: Виноградова Н.А. Иконографические каноны японской космогонической картины вселенной – мандала.// Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.- М., 1973, с. 66-67.

средневековой теории искусства, так и понятия новой философской эстетики, в частности, из арсенала Нисиды Китаро (гл. 4 настоящего исследования).

Данная черта японской традиционной культуры отмечается многими исследователями, в частности, В. П. Мазуриком и Е.С. Штейнером, указавшими на сохранение (в несколько измененном виде) архаических черт культуры в позднейших её формах<sup>6</sup>; Н.Г. Анариной, считающей культуру Японии “культурой сумм” в контексте особенностей синтетических видов искусства<sup>7</sup>, В.В. Малявиным, охарактеризовавшим культуру Японии как “сознательный традиционализм”. Данная черта японской культуры отмечается и А.Н. Мещеряковым, чей огромный вклад в изучении истории, литературы и культуры Японии нельзя переоценить. В диссертационном исследовании для нас важны выводы этого автора, посвящённые культурологической компаративистике, где формулируются положения о характере восприятия японской культурой инноваций и иностранных влияний, о “диалогическом характере” японской культуры, о японском императоре как образце ответственного культурного правителя, о государственном чиновнике, сочетающем в себе черты прагматика, образованного интеллектуала и художественно одарённой натуры, о значении телесного измерения человека в японской культуре.<sup>8</sup>

Безусловно, главный вклад в дело изучения эстетической мысли Японии XX в. принадлежит Микеле Марра (1956-2012), выпускнику Туринского университета, профессору Калифорнийского университета (США). Ему принадлежит уникальная попытка описания и первичной систематизации истории создания в Японии философско-эстетической науки западного типа. М.Марра пошёл единственно возможным в ситуации накопления материала двойным

---

6 См., в частности, Штейнер Е.С. Иккю Содзюн. Творческая личность в контексте средневековой культуры. – М., 1987; Мазурик В.П. Чайная чашка и её функция в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. – М., 2003.

7 «Если история западноевропейского театра показывает бесконечное разрушение или радикальное обновление прежних форм, если она слишком динамична, то история восточного театра, в частности, театра Но, обнаруживает другую крайность – слишком большую зависимость от прошлого, всепоглощающее господство всеобщего суммирования канона». (Анарина Н.Г. Японский театр Но.- М.: Наука, 1984, с.195)

8 Мещеряков А.Н. Древняя Япония: культура и текст.- М.: Наука, 1991; Мещеряков А.Н. Древняя Япония: буддизм и синтоизм. Проблема синкретизма.- М.: Наука, 1987; Мещеряков А.Н. Герои, творцы и хранители японской старины.- М.: Наука, 1988; Мещеряков А.Н. Быть японцем. История, поэтика и сценография японского тоталитаризма.- М.: Наталис, 2009; Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония.- М.: Наталис, 2009; Мещеряков А.Н. Статья японцем. – М.: Эксмо, 2012; Мещеряков А.Н. Книга японских символов.- М.: Наталис, 2008; Мещеряков А.Н. Японский император и русский царь. Элементная база.- М.: Наталис, Рипол классик, 2004; Мещеряков А.Н. Япония в объятиях пространства и времени.- М.: Наталис, 2010.

путём: а) - путём перевода на английский язык наиболее репрезентативных текстов японских эстетиков с параллельным комментарием; б)- путём перевода работ, написанных самими японскими эстетиками, и посвящённых трудам их учителей, довоенных преподавателей и исследователей из Токийского и Киотского университетов.

В результате западный читатель смог ознакомиться с совершенно закрытой для него вплоть до кон. XX - нач. XXI века темой : с работами или фрагментами работ двадцати крупнейших эстетиков Японии к. XIX-XX вв. Эти работы в переводе М.Марра составили два объёмных тома, первый из которых, “Современная японская эстетика. Хрестоматия”<sup>9</sup>, содержит тексты как самого исследователя, так и выполненные им переводы на английский язык статей или частей монографий японских авторов, распределённых по четырём рубрикам: “Предмет эстетики”, “Эстетические категории”, “Экспрессия в поэтике” и “Постмодернизм”. Каждому переводу, снабжённому обширным комментарием, предпослана аналитическая статья М.Марра. Второй том, “История современной японской эстетики”<sup>10</sup> -представляет собой собрание статей японских эстетиков 2-й пол. XX в., посвящённых жизни и творчеству их предшественников, старших современников. (В аннотации к тому говорится : «Это собрание двадцати одного очерка представляет собой первую историю современной японской эстетики, написанную на каком бы то ни было языке».) Во “Введении” ко второму тому М. Марра отмечает, что отцы-основатели японской эстетики конца XIX решали весьма трудную проблему: «эти амбициозные мыслители стояли лицом к лицу с задачей переформулирования языка местных художественных практик (таких, как театральное действие *Но* и *Кабуки*) и ритуалов (как чайная церемония) на язык западной философии. Японские мыслители стояли перед мощным потоком концепций и идей: идеализм, позитивизм, материализм, утилитаризм, - которые предлагали свои методы описания художественных и ритуальных практик прошлого в терминах “культуры” (*бунка*) и “искусства”<sup>11</sup>. И на том основании, что для описания весьма обширного художественного опыта традиционного искусства потребовался новый язык, новая терминология и способы классификации и истолкования и представления, М.Марра сделал вывод: «то, что мы назы-

---

9 Marra M.F. Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu, Univ. of Hawaii Press, 1999.

10 A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.F. Marra).- Honolulu, Univ. of Hawaii Press, 2001.

11 A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.F.Marra), p.4-5.

ваем “японским вкусом” или “японским чувством прекрасного” – на самом деле представляет собой современный конструкт под названием “эстетика”, чья популярность в Японии напрямую связана с её способностью создавать образы того, что мы называем *Японией*.<sup>12</sup>

Разумеется, наши представления о художественном опыте прошлого, а тем более весьма далёкого прошлого, не могут не отличаться от представлений создателей и участников художественных и ритуальных практик древности и средневековья. Тем не менее, у нас в арсенале имеется большое количество текстов японских теоретиков традиционного искусства, таких как Мибу Тадаминэ (IX в.), Ки-но Цураюки (882-945), Фудзивара Сюдзэй (1124-1199), Фудзивара Тэйка (1162-1241), Ёсимото Нидзё (1320-1388), Дзэми Мотокиё (1363-1443) Синкэй (1406-1475), Мацуо Басё (1644-1694) и многих других. Великий поэт и теоретик поэзии трёхстиший *хайку* Басё писал о единстве имплицитной эстетики для всех видов традиционного искусства: «Сквозь поэзию *вака* Сайгё, поэзию стихотворных цепочек *рэнга* Соги, чайное действо Рикю проходит единый Путь – путь красоты». <sup>13</sup> Их тексты представляют собой целостную систему взглядов, основанных на средневековом религиозном мировоззрении, выраженную посредством «сети» взаимно-обусловленных терминов.

Эти трактаты представляют собой теоретическое осмысление художественной практики и, в свою очередь, почитались за сакральное руководство в обучении мастерству. В данном случае мы имеем дело с имплицитной эстетикой, которая, разумеется, не осознавалась и никак не могла осознаваться как философская дисциплина, хотя и была связана именно с философским, даосско-буддийским мировоззрением и считалась одним из измерений Пути *-Дао*. Она представляла собой длительную и глубокую традицию, в русле которой формулировались принципы, воплощённые как в художественной практике, так и в жизни образованных социальных слоёв по меньшей мере как регулятивный идеал.

Какой бы интерпретации ни подвергались эти тексты и художественные практики (а некоторые из них, например, поэзия и поэтика *вака* насчитывает более чем 1200-летнюю историю, а театр Но дошёл до наших дней сквозь 600-летнюю историю и благополучно существуют в современной культуре,

12 Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader, p.1.

13 Басё Мацуо. Ои-но кобуми (Записи из дорожной корзины).// Мацуо Басё сю (Собр. соч. Басё). Серия Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т.41, Токио: Сёгаккан, 1972, с.309-330. С.311. Сайгё (1118-1190) – поэт пятистиший *танка*; Соги (1421-1502) – поэт коллективного жанра *рэнга*; Рикю (1522-1591) – мастер искусства чайного ритуала.

сообщая ей устойчивость и глубину), их авторство и содержание остаётся неизменным, хотя и открытым для возможных истолкований. (По какому бы принципу: алфавитному или предметному мы ни расставляли книги на полках, содержание книг и их авторство от качества полок и порядка расстановки не меняется.)

Токийский эстетик Ониси Ёсинори (1888-1959) представил главные категории красоты *аварэ - югэн - саби* в виде гегелевской “триады” (тезис – антитезис – синтез), а все остальные – как производные от главных. Но от этого их суть не меняется, она черпается из дошедших до нас текстов японских мыслителей (*сисока*). Сама эта “триада” во 2-й пол. XX века в свою очередь становится традицией, и уже последователи проф. Ониси – Носэ Асаdzi и Хисамацу Синъити, а также западные учёные (в том числе и российские, такие как Т.П. Григорьева, Н.Г. Анарина, И.А. Боронина, Т.И. Бреславец) пользуются этой классификацией, отражающей действительную смену вкусов на протяжении длительной истории японской имплицитной эстетики.

Что касается персоналий, жизнь и творчество которых рассматривается в диссертации, то они по понятным причинам частично совпадают с выборкой М. Марра (Нисида Китаро, Куки Сюдзо, Ониси Ёсинори, Имамита Томонобу), поскольку без них невозможно представить целостную картину жизни традиции в истории японской эстетики XX в. Однако творчество Накамуры Юдзи, Идзире Масуро, Кавано Хироси и Нитты Хироэ в работах М. Марра не представлено вовсе. Отметим также, что некоторые “общие” персоналии охарактеризованы в нашей первой монографии: «Современная японская эстетика. Философские очерки», изданной в 1996 г.,<sup>14</sup> т.е. за три года до появления исследования М.Марра, а статьи автора диссертации по указанным персоналиям печатались с середины 80-х гг.<sup>15</sup>

---

14 Скворцова Е.Л. Японская эстетика. Философские очерки. – М.: Институт Искусствознания, 1996.

15 Скворцова Е.Л. Изучение эстетики в Японии (история и современное состояние научно-эстетических исследований)// Япония: идеология, культура, литература.- М.: Наука, 1989, с.24-31; Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. Компьютерное будущее искусства? // Япония (Ежегодник 1988) – М.: Наука, 1989, с.235-247; Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии //Вопросы философии, №10, 1985; Скворцова Е.Л. Некоторые черты современной эстетической мысли в Японии // Идеология и политика.- М.: Наука,1986, с. 98-111; Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. О технократических тенденциях в современной японской эстетике // Философские науки, № 11, 1989, с.60-70; Скворцова Е.Л. Японская эстетика // Эстетика. Словарь.- М: Политиздат, 1989, с.431-434;Скворцова Е.Л. Япония // История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки (в 5 тт.), т.5.- М., Искусство, ИФ АН СССР, 1990, с.152-166.



Проблема кризисов культурной идентичности (гл.2, гл.8) в эпоху Мэйдзи (1868-1912) при столкновении ценностей японской культуры с ценностями западной цивилизации; в период переживания поражения Японии во Второй мировой войне, а также в связи с процессами глобализации, совпавшими с периодом экономического спада 80-90 гг. – освещается в исследовании на основании работ Т.П. Григорьевой, М.Н. Корнилова, А.Н. Мещерякова и С.В. Чугрова.<sup>16</sup> Работы этих же авторов послужили теоретическим основанием для характеристики так называемых “бумов интроспекции” (*нихондзин рон*, *нихон бунка рон*), результатом которых стало представление о “контекстуалистской идентичности” японцев (*айдагарасюги*) и о современной японской культуре как “глокализированной”, т.е. гармонично сочетающей черты наднациональной глобальной урбанистической цивилизации с ценностями локальной традиционной культуры (гармония, неконфликтность, чувство долга). В качестве дополнительного источника информации об окончании 130-летней истории литературы, посвящённой теме культурной идентичности *нихондзин рон* и *нихон бунка рон* использованы материалы культурологической конференции (Киото, 1996 г.), подводящей итог длительной международной дискуссии об “инаковости” японской культуры.<sup>17</sup>

Нельзя не отметить огромного вклада в дело переводов на русский язык корпуса произведений древних и средневековых авторов, в изучение категорий и понятий имплицитной эстетики, сформулированных в рамках традиционной поэтики российскими учёными А.Е. Глускиной, Л.М. Ермаковой, И.А. Борониной, Т.И. Бреславец, В. П. Мазурика<sup>18</sup>. В исследовании

---

16 Корнилов М.Н. О типологии японской культуры (японская культура в теориях «нихондзин -рон» и «нихон бунка -рон») // Япония: культура и общество в эпоху НТР.-М.: Наука, 1985, с. 36-58; Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония.- М.: Наталис, 2006; Чугров С.В. Япония в поисках новой идентичности.- М.: Восточная литература РАН, 2010.

17 Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: действительно иная? Ред. Хамагути Эсюн).- Токио: Нихон хосо сьуппан кёкай, 1996; Сугияма-Лебра Такиэ. Нихон бунка но ронри то нингэнкан (Логика и взгляд на человека в японской культуре).- с.216-246; Ёсида Кадзуо. Нихонгата систэму но токусюсэй то фухэнсэй (Специфичность и всеобщность системы *нихонгата*) – с. 78-83; Бэфу Харуми. Нихон бунка но токусюсэй то фухэнсэй – хикаку бункарон но татиба кара (Специфичность и всеобщность японской культуры – с позиции сравнительной культурологии).- с. 247-265.

18 Глускина А.Е.Заметки о японской литературе и театре. Древность и средневековье.- М.: Наука, 1979; Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей.- М.: Наука., 1995; Ермакова Л.М. Культурные традиции японцев и XX век.// Япония: культура и общество в эпоху НТР.- М.: Наука, 1985, с. 307-316; Ермакова Л.М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы // Восточная поэтика. Специфика художественного образа.- М.: Наука, 1984; Боронина И.А. Классический японский роман.- М.:



мы опирались на их положения и выводы в гл.1, 4 и 5. В этих же главах исследования учитывались положения и выводы Ю.Д. Михайловой, проанализировавшей эстетические взгляды Мотоори Норинага (1730-1801)<sup>19</sup>, а также японских эстетиков Амагасаки Акира и Идзуцу Тосихико<sup>20</sup>, исследовавших поэтику *вака* под углом зрения “неартикулируемого целого”, реализуемого в сфере языкового выражения.

Теория театрального искусства (общемировоззренческие основания, эстетические категории и понятия) наиболее полно освещаются в работах Н.Г. Анариной<sup>21</sup>. Этические и эстетические категории искусства чайного ритуала и принципов организации японских «философских садов» анализируются в исследовании на основании работ А.Н. Игнатовича, А.М. Кабанова и Н.С. Николаевой; понятия эстетики каллиграфии и монохромного пейзажа – на основании работ С.Н. Соколова-Ремизова.<sup>22</sup> У этих исследователей японской художественной культуры не было никаких сомнений в том, что в Японии со времён древности существовала непрерывная эстетическая традиция, главные

---

Наука, 1981; Боронина И.А. Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю.- М.: ИМЛИ РАН, 2005, с.3-43; Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII-XIII вв.).- М.: Наука, 1981; Бреславец Т.И. Теория японского классического стиха (X-XVII вв.).- Владивосток: ДВГУ, 1984; Бреславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё.- М., Наука, 1981; Бреславец Т.И. Письмена ржанок. Деятельность Фудзивара Тэйка.- Владивосток: ДВГУ, 2000; Бреславец Т.И. Единение сердец. Японская поэзия «связанных строк».- Владивосток: ДВГУ, 2008.

19 Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество.- М.: Наука, 1988.

20 Izutsu T., Izutsu T. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan.-The Hague-Boston-London: Martinus Nijhoff Publishers, 1981. Амагасаки Акира. Нихон но сирон. Кокинсю канадзё но карон. (Японская поэтика. Введение к антологии Кокинсю Ки но Цураюки)//Бигаку, т.1, с.345-365.

21 Анарина Н.Г. Японский театр Но.- М.: Наука, 1984; Анарина Н.Г. О драме и театре Но // Екёку – классическая японская драма (пер.и комм. Т.Л.Делюсиной).- М.: Наука, 1979, с.5-64; Анарина Н.Г. Сакральная телесность японской художественной вещи (о масках театра Но)// Вещь в японской культуре.- М.: Восточная литература РАН, 2003, с.185-201; *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля (*Фуси кадэн*) / Пер., иссл. и коммент. Н.Г. Анариной (Сер. «Памятники письменности Востока» Т. LXXXIX).- М.: Наука, 1989; Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и Средневековье: сквозь века в XXI столетие.- М.: Наталис, 2008; Анарина Н.Г. Три статьи о японском менталитете.- М.: Инфомарт, 1993.

22 Игнатович А.Н. Чайное действо. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма.- М.: Русское феноменологическое общество, 1997; Игнатович А.Н. (пер. предисл. и комм.) *«Дзэнтяроку»* (Записки о дзэнском чае) // Логос, №1, 1991, с. 152-163.; Кабанов А.М. *«Намбороку»* - трактат по искусству чайной церемонии.// Народы Азии и Африки, №2, 1988, с.85-93; Николаева Н.С. Японские сады.- М., Изобразительное искусство, 1975; Николаева Н.С. Каноническая структура японского сада (на примере сухого дзэнского сада) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.- М.: Наука, 1973, с. 49-64; Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись.- М.: Искусство, 1985.

категории которой выростали из общемировоззренческих религиозно-философских корней буддизма, конфуцианства даосизма и Синто. Они существовали не только в узкой области художественной практики конкретных видов искусства, а, наоборот, осознавались как в равной степени присущие всем видам традиционного искусства, оказывали влияние на всю жизнь образованных слоёв населения: аристократии, самураев, монахов, а позднее – городской интеллигенции.

Мысль о сложности и противоречивости оснований традиционной культуры, о напряжённом сосуществовании буддийского монашеского идеала, идеала отшельника, и практического, приземлённого идеала мирянина, “горы и столицы”, развивает в своих работах, посвящённых истории японского буддизма Н.Н. Трубникова.<sup>23</sup>

В разделах работы, раскрывающих смысл “телесного модуса” разума (гл.1-8) мы опирались на концепцию телесного синтеза М. Мерло-Понти, проводящего аналогию между телом и произведением искусства, т.к. оба являются “ядром живых значений”<sup>24</sup>, погружённым в поток жизни (вследствие чего полная феноменологическая редукция невозможна), а также на тезис М. Полани о двух уровнях «не артикулированного» знания как “искусства действия”: а) свойственного животным и младенцам; б) свойственного профессионалу, приобретшему моторный или интеллектуальный навык. Последний уровень является “личностным знанием”, не выразимым в словах полностью.<sup>25</sup> В разделе исследования, посвящённому философии Нисиды Китаро (гл.2) учитывается позиция кибернетической эпистемологии Г. Бейтсона, рассматривающего человеческий разум, вовлечённый в “кольцевые цепи причинности” Природы в качестве неотъемлемой частицы Большого разума в его динамическом становлении.<sup>26</sup> В той же главе, говоря о понимании сущности человека Нисидой как “поэзисе”, т.е. динамическом самостановлении-само-

---

23 Трубникова Н.Н. «Различение учений в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различиях между тайным и явными учениями.- М.: Росспэн, 2000; Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли.- М.: Росспэн, 2010.

24 «Роман, поэма, картина, музыкальная пьеса суть индивидуальности, то есть существа, в которых выражение нельзя отделить от выражаемого, смысл которых доступен лишь в непосредственном контакте с ними и которые излучают их значения вовне, не покидая своего временного и пространственного места»: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия.- СПб.: Ювента, Наука, 1999, с.202.

25 Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии.- М.: Прогресс, 1985.

26 Бейтсон Г., Бейтсон М. К. Ангелы страшатся.- М.: Технологическая школа бизнеса, 1994.

познании, мы проводим параллель с концепцией “аутопоззиса” чилийских биологов У. Матурана и Ф. Варэла.<sup>27</sup> И, наконец, теоретическое обоснование “укоренённости” разума в теле человека, возможности и необходимости совершенствования аналогового телесного аспекта разума – успешно осуществляет, в частности, Л. Г. Пугачёва<sup>28</sup>, на положения и выводы которой мы опирались на протяжении всего исследования.

Работ по истории теоретической эстетики Японии XX в. в нашей стране существует крайне мало. Тому есть ряд причин. Прежде всего, отечественные философы 50-80-х гг. прошлого столетия были весьма ограничены идеологически в свободе описания и выводов, что наглядно продемонстрировано в трудах таких учёных, как Ю.Б. Козловский и Б. В. Поспелов.<sup>29</sup> Адекватной характеристикой творчества Имамита Томонобу является небольшое введение А.Л. Доброхотова к статье Имамита Томонобу “Моральный кризис и метатехнические проблемы”<sup>30</sup>, упомянем также небольшую статью Н. А. Занковского “Имамита Томонобу о философско-эстетических традициях Востока и Запада”.<sup>31</sup> Но они основаны на единичных неазиатских источниках, в то время как основной корпус работ проф. Имамита написан по-японски.

---

27 Матурана У., Варэла Ф. Дерево познания.- М.: Прогресс-Традиция, 2001.

28 См.: Пугачёва Л. Г. Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас» // Философские науки, № 2-3, 2010; она же: Эволюция разума человека как эпистемологическая проблема. – М., 2008. См. также: Подорога В. А. Феноменология тела. – М., 1995; Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности. Ижевск, 1993; Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиция и современность. – М., 1993; Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. - М., 1988.

29 Поспелов Б.В. Очерки философии и социологии современной Японии.- М.: Наука, 1974. В данной монографии Нисида Китаро охарактеризован как «непримиримый враг философского материализма»(с.26), а его философская концепция – как «воинствующий идеализм иррационалистического толка»(с.27); Козловский Ю.Б. Философия экзистенциализма в современной Японии (Критический очерк).- М.: Наука, 1975. В данной работе Нисида Китаро – это «корифей японского идеализма» (с.65), а Имамита Томонобу назван представителем «атеистического экзистенциализма» (с.100), хотя на предыдущей странице говорится, что Имамита Т. рассматривает художественное творчество как «сферу, в которой дух становится независимым от телесной материи, предметности» (с.99). Претензии к Имамита Томонобу, что он не рассматривает эстетику « в свете традиционной общественной мысли» не имеют под собой основания. Замечание о том, что японцам ближе атеистический экзистенциализм из-за господствующего буддийского мирозерцания (с.100) в отношении католика Имамита Томонобу выглядит странно. Весь раздел об Имамита Томонобу (с.83-100) маловразумителен.

30 Имамичи Томонобу. Моральный кризис и метатехнические проблемы / Пер. с англ. И.В.Бандуровского.// Вопросы философии № 3, 1985,с.73-82

31 Занковский Н.А. Имамита Томонобу о философско-эстетических традициях Востока и Запада // Духовные ценности как предмет философского анализа. - М.: 1985, с.30-37.

На протяжении всего исследования мы опирались на труды В.В. Бычкова, в частности, на разработанное им понятие “имплицитной эстетики”.<sup>32</sup> Отметим также прекрасную работу О.И. Макаровой о начальном этапе развития японской эстетической мысли.<sup>33</sup>

**Объект и предмет исследования.** Объект исследования: философско-эстетическая мысль Японии XX в., материализованная в соответствующих произведениях. В начале XX в. в японском академическом мире продолжался инновационный процесс ассимиляции западного философско-эстетического знания, создания нового философского языка, начавшийся в эпоху Мэйдзи (1868-1912). Институализация эстетики как университетской дисциплины происходила на базе двух императорских университетов – Токийского и Киотского в виде Институтов (кафедр) эстетики, утверждённых в рамках филологических факультетов соответственно, в 1893 и 1910 гг. Они и в настоящее время являются ведущими центрами преподавания и исследовательской работы по специальности “эстетика”. Преподаватели именно этих кафедр заложили основы изучения эстетики как философской дисциплины.

Предмет исследования: жизнь традиции (категорий и идей имплицитной средневековой эстетики и эстетики Нового времени) в трудах японских эстетиков XX века. С начала XX века японские мыслители осознали необходимость представления богатого теоретического наследия, разрабатывавшегося в рамках традиционных видов искусства, как части общемирового опыта эстетического освоения мира. Такая задача стала выполнимой только после создания научного и философского языка. Огромный вклад в создании новых (и одновременно “старых”, скомпилированных из китайских иероглифов) категорий и понятий внесли крупный военный чиновник и мыслитель Ниси Аманэ 1829-1897), писатель, переводчик «Фауста» Гёте и «Эстетики» Э. Гартмана, санитарный врач японской армии Мори Огай (1862-1922), писатели Накаэ Тёмин 1847-1901) и Цубоути Сёё (1858-1935) ещё в XIX в.

Однако свободное использование такого языка стало возможно лишь в начале XX века, после знакомства японцев с философской и научной литературой Запада, в том числе в переводах, использовавших новый понятийный аппарат. Поэтому начало философско-эстетической мысли было положено

32 Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика. // Новая философская энциклопедия в 4-х тт., М.: Мысль, 2010, т.4, с.456-466.

33 Макарова О.И. Формирование концепции «национального искусства» в культуре Японии конца XIX-начала XX в. Дисс. на соискание уч. ст. канд. культурологии.- М.: РГУ, 2010. В качестве «Приложения» диссертация содержит перевод книги Окакура Тэнсин Идеалы Востока с англ. яз.

Нисидой Китаро (1870-1945), основоположником киотской академической школы и Ониси Ёсинори (1888-1959) – одним из отцов-основателей токийской эстетической школы. В их работах обозначились два подхода к национальному художественному наследию, которые мы условно назовём соответственно, “дедуктивным” и “индуктивным”. Следуя дедуктивному методу, Нисида Китаро описывал эстетический опыт как разновидность сотворчества человека и мира, где человек рассматривается как творящая монада Бытия, в акте “поэзиса” создающая исторический мир (в этом случае теряется специфика художественной деятельности, но подчёркивается всеобщность эстетического измерения человеческой жизни).

Путь индуктивный, то есть путь максимально полного описания и последующего истолкования категорий и понятий, использовавшихся для объяснения эстетического опыта теоретиками традиционного искусства, был принят на вооружение Ониси Ёсинори. Ониси, зав. кафедрой эстетики Токийского университета, может считаться первым систематизатором основных категорий японской традиционной (имплицитной) эстетики. Именно его труды положили начало представлению об эстетической жизни страны как о непрерывном, мировоззренчески и социально обусловленном процессе смены вкусов и настроений, выраженных в соответствующих категориях (триада: *моно-но аварэ – югэн – саби*). Семантический анализ этих категорий и стал “отправным пунктом” в процессе осмысления места японской художественной традиции, в поле мировой эстетики. Эстетическая мысль Японии в послевоенный период в той или иной степени сочетала эти два подхода и, в лице проф. Имамита осознавала их относительную самостоятельность. Однако, представители обеих школ, эстетики-традиционалисты, неизменно отмечают первичность целостного, эмоционального подхода к миру перед утилитарным и рациональным.

В диссертационном исследовании также описаны и проанализированы и взгляды на традицию послевоенных эстетиков: Накамуры Юдзиро, Идзире Масуро, Кавано Хироси, Нитты Хироэ и Имамита Томонобу.

**Цель исследования** – рассмотреть и проанализировать основные идеи современных японских эстетиков-традиционалистов, показать, что понятия и смысл имплицитной традиционной японской эстетики в XX веке обретают «новое дыхание» и являются предметом активного обсуждения в связи с появившимися новыми темами, в частности, темой компьютерного творчества. Данная общая цель распадается на три частных:

– Выделить репрезентативные работы представителей философско-эстетической мысли Японии XX в., избравших предметом своего научного интереса художественную традицию;

– Показать наличие двух подходов к эстетической традиции страны – “дедуктивного” и “индуктивного”.

– Показать, что, независимо от принадлежности к той или иной школе – токийской или киотской – японские эстетики видят динамический, эмоционально-телесный модус разума, а, следовательно, эстетический опыт – первичным в постижении Бытия и человека.

Исходя из поставленной цели, главными *задачами* работы являются следующие:

1. Показать, что культура Японии, несмотря на почитание сакральных текстов конфуцианства, даосизма, буддизма, а также историко-мифологических хроник, ставших священными текстами синтоизма, всё же полагала основанием истинного знания человека о мире и о себе – целостное, не выразимое полностью в тексте знание-состояние, “личностное знание” (М. Полани). Динамический телесный аспект разума считался в японской культуре – главенствующим в сфере художественного творчества.

2. Показать, что основные понятия японской имплицитной эстетики, формировавшиеся в русле её теории искусства (*зэйдо*) представляют собой отражение работы “телесного модуса” разума (Л.Г. Пугачёва). Именно поэтому в трактатах по теории искусства прокламировался идеал художественного произведения (будь то поэзия, живопись или каллиграфия) в качестве скрывающего за лаконичной формой, делающего намёк, подразумевающего истинную красоту динамической природы Универсума. К этой красоте художник внутренне причастен всей своей телесно-ментальной организацией (*сердцем*). Аспект “неявленности”, рациональной “непостижимости” динамической красоты мира выражался в традиционной культуре понятиями “пустотности”, “бесформенного”, “эмоциональной избыточности” (*му, ёдзё, югэн*).

3. Показать, что в процессе модернизации эпохи Мэйдзи (1868-1912) японская культура решала задачи огромной мировоззренческой сложности, в частности, формирования культурной идентичности; освоения огромного корпуса научной и философской литературы Запада. Создание нового понятийного арсенала позволило не только осуществить переводы западной литературы, но начать работу по описанию и осмыслению собственной художественной традиции.

4. Показать, что в киотском и токийском центрах изучения эстетики сложились два подхода к изучению художественного наследия: “индуктивный”, подразумевающий первоначальное описание понятий, отражающих эстетическое сознание средневекового художника и интеллектуала с последующим корректным обобщением (подход Ониси Ёсинори); и “дедуктивный”, исходящий из общего положения о креативной сущности человека как о “творящей монаде Бытия”, “тождестве абсолютных противоречий” (*дзэтайтэки мудзюн но доицу*), в котором собственно художественное творчество теряет свою специфику (представление об “искусстве как неискусстве” – подход Нисиды Китаро).

5. Показать на примере творчества токийского эстетика Кобаты Дзюндзо характерное противоречие в оценке традиционного искусства Японии (на примере искусства чайного ритуала). С одной стороны, проф. Кобата определял искусство чая как “недоискусство”, “квазиискусство” (*дзюнгэйдзюцу*), с другой – как возвышенное, “праведное искусство” (*гудо гэйдзюцу*). Задача исследования – показать, что противоречие снимается в результате изменения “угла зрения” на синтез в традиционном искусстве: с точки зрения “телесного аспекта разума” человек выступает здесь не только обладателем зрения и слуха, но и носителем всех пяти чувств, способных в равной степени интеллектуализироваться и эстетизироваться в искусстве чайного ритуала.

6. Показать (на примере токийского философа Накамуры Юдзио, что в работах 2-й половины XX века терминология, впервые введённая в философский оборот Нисидой Китаро (например, “действующая интуиция” – *коитэки тёккан*), становится частью традиционного понятийного арсенала наряду с терминологией, используемой средневековой имплицитной эстетикой, например, “общее чувство” (*кёцу кандзё*) или “бесстрастность- не-я” (*мусин-муга*).

7. Обращаясь к работам киотского эстетика Идзири Масуро, мы снова акцентируем внимание на активном использовании современными исследователями понятий из арсенала традиционной эстетики наряду с нисидианской терминологией, одновременно решая задачу демонстрации приоритета телесно-практического аспекта традиционного художественного наследия. Вслед за Нисидой Китаро проф. Идзири относит искусство чайного ритуала к полноценным видам искусства, эстетизирующим не только зрение и слух человека, но и “три второстепенных” чувства.

8. Поскольку освещение взглядов эстетиков-традиционалистов было бы недостаточно корректным в отсутствие “тени”, мы ставим задачу проана-



лизировать главные положения работ Кавано Хирози, представляющих собой антитезу любому традиционализму. Проф. Кавано рассматривает эстетику как науку о победоносном шествии алгоритма сквозь историю и географию искусства. Творчество этого представителя токийской эстетической школы представляет собой настоящий “гимн цифре” (половина его работ написана в виде формул и схем). Традиционное творчество он считает несовершенной подготовительной ступенью к истине факта: настоящий художник – это программист, а произведение – совершенный компьютерный продукт.

9. На примере работ киотского эстетика Нитты Хироэ мы решаем задачу выявления главных аргументов эстетиков-традиционалистов против признания алгоритмического искусства подлинным искусством. Исключение из художественного творчества телесного аспекта человеческого разума, творящего в условиях обратной связи с Универсумом каждый раз новое произведение (“художник всегда новичок”) делает его бесконечной проекцией прошлого опыта в будущее. Именно немой опыт тела – главный источник новизны, динамики художественного процесса – считает проф. Нитта.

10. Синтезом традиционалистских и модернистских тенденций в японской эстетике стало творчество Имамита Томонобу (1922-2012), эстетика № 1 второй половины XX в., решающего проблему новой аксиологии в условиях технологической среды. Задача показать значение фигуры проф. Имамита как в теоретическом, так и в организационном аспектах его деятельности для мировой эстетической мысли решается в заключительной главе исследования.

### ***Основные положения, выносимые на защиту:***

1. ИмPLICITная эстетика Японии, имевшая многовековую традицию и существовавшая в рамках традиционных видов искусства, в формулировке основных положений, категорий и понятий неизменно опиралась на “телесный модус” разума (Л. Г. Пугачёва), его аналоговый, динамический аспект. Понятия и категории японской имPLICITной эстетики описывают знание-состояние человека, связанное с его соматической природой.

2. Создание науки, литературы, философии западного типа сопровождалось кризисом идентичности, в котором эстетика сыграла важную интегрирующую роль – источника общих смыслов как для самой Японии, так и в формировании её образа для внешнего мира. 3. История философско-эстетического осмысления наследия имPLICITной эстетики началось только в XX в., когда эстетика стала университетской дисциплиной в Императорских



университетах Токио (1893г.) и Киото (1910 г.) и когда была создана новая философская и научная терминология для описания и анализа эстетического опыта.

4. Несмотря на тот неоспоримый факт, что систематизация эстетического наследия стала возможна только вследствие появления философии западного типа, мы не считаем, что японская эстетика – это всего лишь “современный конструкт под названием *эстетика*” (М. Марра). 5. Первую попытку концептуализации “знания-состояния” и возведения на его основе научной и философской картины мира сделал киотский философ Нисида Китаро. В его понимании человек – творческая монада Бытия, “тождество абсолютных противоречий” (*дзэттайтэки мудзюн-но доицу*), творящая исторический мир и творимая этим миром в состоянии “поэзиса”. Нисида сформулировал две позиции разума по отношению к мировому континууму: позицию “наблюдателя” (“субъекта”), воспринимающего мир как независимый “объект” и позицию “участника”, включённого в динамический процесс сотворчества с миром в режиме “вечного теперь” (*эйэн-но гэндзай*). Таким образом, жизнь человека у Нисиды аналогична художественному творчеству, вследствие чего и культура, и искусство структурно не выделены из жизненного потока. Однако сама формулировка двойственной позиции разума – огромная заслуга японского мыслителя.

6. В токийской школе эстетики Ониси Ёсинори (1888-1959), в результате подробного анализа текстов классической японской литературы, поэтики и теории искусства, под влиянием немецкой классической философии, сформулировал триаду эстетических категорий: *моно-но аварэ – югэн – саби*, отражающую последовательную смену эстетических вкусов и настроений образованных социальных слоёв японского общества соответственно, эпох Хэйан (794-1192), Камакура - Муромати (1192-1573) и Эдо - Токугава (1603-1867).

7. Двойственность позиции японских эстетиков на традиционные виды искусства, с одной стороны, как на “недоискусство” (*дзюнгэйдзюцу*), а с другой – как на “гиперискусство”, праведное искусство (*гудо гэйдзюцу*) – закономерный результат понимания искусства как обращённого только к зрительному и слуховому анализаторам человека. Между тем, по крайней мере некоторые виды традиционного синтетического искусства обращены к целостной телесно-ментальной природе человека, где все пять чувств равноправны с точки зрения внетекстового “знания-состояния”.

8. Эстетическая мысль Японии второй пол. XX в. органически включает в себя как категории средневековой имплицитной эстетики, так и понятия из арсенала Нисиды Китаро, демонстрируя гибкость целостного подхода, принцип комплементарности, сочетания старого и нового, единства разного в подходе к культуре.

9. Японские эстетики-традиционалисты (Нитта Хироэ, Накамура Юдзиро, Имамита Томонобу) критически подходят к “всемогуществу” компьютерных технологий в области искусства с позиций аналогового, телесного подхода к художественному творчеству. 10. Творческая деятельность проф. Имамита Томонобу (1922-2012) вывела японскую эстетику на международную арену как в теоретическом, так и в организационном отношении. Он сформулировал необходимость переосмысления предмета философии и эстетики в новых условиях жизни современного человека. Главной философской дисциплиной XXI века проф. Имамита считает *калонологию*, науку о трансцендентной бесформенной красоте, пронизывающей все уровни Бытия (природный, технический, художественный, этический). Калонология осмысливает три аспекта взаимоотношений человека с миром в рамках трёх подразделений: с природой (*эко-этика*), техническим миром (*метатехника*) и миром современного мегаполиса (*урбаника*).

### ***Методологическая основа исследования***

Методология исследования определяется её объектом и предметом. Для создания адекватной картины эстетической мысли Японии XX века должны быть переведены, изучены и описаны источники, а именно, тексты японских философов-эстетиков. Вот почему в качестве базового метода исследования мы избрали метод эмпирический, т.е. метод корректного описания конкретных источников. Поскольку эстетическая традиция исследуется здесь как неотъемлемая часть духовной культуры японского народа, феноменологический метод редукции “шумов” необязательных эмпирических подробностей культуры и ноэмагического воссоздания исторического процесса жизни традиции представляется нам вполне обоснованным. Компаративистский метод использован во Введении, главах 1,2, 4 и 8, то есть в тех частях текста исследования, где говорится о процессе активного соприкосновения и взаимодействия культур Запада и Дальнего Востока, в частности, о различном понимании культурами этих регионов социальной сущности человека. Этот метод применяется и там, где говорится о принципиальных отличиях тради-

ционного искусства Японии от искусства Запада в работах Кобаты Дзюндзо, а также об отличиях культуры Японии и Китая в трудах Имамита Томонобу.

Формирование эстетического знания западного типа в Японии – противоречивый, неоднозначный, связанный с появлением взаимно-отрицающих тенденций, процесс. В частности, в кон. XIX- нач. XX в. обозначился мировоззренческий конфликт между традиционным взглядом дальневосточной цивилизации на сущность человека и мировоззренческими системами Запада. Этот конфликт стал существенным фактором социальной и духовной жизни страны. В данной ситуации именно эстетика была призвана японскими интеллектуалами на роль посредника в непростой мировоззренческой ситуации эпохи Мэйдзи (1868-1912). Поэтому, наряду с системно-структурным методом, выявляющим элементы и связи в сложном организме японской эстетики XX века, использован и диалектический метод в сочетании с принципом комплементарности, подробно описанным в трудах Т. П. Григорьевой.

**Научно-практическая значимость** исследования состоит в возможности углублённого понимания менталитета и характера цивилизационного поведения японцев, в возможности использовать его результаты в лекционной работе, при проведении специальных семинаров по изучению истории и современного состояния мировой философской мысли, а также при подготовке учебников, хрестоматий и словарей по японской философской эстетике XX в.

Практическая значимость также состоит в демонстрации выявления ресурсов разума для его “настройки” на *адекватное решение проблем модернизации*, связанных не только с внешним, инструментальным поверхностным слоем проблемы (“повышение эффективности”), но и с глубоким пониманием места человека в мировом континууме как творящей монады Бытия.

#### ***Степень достоверности и апробация результатов исследования.***

Диссертация основана на теоретических исследованиях, выполненных автором в 1985-2014 гг. Все результаты получены непосредственно автором. Их достоверность обусловлена представительным корпусом проанализированных научных работ по теме диссертации, а также адекватностью применяемых методов исследования поставленным задачам. Основные положения диссертации предлагались для обсуждения в форме докладов, публиковались в сборниках научных работ и материалов научных конференций. В частности, на Третьей Всесоюзной школе молодых востоковедов (Москва, 1984 г.); на Пятом международном симпозиуме по философии (Урабандай, Япония, 1985

г.); на Международном симпозиуме по эко-этике (Токио, 1985); на Четвёртой Всесоюзной школе молодых востоковедов (Москва, 1986 г.); на Всесоюзной научной конференции “Методологические и мировоззренческие проблемы марксистской теории историко-философского процесса” (Москва, 1986 г.); на XV конференции “История и культура традиционной Японии” (Москва, РГГУ, 2013 г.); на XVI конференции “История и культура традиционной Японии” (Москва, РГГУ, 2014).

По результатам выполненных исследований опубликовано 46 печатных работ, в том числе 22 статьи в журналах, рекомендованных ВАК для публикации результатов кандидатских и докторских диссертаций. Опубликовано также две монографии: “Современная японская эстетика. Философские очерки” (М.: Институт искусствознания, 1996); “Япония: философия красоты” (М.: Новый акрополь, 2010).

По теме диссертации прочитаны спецкурсы: “Современная эстетика Японии” (36 академических часов) на кафедре эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (2009/10 уч. г.); “Современная японская эстетика” (36 академических часов) на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (2010/11 уч. г.); “Эстетика Японии XX в.” (36 академических часов) в Институте восточных культур и античности РГГУ (2011/12 уч. г.).

Диссертационная работа обсуждена 17.04. 2013 на заседании отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН и рекомендована к защите на соискание учёной степени доктора философских наук по специальности 09.00.04 “Эстетика”.

### ***Структура работы***

Диссертационная работа состоит из введения, восьми глав и восемнадцати параграфов, заключения, списка сокращений и библиографического списка (включает 337 наименований).

## Основное содержание работы

Во *Введении* определены общие цели и задачи, поставленные автором в ходе работы над диссертацией, методология исследования, определена степень новизны и актуальность. Сформулированы основные научные положения, полученные на основе поведённых исследований.

История восточной культуры всё в большей мере становится предметом обострённого внимания учёных всего мира. Интерес к Востоку связан с тем, что восточные учения традиционно большое место уделяют практической смысложизненной проблематике. Это в свою очередь помогает осмысливать новые явления жизни, связанные с глубоким духовным процессом самопознания человечества.

В *Первой главе, Японская эстетическая традиция: “бесформенное”, “форма” и проблема “разума тела”*, выявляется генезис национального философско-эстетического знания в контексте исследования проблемы “разума тела”, восточного *знания-состояния* как противоположного западному дискурсивному *знанию-информации*.

В § 1, *Из истории японской эстетики*, показано, что эстетические вкусы японцев, как и категории национальной эстетики формировались на протяжении веков в общем контексте становления японского мировоззрения под влиянием целого комплекса учений. Последний включает в себя, во-первых, синтоизм – свод мифов о богах, отразивших становление японского этноса. Во-вторых, индийский буддизм в его китайской “обработке”. В-третьих, пришедшее из Китая этико-политическое учение конфуцианства, созданное знаменитым религиозным деятелем и философом Конфуцием (Кун-Цзы, 551-479 гг. до н.э.). И, наконец, даосизм - китайский пантеистический мистицизм, изложенный в поэтизированной форме в трактатах Лао-Цзы (VI-Vвв. до н.э.) и Чжуан-Цзы (IV-III вв. до н.э.).

В разные периоды японской истории эти учения играли в ней разную роль. В период раннего средневековья конфуцианское образование было обязательным для чиновников всех рангов. В эпоху Камакура-Муромати (1192-1573) более влиятельным становится буддизм, формировавший аскетический эстетический идеал и обещавший спасение в буддийском раю всем своим искренне верующим адептам. Что касается даосизма, то начиная с IV в. он всегда, так или иначе, присутствовал в духовной жизни японцев, в первую очередь оказывая влияние на их искусство.

Идейным источником классического японского искусства считается дзэн-буддизм. На протяжении всей японской истории, несмотря на всякие отдельные перипетии во взаимоотношениях, все эти учения сравнительно мирно уживались друг с другом. Сохранение добытой мудрости и уважение к традиционным учениям – одна из главных отличительных черт дальневосточной цивилизации. В художественной традиции Японии, стремившейся к сохранению всех своих достижений, каждое последующее направление, каждый новый вид или жанр искусства становился своеобразным побегом на “изначальном древе” традиции.

Исторически первая категория “прекрасного” в японской эстетике, *моно-но аварэ*, уходит своими корнями в глубины мифоритуального сознания. Это слово означало «запрет, табу»; оно связано с культом предков и магическим ритуалом вызова их духов на землю. Считалось, что каждое произнесённое в сакральных местах такое слово обладает магической энергией и способно с помощью богов-*ками* влиять на ход событий в материальном мире. Поэтому изначальный смысл слова *аварэ* – “чары, магия”.

Впоследствии совокупность мифов была систематизирована и получила письменное оформление в виде хроники “Кодзики” (Записи о деяниях древности, 712 г.). В уложении “Энгисики” (X в.) были зафиксированы литургические тексты – молитвословия *норито*. Систематизация корпуса мифов и литургических текстов позволила представить культы местных богов как единое иерархическое целое. Оформленный таким образом культ получил название *синто* (путь богов) по аналогии с *буцудо* (путь Будд). Категория *моно-но аварэ* ассоциируется с религией *синто*.

К VI- VIII вв. в Японии стали появляться поэтические произведения, которые по указанию императоров были объединены в колоссальный литературный памятник эпохи Нара (710-794) – первую поэтическую антологию “Манъёсю” (Собрание мириад листьев, сер. VIII в.). В этой антологии был зафиксирован переходный момент от ритуального отношения к природным явлениям к эстетическому.

Эстетика следующей за эпохой Нара эпохи Хэйан (794 - 1192 ) – это эстетика *аварэ*; тогда же был создан роман, прославивший японскую литературу на весь мир – “Гэндзи моногатари” (Повесть о блистательном принце Гэндзи, ок.1008 г.). Роман написан под знаком *аварэ*, под этим знаком создавалась и поэтическая антология хэйанской эпохи – “Кокинсю” или “Кокин-вакасю” (Собрание старых и новых песен Японии, 905-922 гг.).

В период Камакура-Муромати идеал красоты претерпевает значительные изменения. Под эгидой новой категории прекрасного - *югэн* были созданы новые виды искусства: искусство чайного ритуала *тяною*, мистериальный театр Но, искусство сухих дзэнских садов, искусство составления цветочных композиций *икэбана*, группа боевых искусств *бугэй*.

Следует отметить сам способ бытования искусства и передачи традиции, вытекающий непосредственно из мировоззренческих и эстетических основ периода Камакура-Муромати и получивший дальнейшее развитие в эпоху Эдо–Токугава (1603-1868). Это организация системы *измото* (букв. “основа дома”), подразумевающая не просто получение художником-мастером определённой суммы навыков в избранной профессии, а способ наследования *традиции как пути* (Дао) всей его жизни. Средневековая система обучения канонам требовала от художника самоотречения и полного подчинения воле патриарха дома-*измото*. Скрупулёзное следование традиционным принципам творчества приводило к минимизации любых индивидуальных черт в работах разных мастеров одного дома. Именно в древности и средневековье складывается такая особенность японского искусства, как жёсткая формализация. Впоследствии она стала одной из главных “опор” в формировании национальной культуры.

В отличие от искусства предыдущего периода, искусство и литература эпохи Эдо–Токугава отражали не всегда возвышенные, а часто и вовсе приземлённые вкусы третьего сословия с его тягой к лакированной яркости, броскости, эротике. Такой тип красоты с оттенком вульгарности получил название *цубаби* – “гламурная красота”, или *ики* – “шик”.

Патриотически настроенные учёные, так называемые *кокугакуся*, возмущались падением нравов и измелчением тем национального искусства. Они видели главную причину “упадка духа” в “иноземной” буддийско-конфуцианской идеологии и выступали за возврат к исконному синтоизму; эти учёные положили начало серьёзному изучению художественного наследия эпох Нара и Хэйан, ратуя за возврат национального в лоно эстетики *аварэ*.

В § 2, “**Бесформенное**” и “**форма**” в японской классической эстетике, подчёркивается приоритет “бесформенного”, текучего аспекта Бытия перед его фиксированными формами в текстах основоположников эстетической мысли Дальнего Востока. Японская эстетическая традиция, испытывавшая сильнейшее влияние китайской мысли, опиралась на идею о том, что скрытый, подвижный порядок бытия – Дао постигается человеком не рассу-

дочным познанием (хотя и не без участия последнего), а всем его целостным телесно-духовным существом.

Одухотворённое тело человека, понимаемое как средоточие, с одной стороны “форм”, сообщаемых органами чувств, а с другой стороны – “бесформенного”, на невидимые и неслышимые токи которого отзывается сердце-кокоро – телесно-ментально-сенситивный орган. Органы пяти человеческих чувств – “врата восприятия” вещного мира, нацелены на схватывание его вещных “форм”; кокоро же предназначено для восприятия “бесформенного”, для проникновения в бесчисленные метаморфозы тёмного динамического первоначала Универсума – Дао.

Для японской духовной традиции был характерен культ бесформенного, эстетизация эфемерного, текучего Бытия мира и человека. Притом, что для обозначения понятия “формы” в японском языке всегда существовало несколько иероглифов, ни один из них не имел чётко ограниченного смысла. Все эти варианты так или иначе служили для выражения текучести, непостоянства Бытия.

Спецификой формы в японском искусстве плодотворно занимался известный эстетик, упоминавшийся выше, Имамита Томонобу. В современном японском языке существует три варианта иероглифов, одинаково переводимых как “форма” – *ката*, *катати* и *сугата*. Однако в древней Японии у каждого из них был свой определённый оттенок смысла.

Причём в искусстве Японии имело хождение и развивалось понятие формы типа сугата. А вот форма типа катати не получила теоретического развития.

Понятие *катати* выражает чёткую структурированность, относительную статичность, внешнюю выразительность (будь то форма поэтическая языковая или живописная, архитектурная, музыкальная). Главной характеристикой *катати*, считал Имамита, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство. Одновременно с общими качествами она выражает и идеальную форму, присущую определённому виду предметов и в этом смысле примыкает к Аристотелевскому понятию “энтелехия”. Иероглиф катати был знаком японцам издревле, однако частотный анализ терминов показывает, что ни в классических произведениях древности, ни в произведениях средневековых теоретиков искусства Японии этот иероглиф практически не употреблялся при оценке произведений искусства.

*Ката* получается как бы “изъятием”, извлечением из *катати* жёст-



кого, математически измеримого шаблона-модели. В качестве таковой форма-ката используется сегодня в первую очередь в массовом производстве (автомобилей, типовой одежды и пр.), но имеет значение “традиции, обычая” и в таком виде служит основанием для форм ритуального поведения, принятого в обществе. В области искусства художник должен долго упражняться, используя традиционные модели-ката как образец, прежде чем приступить к созданию своего собственного произведения – новой формы-кати.

И, наконец, *сугата* – форма-образ, возникающий в сознании человека при восприятии (воспоминании) обеих вышеупомянутых форм. Эта форма наиболее эмоционально насыщена, у неё нет чётких очертаний и она имеет отношение скорее к сущности вещи, а не к её внешнему облику. Это некое “послевкусие”, “след на воде”, оставленный подвижным фрагментом бытия.

Оппозиция “форма-бесформенное” в дальневосточной культуре соответствует западной оппозиции “форма-материя” (вариант: “форма-содержание”). Первая рассматривает ткань Бытия мирового континуума как “лицевую сторону” пустотной “основы”, порождающей и определяющей все явные подробности Бытия, воспринимаемые чувствами человека.

Поскольку пустотная основа пронизывает и человеческое бытие, каждому индивиду “изнутри”, непосредственно знаком этот неявный порядок. Принципиальной задачей человека дальневосточная мысль считает специальное культивирование чувствительности к “дуновениям” пустотной основы. Это практикуется в рамках культурной традиции – не только через усвоение текстов эстетических трактатов, а через живое постижение “атмосферы”, через непосредственное – от учителя к ученику – следование каноническим формам. Таким образом, дальневосточная традиция считает “формой” и собственно “форму”, и “содержание” (вещество, материю).

В § 3, *О “телесном модусе” разума как одной из фундаментальных характеристик духовной культуры Японии*, отмечается, что с середины XX в. ряд известных европейских философов обратили внимание на проблему несводимости разума человека к его коммуникативному, дискурсивному и социальному “измерению” (в России эта проблема подробно и плодотворно исследована, в частности, Л. Г. Пугачёвой). Была сделана попытка сформулировать *альтернативу взгляду на истинное знание только как на текст*, транслируемый в неизменном виде вне зависимости от качеств его носителей.

В европейской философии, начиная с Аристотеля, в рамках дискурсивной традиции живой человек как конечное и соматическое существо не

признавался в качестве независимого творца знания и мироздания. Его чувственный опыт в лучшем случае рассматривался как некая “подпорка” для теоретизирующей функции разума. Позиция “наблюдателя” позволила

Стагириту сформулировать аксиомы и правила формальной логики, оставшиеся незыблемыми и до сих пор используемые при формулировке научных теорий. Только в XX в. идея создания непротиворечивой “теории всего” была развеяна Гёделем, доказавшим средствами самой же формальной логики две теоремы о неполноте формализованных систем, к которым относятся все религиозные, научные и философские теории.

Тем не менее, существует нечто, не уместяющееся в рамки дискурсивного знания. Суть бытия имеет невыразимый характер, что остро ощущается художниками и постигается каждым человеком непосредственно, “немым” опытом тела. Такой индивидуальный опыт непосредственного взаимодействия с миром в режиме “здесь-и-теперь” является первичным в онтогенетическом становлении человека: ребёнок, как и любое животное, уверенно существует в этом режиме “участника”, т.е. отсутствия прошлого, настоящего и будущего времени, в *постоянном телесном взаимодействии* с мировым континуумом.

Источником любого нового знания, обретающего словесную форму, является конкретный индивид. Это не некий обезличенный разум, а целостное телесное существо во всей полноте его индивидуального бытия. В обычной жизни мы тоже часто оказываемся в ситуации, когда надо действовать “всем телом”, не раздумывая, в рамках “аутопоззиса” – самосозидания и одновременно самопознания, в едином “жизненном акте”. Таковы ситуации выбора в экстремальных условиях, ситуации поединков в боевых искусствах, ситуации общения в непредсказуемых обстоятельствах. “Телесный разум” важен и в ситуациях обучения мастерству, когда мастер обучает не только и не столько словом, сколько собственным примером, буквально “вживляя” своё знание-умение в целостное, телесно-разумное бытие ученика.

Наиболее полно представление о роли невербализуемой основы мироздания и человека реализуется в учении дзэн- (кит. *чань*-) буддизма. В Китае традиция непосредственной невербализуемой передачи сакрального знания обогатилась идеями даосского *увэй* (недеяния) - учения о невмешательстве в естественный порядок Дао. Это учение стало основой мировоззрения художников направления “ветра и потока” – *фэнлю*, которые считали, что цель искусства состоит в передаче непосредственного индивидуального постижения-переживания художником тончайших изменений природного континуума.

Две главные философские традиции Китая – даосизм и конфуцианство – демонстрировали убежденность во взаимозависимости состояния природного континуума и человеческого телесного знания-поведения, из взаимной корреляции. Эти учения попали на Японские острова как часть континентальной культуры почти одновременно с первыми буддийскими сутрами. В буддизме природа есть превращенное тело Будды, а человек есть единое и неразличимое в своей глубочайшей основе актуальное Бытие “здесь и сейчас”, которое лишь по видимости выглядит разделенным на множество “дел и вещей”.

Обратим внимание на тот факт, что дальневосточная мысль выделяла позицию “участника”, непосредственно включенного в процесс неререфлектируемого “теперь” практически бесконечного бытия. С другой стороны, этой позиции противопоставлена позиция “наблюдателя”, характерная как для обыденного сознания, так и для текстового, информативного знания. В рамках японской духовной традиции позиция “участника” наиболее ярко представлена в даосизме и дзэн-буддизме. Внимание адепта дзэн-буддизма направляется на личностное, непередаваемое другому, но безусловно присутствующее в живом существе целостное “телесное” знание. В мыслительной традиции Запада такое знание тоже существовало и культивировалось в практиках отцов церкви в исихазме.

Проблемы “живого телесного знания” коснулся и Л.Н. Толстой, рассуждая о разнице позиций непосредственного *участника* событий войны 1812 г., принимавшего решения в режиме ответственности “здесь-и-теперь” и *наблюдателя*, описывающего события прошлого. Следуя логике тогдашней науки, Толстой рассматривает соотношение знания отчужденного, объективно-безличностного, дискурсивного, т.е. научно-теоретического и обыденного, т.е. **знания-информации**, с одной стороны, и знания непосредственного, личностного, **знания-состояния** – с другой как соотношение необходимости и свободы в жизни человека. Суть проблемы, по Толстому, заключается в несводимости одного типа знания человека о самом себе и мире к другому. Писатель обозначает позицию *участника* как “сознание”, мгновенное неопределимое ощущение жизни, а позицию *наблюдателя* как “разум”, тонко подметив, что и в онтогенезе, и в филогенезе непосредственное, “телесное” осознание человеком своего живого присутствия в мире (сознание – “я живой”) предшествует любому другому, опосредованному языком и текстом, знанию о себе и окружающем.

Что касается японской художественной традиции, то “телесный разум” в ней активно использовался. Традиционное обучение неопитов происходило непосредственно телесным методом *микики* (букв.: видеть и слышать), когда мастерство передаётся путём личного общения учителя с учеником - от сердца к сердцу (яп. *кокородзукэ*).

В заключение отметим ряд важных тезисов, касающихся “разума тела”. Культура Дальнего Востока и культура Японии в частности полагала телесный аспект человеческого разума основой всякого дальнейшего знания – практического и теоретического. “Разум тела” является одной из центральных характеристик японской идентичности, а целостное восточное знание-состояние эмоционально богаче западного знания-информации и противопоставлено ему в жизни. Такое непосредственно-телесное знание имело эстетическую окраску, поскольку являло собой неутилитарное, эмоционально окрашенное отношение воплощённого человека к Природному Универсуму. Тело как часть Универсума отвечало на его тончайшие метаморфозы через *сердце - кокоро*, являющегося посредником между человеком и миром.

В дальневосточной эстетике считалось, что “телесный аспект человеческого разума” можно и должно совершенствовать. Именно на это нацелены практики аскезы и рутинного труда в монастырях, упорное следованием каноническим образцам - *ката* в древних и средневековых искусствах, в том числе воинских. Творчество при этом полагалось как совместный творческий акт Универсума и мастера (отсюда фрагментарность, экспромтность, эскизность, “незавершённость” формы, отражающей вечно-текущую природу Бытия.

Текущая, непостоянная природа мира и человека, отсутствие твёрдой опоры в жизни вели к ощущению и переживанию смертности, к чувству непрочности, неукоренённости всего живого (*мудзёкан*). В эпоху *Хэйан* это привело к распространению в искусстве доминанты мимолётной театрализованности, “наигранности”, обречённости всех попыток мастеров отразить красоту и непостоянство окружающего мира.

На протяжении веков японская художественная традиция, впитавшая синтоистские, даосские и буддийско-конфуцианские мировоззренческие установки, служила основой духовного развития сначала аристократии (в эпоху *Хэйан*), а затем самураев и монахов (в эпоху сёгунатов), предлагая всё новые, но при этом бережно сохраняемые и все прежние культурные ориентиры.

Во **Второй главе, Западное влияние на развитие японской духовной культуры**, исследуются различные аспекты взаимодействия Японии и

Запада в интеллектуальной сфере. Подчёркивается огромное цивилизационное влияние западной мысли на формирование японского научного знания. Рассмотрена деятельность Института эстетики и сделан первичный анализ творчества основоположника японской философской теории Нисиды Китаро. Дана характеристика переломной эпохи Мэйдзи, которая ознаменовалась началом вхождения Японии в мировой культурный контекст.

В § 1, *Особенности первоначального восприятия западной культуры в эпоху Мэйдзи (1868-1911)*, рассказывается, что во второй половине XIX в. в жизни Японии, находившейся к тому времени в более чем двухвековой самоизоляции, назрела острая необходимость модернизации государства и общества. Начало преобразованиям положили реформы императорского дома, вновь пришедшего к реальной власти после долгого владычества в стране военных правителей – “сёгунов”. Период с 1868 по 1911 гг., отмеченный реставрацией власти императора Мэйдзи (яп. *Мэйдзи исин*), получил название эпохи Мэйдзи. Перед лицом вновь образовавшихся обстоятельств, связанных с невиданным размахом цивилизационного взаимодействия с ментально чуждыми европейцами, стране потребовались объединяющие культурные концепты для всего японского этноса.

Главенствующую и всеобъемлющую роль в духовном развитии японцев истари играла художественная традиция, но она перестала отвечать интеллектуальным вызовам времени. В результате в японском обществе возникло направление, представители которого поставили себе целью осмыслить чуждое, западное, мировоззрение, а вместе с тем уяснить, каковы место и роль самой Японии в мире, каково значение японской культуры в контексте всей человеческой цивилизации.

Интересно, что чужеземная духовная культура поначалу воспринималась японцами как некое единое целое. Ведь идеи европейской философии, которые у себя на родине вызревали постепенно, постепенно становились популярными и постепенно же сходили со сцены, проникли в общественное сознание Японии за очень короткий срок. Естественно, что не искушённым в философском теоретизировании жителям Японских островов, чьи мировоззренческие установки традиционно развивались в русле религиозно-этических и эстетических учений, было нелегко разобраться в богатейшем философском наследии Запада. Лишь со временем они обнаружили в этой сфере обилие концепций и теорий, часто взаимоисключающих друг друга.

В Японии в домэйдзийский период не существовало специальной фи-

лософской литературы, т.е. трудов по философии в западном понимании этого слова, а также отсутствовало то “промежуточное звено”, каким являлись на Западе эстетические теории как конкретизированные философские системы. Именно поэтому японским мыслителям было сложно найти соответствующие аналоги для терминов западной философии. Значительным препятствием для научного оформления национальной эстетики была неразработанность философско-эстетического категориального аппарата, который был бы органичен для японской мыслительной традиции. Ведь эстетика как наука могла возникнуть только при условии использования именно такого аппарата для анализа произведений искусства и творческого процесса их создания. В истории же японской духовной культуры не нашлось места эстетическим теориям как конкретизированным философским концепциям. Японская эстетика была неотделима от непосредственного художественного творчества.

В эпоху Мэйдзи рационализм и логика стали требованием времени, поэтому авторы национальных эстетических исследований обязательно должны были преодолеть ограниченность практики конкретных искусств и обратиться к достижениям систематизированной философской эстетики Запада. Последняя четверть XIXв. ознаменовалась попытками японцев активно освоить западное философско-эстетическое наследие и его методологию. Под влиянием западных эстетических установок писатель Цубоути Сёё написал трактат, где объявил искусство самостоятельным эстетическим феноменом, выделив его в особую область духовного опыта.

Аналогичные процессы происходили и в сфере живописи, где противостояние художественных принципов Японии и Запада обнаружилось весьма отчётливо. Первоначально японцы восприняли лишь внешние атрибуты художественной теории Запада; внутреннее её содержание, связанное с эстетическими установками европейских художников, пока оставалось непонятым. После установления стабильных и всё более углубляющихся контактов с Западом назрели предпосылки для использования европейской живописной манеры в качестве дополнительного средства выражения эстетического идеала японцев. Пережив поначалу период восторженного увлечения западной живописью, слепого подражания её методам и технике исполнения, японские художники стали относиться к ней более трезво и осознанно. Но западное влияние и смена эстетических установок “в западном духе” привели к подлинным изменениям в самом духе японского живописного искусства.

Одновременно наметилась сильная тенденция к возрождению само-

бытных национальных традиций в искусстве, для чего художники направили усилия на поиск изобразительных средств из арсенала художественного наследия дотокугавского периода. У истоков этого движения стоял искусствовед Окакура Тэнсин, сформулировавший главные направления развития японского искусства. С одной стороны, это поиск истоков национальной самобытности, с другой – поиск путей взаимодействия с эстетической мыслью Запада.

Эстетическому осмыслению действительности в Японии эпохи Мэйдзи свойственна “многослойность”, когда там параллельно развивались как традиционная эстетика – искусствоведческая, “слитая” с практикой конкретных искусств, так и вновь возникающая философская эстетика. Близость “конкретной” имплицитной эстетики к непосредственному художественному творчеству составляла её силу. Однако систематичность была лозунгом эпохи, поэтому эстетика Японии обязательно должна была выйти на стезю строгого рассуждения о прекрасном. Японским учёным предстояло освоить соответствующую философскую терминологию, предстояло научиться говорить “на философском языке” и двигаться в одной системе координат с Западом. С этой целью первые философы-эстетики Японии занялись разработкой понятийного аппарата, который лёг в основу японской эстетической науки. Создание новой терминологии сопровождалось попытками соотнесения составляющих её понятий с понятиями традиционной эстетики, что привело к образованию целого “компаративистского” направления в эстетических исследованиях.

**В § 2, *Формирование кафедр эстетики в Токийском и Киотском Императорских университетах. Нисида Китаро и Ониси Ёсинори – два подхода к анализу искусства***, подчёркивается, что в эпоху Мэйдзи произошло организационное оформление японской эстетики как самостоятельной области научного знания. Тогда на базе филологических факультетов императорских университетов Токио и Киото были сформированы специальные центры для эстетических исследований. В 1899 г. был основан Институт эстетики при Токийском императорском университете *Тодай*, а несколькими годами позже начал работу аналогичный институт в Киото.

Созданию Института предшествовала деятельность Тояма Сёити (1848-1900), ставшего первым преподавателем “науки, исследующей прекрасное” (яп. *симбигаку*). Фундамент курса собственно философской эстетики был заложен Эрнстом Феноллосой (1853-1908), выпускником философского факультета Гарвардского университета. Феноллоса преподавал историю западной философии, логику и кантианскую эстетику. Основы практической

методологии учебных курсов по эстетике были заложены русским немцем Р. фон Кёбелем (Кербер, 1848-1923), читавшим лекции по эстетике античности, по средневековым эстетическим учениям Запада, а также по немецкой классической философии и неэциентистских направлений новой философии. Таким образом, у истоков японской философско-эстетической науки стояли три человека: С. Тояма, Э. Феноллоса и Р. Кёбель.

Представители последующих поколений профессуры Института так же, как и его основоположники, зарекомендовали себя незаурядными учёными. Одним из них был Оцука Ясудзи (1868-1931), читавший курс по эстетике японской классической художественной литературы. В Институте преподавал известный писатель Мори Огай (1862-1922) и переводчик Ницше Такаяма Риндзиро (1871-1902). С 1925 по 1944 Институт возглавлял сторонник системного подхода в области эстетики проф. Ониси Ёсинори (1888-1959). Активно используя достижения западной эстетико-философской мысли, Ониси продолжил исследование традиционной японской эстетики. Для описания процесса исторической смены эстетических вкусов японский эстетик предложил “триаду” категорий *моно-но аварэ* – *югэн* – *саби* (под влиянием Германской философии). Его преемником с 1944 по 1972 гг. являлся профессор Такэути Тосио (1905-1982). Выводя общеэстетические закономерности из сферы конкретно-искусствоведческой, проф. Такэути продолжил “индуктивную линию” Ониси. Звездой первой величины на философском небосклоне Японии был Имамита Томонобу (1922-2012), возглавлявший Институт эстетики на протяжении 1972-1982 гг. Взгляды этого учёного заслуживают специального рассмотрения, потому их анализу будет посвящена одна из глав настоящей диссертации.

Если на Западе эстетика как наука сформировалась в результате постепенного синтеза достижений параллельно существовавших имплицитной “искусствоведческой эстетики” (теорий конкретных искусств) и “философской эстетики” (учении о чувственном восприятии), то в Японии сложилась иная картина. Как уже подчёркивалось, философская наука как таковая не получила развития в рамках японской духовной традиции, поэтому там отсутствовала и философская эстетика. Поскольку японцы стали рассматривать эстетику как самостоятельную область научного знания лишь после знакомства с европейской философской эстетикой, то при изучении собственной имплицитной эстетической традиции японские исследователи шли двумя встречными путями: путём максимально полного изучения условий возникновения и форм



существования эстетических понятий в рамках конкретных видов искусства с их последующим обобщением (“индуктивная” линия Ониси Ёсинори) и путём вывода категорий имплицитной эстетики и форм художественной жизни из общемировоззренческих установок буддизма (в особенности Дзэн), даосизма и конфуцианства (“дедуктивная” линия). Последний путь в 1-й пол. XX века был принят в Киотской философской школе. Его развивал Нисида Китаро (1870-1945) и пропагандировал на Западе писавший по-английски друг и одноклассник Нисиды Судзуки Дайсэцу (1870-1966).

Философская теория Нисиды – это попытка представить истинное знание, с одной стороны, как осознание практического, непосредственного, “телесного” динамического бытия-в-мире с позиции участника процесса “здесь и теперь” (т.е. с точки зрения, принимаемой за исходную в даосско-буддийской системе знания), а с другой стороны – это попытка совмещения с ним в единую систему традиционно-западной концепции знания как дискурсивного, статического описания мира и человека в положении наблюдателя. Таким образом, Нисида попытался совместить позицию **участника** жизненного процесса (непосредственно включённого в его ход и потому воспринимающего этот ход непротиворечиво) с позицией **наблюдателя**, противопоставляющего себя мировому континууму и описывающего этот континуум в дискурсивной, знаковой форме.

В диссертации отмечается, что “переключения” с позиции непосредственного, “самозабвенного”, конкретно-телесно-укоренённого разума на позицию отстранённого субъекта, описывающего в качестве объекта лишь выделенные предметы и их связи из мирового континуума, осуществляются мгновенно. При этом, однако, оказывается невозможным разделение бытия каждого человека как бытия родового существа (принимающего парадигму знания о мире и о себе, которая задана прошлыми и настоящим поколениями) и бытия индивида, самостоятельно и целостно постигающего на чувственном, телесном уровне знание рода (индивидуализируя и интериоризируя его) и дополняющего это знание своим собственным, уникальным, присущим только ему одному опытом взаимодействия с мировым континуумом.

Такие позиции, одновременно сосуществуя в едином человеке, располагаются в “непересекающихся” измерениях и отражают изначально “двойственную” позицию разума по отношению к мировому континууму. Поэтому противоречивые попытки гармоничного совмещения Нисидой Китаро подобных позиций в рамках единой теории не получили, да и не могли получить

разрешения. Однако само стремление японского теоретика к концептуализации и научному осмыслению целостного телесного аспекта разума ещё в начале прошлого века заслужило высокую оценку современных учёных, вплотную подошедших к этой проблеме лишь спустя несколько десятилетий.

Философия Нисиды Китаро оказала огромное влияние на формирование взглядов его учеников: Вацудзи Тэцуро (1889-1960), Танабэ Хадзимэ (1885-1962) и Куки Сюдзо (1888-1941). Последний дал истолкование японского эстетического чувства в традиционных терминах эпохи Эдо. В частности, он предложил в качестве универсальной категории традиционной эстетики термин *ики*, вобравший в себя, по мнению Куки, эстетические представления всех предшествующих эпох. При этом японский учёный отметил невозможность адекватно описать структуру *ики*, используя **понятия** западной философской эстетики, поскольку в *ики* отразился не просто ментальный, а целостный **телесно-ментальный** опыт человека в его актуальном движении и саморазвитии.

В § 3, ***Японская культура в рамках взаимодействия с западной цивилизацией***, подчёркивается, что к началу эпохи Мэйдзи в первую очередь обнаружилась отсталость Японии в научно-технической, военной и бытовой областях. Перед страной возникла угроза стать жертвой колониальной экспансии Запада. В прежние времена интеллектуальным донором для Японии был Китай, давший иероглифическую письменность и конфуцианскую структуру семьи и государства. Из Китая заимствовалась даосская мистериальность искусства, магия и медицина, мировоззренческо-религиозные направления буддизма. *Вакон-кансай*, “японский дух – китайские знания” – таков долгое время был лозунг Японии.

В эпоху Мэйдзи по аналогии с лозунгом *вакон-кансай* был выдвинут лозунг *вакон-ёсай* – “японский дух – западные знания”, и саму эту эпоху в целом можно назвать эпохой западного просвещения. Главную тяжесть выполнения определившейся задачи взяло на себя самурайское сословие – самый передовой в культурном отношении класс. В открывшихся императорских университетах бывшие самураи начали изучение как современных европейских языков, так и древнегреческого и латыни, задав высочайший стандарт образования, сохранившийся и по сей день. Однако мудрость правящих классов состояла в том, что наряду с поощрением быстрого усвоения западных знаний, государство сохраняло и упрочивало национальную духовную традицию. Западные знания не рассматривались как основание национальной идентичности. Таким основанием объявлялся “японский дух” – традиционное

целостное гуманитарное знание о мире и человеке.

При встрече с европейской культурой японцы столкнулись с новым для себя мировоззрением – материалистически-прагматическим. Точка зрения голой выгоды и полезности оказалась созвучна в первую очередь менталитету местного купечества, но не японскому обществу в целом. Взаимодействие с цивилизацией, основанной на материи и расчёте, оказалось серьёзным испытанием для пребывающих в лоне традиционных представлений жителей Японских островов. Более высокий, чем у японцев, уровень развития техники, а также уровень материального потребления европейцев доказывали эффективность их мировоззренческих установок. Надо было выявить ценностные основы западной культуры, способствующие столь высоким научно-техническим достижениям. Поэтому был сделан правильный вывод, что достижения Запада в военной и теоретической сферах, гораздо более высокий стандарт жизни *связаны* с общим мировоззренческим фундаментом, с особенностями гуманитарного знания.

Именно в целях повышения национальных жизненных стандартов в Японии была предпринята отчаянная попытка как можно скорее усвоить корпус философских теорий Запада. При этом, при всей нацеленности на получение западного знания, в идеологической сфере правительственные круги строго придерживались традиционных установок, оставляя неизменной политику опоры на высокоморальную, конфуциански - ориентированную личность.

Огромную роль в деле формирования нового образа родины сыграл один из японских просветителей Ниси Аманэ (1827-1897). Получивший классическое конфуцианское образование, Ниси не сомневался в приоритете морали над искусством, добра над красотой. Его взгляды отражали синтетический идеал традиционного японца, для которого не может существовать аморальной красоты. Красоту, наряду с добром и справедливостью Ниси Аманэ считал “главным элементом” (*гэнсо*), формирующим общественные устои. **Примечательно, что именно “красота”, а не “свобода” или “демократия” становится в Японии в самом начале эпохи Мэйдзи одним из главных концептов, выдвинутых интеллектуальной элитой этой страны для решения нескольких принципиальных идеологических целей.**

Красота – один из немногих концептов, объединяющих Японию и Запад. Принятие “красоты” в качестве основного элемента у Ниси Аманэ (правда, третьего – после “добра” и “справедливости”) означало смягчение

конфуцианской позиции полного приоритета долженствования в социальной жизни страны. Таким образом, наметилась готовность правящей элиты ослабить “конфуцианские вожжи” и признать за сферой личных эмоций человека не только право на существование, но и право конструировать новый – эстетический – образ страны, быть важным элементом новой культурной идентичности японца.

**В Третьей главе, Философско-эстетические обоснования поворота к возрождению духовной традиции Японии**, рассматриваются взгляды видного деятеля современной японской философско-эстетической науки, автора ряда монографий и многих статей Накамуры Юдзиро (род. в 1925 г). Подобно большинству учёных-эстетиков Японии, Накамура начинал свои разработки с изучения и комментирования философской мысли Запада, но во второй половине прошлого века он обратился к исследованию феномена традиционного японского эстетического знания.

**В § 1, Накамура Юдзиро о телесной специфике традиционного японского искусства “гэйдо”**, японский учёный при сравнении художественных традиций Запада и Востока акцентирует внимание на противопоставлении теоретически-дискурсивного (Запад) и телесно-практического (Восток) моментов в “эстетическом освоении” окружающего мира. Этот момент очень важен для нас. “Телесность” эстетик считает одним из главных специфических признаков японского традиционного искусства *гэйдо*. Накамура указывает, что искусство рассматривалось в Японии прежде всего как определённый телесный (т.е. конкретно-физический образ действия, одновременно профессиональная деятельность и жизненный “путь” (*гэйдо*)). Для *гэйдо* характерна неизмеримо большая, чем на Западе, роль конкретного телесного действия, как в процессе собственно становления личности художника, его обучения в доме мастера, «лицом к лицу», так и в процессе создания им произведения искусства.

Другой, наряду с “телесностью”, особенностью *гэйдо* учёный считает историчность, т.е. связь этапов развития человека как художника с этапами его физического и духовного развития. По мнению японского эстетика, без длительной физической тренировки, без достаточно жёсткого процесса обучения прошлому опыту нельзя стать полноценным художником *гэйдо*. Иными словами, автор ищет специфику *гэйдо* именно в художественной практике, а не в абстрактных теориях, и это приводит его к верному акценту на историчности (поэтапности), постепенности, длительности становления личности

художника как на главном моменте процесса творчества.

Согласно Накамуре, “телесность и историчность”, будучи основными характеристиками японского искусства, приводят в области сознания к состоянию “*мусин-муга*” (бесстрастности – *не-Я*), а в области художественной практики – к так называемой “интуиции практического действия” (*коитэки тёккан*) или “общему чувству” (*кёцу кандзё*). Это *общее чувство* не сводится ни к одному из пяти человеческих чувств и тем не менее оно носит “телесный характер”.

“Интуицию практического действия” (понятия, заимствованного из культурного арсенала Нисиды Китаро) Накамура предлагает в качестве духовной основы японской идентичности и всего традиционного искусства Японии и, в частности, мистериального театра Но. Именно потому, что театральный художественный образ создаётся в процессе (историчность) непосредственного физического (телесность) действия, искусство театра Но рассматривается японским учёным в качестве наиболее характерного из традиционных видов искусства: процесс и результат художественного творчества в театральном искусстве совпадают.

Учёный отмечает, что обычно под интуицией понимают нечто мистическое, поскольку не связывают её с человеческой практикой. По его мнению, смысл всех предложенных им определений интуиции практического действия *коитэки тёккан* заключается в том, что, как в процессе становления традиционного художника, так и в процессе создания произведения (особенно в видах “коллективного” творчества) главным считался аналоговый, телесный аспект разума.

. Сформулированное этим философом понятие действующей интуиции отдельного участника творческого процесса необходимо соотносится с динамическим бесформенным *общим чувством* – *кёцу кандзё*, благодаря которому участники творческого процесса, включая зрителей, проживают фрагмент Бытия в его возвышенной эмоциональной форме.

Действуя в природном континууме, японский художник в своём непосредственном аутопозисе не просто создаёт некое произведение искусства, а одновременно познаёт и творит самого себя и окружающий его Универсум. Отметим в этой связи определённую перекличку восточной и западной духовных традиций, когда в XX в. европейская философская мысль в лице феноменологии и экзистенциализма обратила внимание на аналоговый аспект разума, подразумевающий, в частности, “буддийскую” погружённость чело-

века как *целостного ментально-телесного существа* в мировой континуум. Именно это целостное знание лежит в основании понимания человеком себя и мира, именно оно является фундаментом дискурсивного знания, но не тождественно ему.

Преобладание “даосско-буддийской” традиции спонтанности в создании произведения искусства основано на культивируемом “разуме тела”, динамическом, недискурсивном целостном знании о мире.

Накамура Юдзиро совершенно справедливо отмечает обязательность предварительного длительного периода взаимной “подстройки” актёров необходимость длительных, трудоёмких специальных упражнений, целенаправленного тренажа, процесса “подгонки” телесных состояний, к примеру, актёра под требуемые мастером параметры, в то время как просто проживание в сфере повседневных занятий таких сложных упражнений не требует. Таким образом, “естественность и спонтанность” творческого акта в искусстве легко может быть принята за естественность проживания психофизических состояний в обыденной жизни, что нередко приводит к мнению об эстетической невыделенности искусства из потока повседневной жизни.

В § 2, **“Пустотность” как одна из отличительных особенностей японской эстетики**, мы подвергаем анализу рассмотрение Накамурой проблемы сущности пустого пространства и возведения им в особый эстетический принцип понятия “пустотности” (*ма*). Накамура Юдзиро полагает, что совокупность теоретических вопросов, связанных с *ма*, может быть представлена как сугубо японская “эстетика пустоты” (*кухаку-но бигаку*), помогающая понять особенности японского менталитета.

Обычно западные исследователи обнаруживают проблему пустого пространства *ма* в области каллиграфии и живописи тушью, особенно в монохромном пейзаже. Однако это, считает Накамура, лишь частный случай общеэстетического, традиционно японского мировоззренческого принципа, согласно которому наличие, форма, а также расположение “пустот” имеют большое значение при сравнении их с “заполненными местами”. Оказывается, “пустоты” присутствуют не только в изобразительном искусстве Японии, но и в японской музыке, архитектуре, даже в театре.

Утверждая однопорядковость “пустот” в живописи, “недеяния” в театре Но, “пауз” – в музыке, Накамура подводит их под общий знаменатель таких чисто японских понятий, как “интуиция практического действия” – *коитэки тёккан* и “общее чувство” – *кёцу кандзё*. Согласно учёному,

от *интуиции практического действия* зависит японское сознание, которое воспринимает пространство через телесную активность.

Отметим, что “телесный модус” разума, лежащий в основании жизнедеятельности каждого индивида, в японской культуре концептуализируется. Такие понятия, как *ма* – телесно воспринимаемый значимый пространственно-временной промежуток, символизирует бесформенную динамику мирового континуума. Понятие *интуиция практического действия* – *коитэки тёккан* обозначает ментально-телесную включённость человека в природный континуум.

**В Четвёртой главе, Попытка соединения теоретических концепций с практикой культуры и искусства**, заостряется внимание на факте создания японцами уникальных традиционных видов искусств, не укладывающиеся в рамки западной эстетики с её делением искусства на “чистое” и “прикладное”. И в этом отношении показательна концепция одного из ярких представителей японской философской мысли Кобаты Дзюндзо (1924-1984), предложившего компромиссное решение объединения чистого и прикладного искусства в группу практического “праведного искусства” – *гудо гэйдзюцу*.

В § 1, “**Праведное искусство Кобаты Дзюндзо**”, анализируется проблема соединения теории и практики в японском искусстве, которая стала одной из важнейших в работах Кобаты. Он показал, что традиционное искусство Японии эстетически осваивает область “переходную” от быта (т.е. от повседневной жизнедеятельности человека) к собственно области художественного творчества. Учёный предлагает обозначить такую переходную область термином *гудо*, в настоящее время устаревшим и практически вышедшим из употребления.

На каком же основании Кобата выделяет группу *гудо гэйдзюцу*, куда он относит прежде всего чайную церемонию, *икэбану*, составление ароматов и воинские искусства? На том основании, что данная группа тесно связана и одновременно существенно отличается от следующих феноменов японской культуры: а) быт японца; б) японское культовое искусство; в) “чистое” искусство. Например, если взять чайную церемонию *тяною*, то мы имеем здесь, так сказать, физиологичность процесса чаепития как простого утоления жажды, что, казалось бы, мешает отнести *тяною* к искусству. Однако сформировавшийся в течение веков сложный церемониальный кодекс *тяною*, отражающий своеобразную эстетическую программу, наличие изощрённых канонов, разделяющих мастеров церемонии на школы, разработанная вир-

туозная техника приёмов свидетельствуют о том, что тяною действительно относится к сфере подлинного искусства.

По мнению Кобаты, эстетическое родственно священному, поскольку не имеет явного утилитарно-практического смысла. Оно как бы не принадлежит всецело посторонней сфере, а являет собой нечто среднее между миром духовных сущностей и миром сущностей материальных. Именно благодаря своему декоративному характеру, искусство связывает в себе оба эти мира. Выразительным “пространственным воплощением” связи священного и мирского являются, согласно японскому исследователю, храмовая архитектура и ландшафтные сады. Кобата подчёркивает, что в области именно японской художественной жизни существует *гудо гэйдзюцу* – совершенно особый феномен, в котором присутствует полное единство и нераздельность, подлинный синтез сакрального и художественного.

С другой стороны, учёный называет *гудо гэйдзюцу* “квазиискусством”, т.е. подобием искусства – *дзюнгэйдзюцу*, когда сравнивает “праведное искусство” с “чистым искусством”, с целью подчеркнуть его автономность от художественности как таковой. Отличаясь от последней, сфера *дзюнгэйдзюцу* не содержит конкретных, воплощённых художественных произведений, олицетворяющих собой итог творческих усилий мастера. Кобата уверен, что *дзюнгэйдзюцу* – совершенно необыкновенный, нигде более в мире не встречающийся духовно-практический феномен, который нельзя подвести ни под одну из известных категорий. Его ценность – в широте аксиологических ориентаций. Если в “чистом искусстве” реализуются единственно эстетические ценности, то в квазиискусстве находят воплощение ценности разного характера: и религиозные, и нравственные, и практические. Кобата всячески выделяет особую связь квазиискусства со сферой японской повседневности, быта японцев. При этом он отмечает, что связь с обыденной жизнью у квазиискусств не ограничивается чисто внешним сходством (человек пьёт чай – чайная церемония *тяною*; аранжирует цветы в вазе – *икэбана*; стреляет из лука по цели – воинские искусства *бугэй*), а имеет с нею общие духовные корни.

На примере анализа взглядов японского эстетика Кобаты Дзюндзо в диссертации доказывается неправомерность отождествления им жизненных и жизнеподобных ситуаций в традиционном искусстве. В реальной жизни действие имеет вполне практический смысл, в искусстве же его задача состоит в удовлетворении именно духовной потребности. В этом же § рассмотрены



вопросы взаимодействия искусства и религии, а также проблема авторства и статуса художественных произведений в разных видах искусства.

В § 2, *Эстетическая равноценность всех чувств человека в национальной культурной традиции*, даётся анализ толкования японским учёным Кобатой Дзюндзо художественной универсальности, зависящей от универсальности самого субъекта. Последняя проявляется в том, что все пять чувств человека могут выступать в качестве одухотворённых, способных на эстетическое восприятие рецепторов. При этом подчёркивается, что тело художника играет роль своеобразного микрокосма и чутко откликается – собственными изменениями – на малейшие воздействия потока природной жизни.

Показателен тот факт, что на Западе именно художники, а не учёные остро почувствовали потребности целостного человека, потребности применения всей чувственной палитры при создании и усвоении произведений искусства. Они стали использовать синестезийный подход, когда при раздражении одного органа чувств, наряду со специфическими для него ощущениями, возникают и ощущения, свойственные другому органу чувств. В эпоху наиболее активных творческих поисков в кон. XIX в. – нач. XX в. эти художники осознали исчерпанность традиционных западных выразительных средств в искусстве и осуществили ряд более или менее удачных попыток создания синестезийного эксперимента в искусстве.

В связи с этим заслуживает особого упоминания имя выдающегося немецкого теоретика И.-Г. Гердера (1744-1803). В своей статье “Пластика” он сделал ряд тонких и принципиальных наблюдений “синестезийного характера”, касающихся осязания как полноценного художественного чувства. Осязание, по Гердеру, есть то основополагающее чувство, которое даёт человеку знание объёма, тяжести, фактуры, температуры предметного мира. Зрение, которое на первых порах служит “подпоркой” в процессе человеческого познания, даёт знание о цвете и светотени. С течением времени этот “подпорочный” опыт “забывается” и зрение выходит на первый план, предоставляя информацию о гораздо более рафинированных областях и всё более широко используя “видящим индивидом”. Однако осязание всё равно подсознательно присутствует при зрительном восприятии как базовое чувство.

Размышления Гердера о том, что искусство в идеале должно активизировать всё “чувствующее поле” индивида, созвучны сегодняшним идеям учёных, отмечающих синестезию всех пяти человеческих чувств, когда одно чувство легко переводится в другое, создавая новые образы в звуке и в цвете,

обонянии, осязании и вкусе. Таким образом, человек выступает целостным одухотворённым существом, у которого все без исключения анализаторы выступают проводниками художественного чувства. В искусстве составления ароматов, весьма распространённом на Дальнем Востоке, явно задействованы обонятельный и зрительный анализаторы, менее явно – все остальные. В искусстве чайной церемонии задействованы явно все пять анализаторов, что составляет её уникальность даже для стран Востока. В Японии, например, вкус выступал не только индикатором “съедобного-несъедобного”, а выполнял и гораздо более универсальную, можно сказать, одухотворённую функцию.

Автор диссертации разделяет положение японской художественной традиции о том, что человек, воспринимающий произведение искусства, отнюдь не выступает в “урезанном”, с точки зрения чувственных анализаторов, виде: обладателем лишь зрения и слуха. Напротив, богатство всех без исключения ощущений и чувств, “снимаясь” в одухотворённом чувстве, определяет возможность эстетически полноценного восприятия искусства. Все органы чувств человека являются открытыми “воротами восприятия” мира и служат основой надрационального синтетического, разумно-телесного – эстетического – знания об Универсуме. Эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции есть один из важнейших факторов, позволяющим японцам идентифицировать себя на основе многомерного, чисто японского, усвоения национальных художественных ценностей.

**В Пятой главе, О специфике универсально-мировоззренческой основы японского менталитета,** рассматриваются взгляды представителя так называемой Киотской школы Идзири Масуро (род. в 1932 г.), получившего известность, благодаря оригинальному теоретическому анализу национальной художественной традиции. Стержневым понятием философско-эстетической концепции Идзири является *перетекание – каёи*, имеющее целый спектр оттенков смысла. В собственно эстетическом контексте перетекание – это многоуровневость произведения искусства. Она подразумевает, помимо внешних, видимых форм, ещё и глубокий, явно не выраженный, но, тем не менее, присутствующий духовный уровень, который связан с даосско-буддийской и конфуцианской основой мировоззрения. Итак, понятие *перетекания* имеет отношение и к мировоззренческой сфере, и к сфере эстетического восприятия, придавая ему многомерность и объём.

**В § 1, “Перетекание” как религиозно-мировоззренческий фундамент японской культуры,** анализируется проблема *перетекания*. В обще-

культурном измерении *перетекание* отражается в нефиксированной форме традиционной архитектуры, где оно означает не только возможность моделирования внутреннего пространства помещения, но открытость его природному ландшафту; это и синто-буддийская контаминация, принятая в эпоху Хэйан.

*Перетекание* пространства наличествует и внутри самого японского жилища. Размеры и форма комнат не являются чем-то чётко зафиксированным, застывшим. Они могут изменяться благодаря использованию скользящих панелей – перегородок-*сёдзи*, ширм-*бёбу* и бамбуковых штор-*сударэ*. Последние создают ощущение большей или меньшей связности с внешним миром, путём игры света и тени. *Сударэ* то целиком открывают помещение, предоставляя солнцу и ветру пронизывать его насквозь, то, наоборот, отгораживают пространство дома, “укутывая” его в покров темноты. Пространство в народной японской архитектуре не замыкается в какой-то определенной ограниченности. Оно как бы расслаивается, множится, перетекая в другие пространства и переплетаясь с ними. Его полифункциональная структура обусловила, наряду с другими факторами, развитие специфических представлений японцев о прекрасном, обусловила появление культуры *каёи*.

Если в быту идея *каёи* присутствует в устройстве пространства и восприятии последнего как полифункциональной структуры, то в сфере религиозного искусства она обретает временное и идейно-эмоциональное измерения. Идзири подчёркивает, что произведения, создававшиеся в рамках национальной художественной традиции, имели в качестве духовной подоплёки буддийско-синтоистские, даосские и конфуцианские идеи. В сознании японца, воспринимавшего такое искусство, непременно всплывали соответствующие религиозные образы, осуществлялось *перетекание* от явленного, феноменального слоя произведения к глубинному, идейно-эмоциональному. Поэтому *перетекание-каёи* отражает многоуровневость произведения искусства, подразумевающую, помимо внешних, видимых форм, ещё и глубокий духовный уровень “бесформенного”, который связан с даосско-буддийской и конфуцианской мировоззренческой основой японской культуры.

Телесное измерение традиционного искусства подразумевает, помимо совершенствования технического мастерства, бытовую и религиозную аскезу, сознательное самоограничение, купирование гедонистических желаний. Здесь Идзири Масуро видит прямое влияние синтоистских культов. В старину синтоистские святилища располагались в лесной чаще. Когда-то на пути к

храмовому зданию (и к чайному домику при нём) паломнику предстояло преодолеть пешком изрядное расстояние, считалось, что при этом он отрешается от бремени повседневности. Этот путь, как своего рода аскеза, в сочетании с интенсивной работой души предполагал понимание пути как духовной работы. Идзири совершенно справедливо подчёркивает качественно иной, профессиональный, уровень чайной церемонии по отношению к повседневности. Ведь процесс чаепития отнюдь не ограничивался физиологическими потребностями участников. Терпкий вкус чая сообщал им особое настроение заброшенности, мягкой грусти, просветлённости и очищенности души. Терпкость чая – это один из необходимых компонентов для возникновения особого состояния *ваби-саби*, наряду с каллиграфической надписью свитка в нише токонома, наряду с шершавой поверхностью чайной чашки, наряду с увядшими цветками икэбаны в изысканной вазе, наряду с полными печально-го артистизма движениями мастера, ведущего церемонию подобно дирижёру. Как считает Идзири, кроме прямой аналогии пути в синтоистское святилище и в чайный павильон, а также работы души на этом пути, в искусстве чая существует и ещё более туманный, ассоциативный уровень – *фунъики*, “атмосфера”, тоже связанная с религиозным мировоззрением синтоизма и выражающая определённый религиозно-эстетический идеал.

В § 2, *Принципы перетекания в японском традиционном искусстве “зэйдо”*, мы фиксируем стремление Идзири подвести под понятие *каёи* несколько видов художественных феноменов классического искусства Японии. Пример с проходом к чайному павильону демонстрирует нам один из вариантов *перетекания-каёи* в область другого искусства – а именно, храмовой архитектуры. Это касается так называемого “размывания границ” пространства и времени в явленной части произведений искусства в театре Но и в традиционной японской живописи на свитках и ширмах. “Размывание границ” можно обнаружить и в каллиграфии, когда один знак перетекает в пространстве свитка в другой, связанный с первым единым штрихом. В театре Но сама сцена служит примером пространственно-временного перетекания. Причём принцип *перетекания* воплощается не только в концепции художественной образности, но и в технике тренажа актёра, а также и во взаимоотношениях актёра с публикой во время спектакля.

Основоположник и теоретик театра Но Дзэами Мотокиё, к примеру, в качестве одного из условий совершенствования мастерства актёра выдвигал принцип *рикэн-но кэн* (букв.: взгляд удалённого глаза). Он обозначает

специфику самоконтроля актёра, когда последний как бы видит свою игру со стороны, представляя себя на месте зрителя, сидящего в зале. По Идзири, *рикэн-но кэн* является *перетеканием* актёра в зрителя. И, наоборот, *перетекание* зрителя в актёра выражается в его более активном поведении во время спектакля: публика не только могла подавать реплики во время действия, но и прикасаться к костюму актёра, дарить ему подарки. Таким образом, второе значение *каёи* у Идзири – это размывание пространственно-временных и межиндивидуальных границ как сознательный эстетический приём в японском традиционном искусстве.

Если в таких синтетических искусствах, как театр или чайная церемония для перетекания используются разные виды искусства, то в традиционной поэзии с этой целью применяются разные жанры: *танка*, *рэнга*, *хокку*. В частности, жанр стихотворных цепочек или “нанизанных строф” *рэнга* предполагал участие сразу нескольких мастеров. “Коллективные виды” искусства уходят корнями в далёкое прошлое, когда сельскохозяйственные ритуалы сопровождались переключками хоров. Впоследствии эта традиция окрепла на профессиональном уровне: в поэтических турнирах *утаавасэ*, в искусстве *рэнга*, в искусстве чайного ритуала *тяною*, в театральном искусстве *Но*. В таких коллективных видах художники подстраивались к настроению, лексике партнёра, а все вместе – к особенностям времени года и месту проведения действия. Художник в таких видах искусства, по замечанию Имамита Томонобу, представлял собой не “Я”, а “Я-диез”, поскольку не существовал без широкой сети динамических отношений с партнёром, зрителем, окружающей средой.

Подчеркнём, что в традиционных искусствах Японии даже отдельная деталь произведения какого-либо мастера прошлого, используемая творцом позднего времени, играет гораздо более самостоятельную и активную роль, нежели аналогичная деталь в искусстве Запада. Эта “слитная неслитность” целого и части в индивидуальном произведении порождает в зрителе активную “игру созерцания”, продуктивного воображения, перетекание феноменального и сущного планов произведения друг в друга.

Таким образом, в понятии *каёи*, предложенном Идзири Масуро, фиксируется насыщенность искусства Японии относительно большим количеством самостоятельных и активных деталей, которые, умножаясь, дают огромное количество вариантов утончённых эмоций и настроений.

Ещё одна ипостась *каёи* – это *перетекание* в глубину хаоса непознан-

ного и неоформленного. Практическим выражением такого перетекания стало монашеское странничество *митиноку*. Скитаясь по горам и чащобам, монахи переносили там тяготы телесной жизни, считавшиеся одним из главных условий возвышения духа. *Митиноку* – это взаимоперетекание духовного поэтического действия и сугубо материальных скитаний, *перетекание* художественного творчества в образ жизни самого мастера и наоборот. *Митиноку* вошло составной частью и в жизнь средневекового художника, и в жизнь его произведения: в виде ли “песни странствия” в театральном искусстве; в самой ли тематике литературных произведений, в поэзии.

Идзир Масуро поставил две проблемы, основополагающие для понимания особенностей традиционной культуры как главного фундамента японской идентичности. Во-первых, он попытался объяснить специфику синтеза искусств в Японии и шире – всего японского менталитета – феноменом *перетекания*. Во-вторых, он определил одно из основных отличий понимания искусства в Японии и на Западе. Японское понимание искусства (когда в паре “духовное – практическое” большее значение придаётся второму компоненту) обусловило факт объявления полноценными искусствами такие, например, воинские умения, как стрельба из лука, верховая езда, владение мечом. Сюда же, разумеется, включались и чайная церемония *тяною*, искусство аранжировки цветов *икэбана*, каллиграфия, искусство составления ароматов, искусство театров Но и Дзёрури. Именно акцент на телесном, практическом моменте в японском искусстве *гэйдо* давал основание для причисления “второстепенных”, и, скорее, “ремесленных” (“механических”) с точки зрения европейских учёных видов искусств к разряду полноценных и “свободных” с точки зрения японцев.

В **Шестой главе, Алгоритмические тенденции в японской эстетике как результат воздействия на неё информационного общества**, дан анализ алгоритмического направления в сочинениях деятелей современной японской эстетической науки. Вторая половина XX в. была ознаменована качественным скачком в развитии новых технологий, связанным с созданием и широким внедрением во все сферы жизни компьютеров (мобильная связь, интернет). Налицо тенденции всё более широкого распространения цифровых технологий во всех жанрах искусства: в кино, живописи, декоративно-прикладном искусстве, в музыке. Без основанного на компьютерных разработках интернета абсолютно невозможно представить быт современного человека, живущего в новом информационном обществе.

В § 1, *Алгоритмическая интерпретация традиционного искусства японским философом Кавано Хироси*, рассказывается о Кавано Хироси (род. в 1925 г.), наиболее известном в Японии учёным – “алгоритмистом”, воспевающим компьютерное творчество. В художественной традиции искусство, считает японский эстетик, рассматривалось как один из видов естественно-го “оживления” мира человеком, как “природное” занятие, как реализация природных способностей индивида. В человеке от природы разум и тело существуют в нерасторжимом единстве, благодаря чему традиционный индивид не вычленил “специфически духовные” и “специфически телесные” части из своей жизнедеятельности. Поэтому традиционная художественная деятельность была всегда предметна, конкретна и являлась синтезом духовных и физических усилий мастера. Причём традиционные художники не дифференцировали эти усилия.

Между тем, отмечает Кавано, процесс создания произведения искусства чётко распадается на два принципиально различных этапа. Первый можно назвать неким “планированием”, “программированием”, т.е. вынашиванием замысла будущего произведения. Второй – это воплощение данного замысла в разных формах, зависящих от качества используемого материала. Первый этап протекает в рамках идеального мира, это работа ума и души творца. Второй этап материален, будучи определёнными художественными действиями по вещественному воссозданию результатов такой работы. Для успешного осуществления художественной деятельности необходимо, чтобы произведение искусства появилось на свет в результате гармоничного “сплава”: а) идеи, б) физической деятельности творящего, в) материала, из которого оно создано.

В истории самого искусства учёный обнаруживает две тенденции: “романтическую” и “алгоритмическую”. Первая оказалась, по мнению Кавано, неплодотворной, поскольку отрицала связь между искусством и научной технологией. Японский автор считает, что высшие пики развития искусства основывались на достижениях научной технологии и находились в прямой зависимости от степени её использования. Он отмечает два таких “пика”, связанных с количественным подходом к художественному творчеству: расцвет искусства в Древней Греции и деятельность мастеров итальянского Возрождения.

Основная идея философа заключается в том, что наиболее полное применение научной технологии, наибольшая “алгоритмизация” ведёт к наивысшим результатам в искусстве. И поэтому в рамках именно компьютерного

искусства, унаследовавшего лучшие “технологические и алгоритмические” традиции античности и Ренессанса, художественному творчеству предстоит достичь третьего, высшего, пика, вступить в свой “звёздный час”. На каких же фактах истории мировой культуры Кавано делает вывод о преимуществе научных технологий над природным мастерством?

В области музыки древние греки, утверждает японский учёный, стремились к гармоничному звучанию, используя чистый частотный канон. В области изобразительного искусства они провозглашали принцип единообразия телесной структуры. Идеи, не обладавшие способностью алгоритмизации, отвергались. В фокусе поиска оказывались лишь такие, которые можно было выразить в рамках математизированного алгоритма. При определении прекрасного для обозначения и подчёркивания экспрессии в античном искусстве, как правило, использовались своеобразные алгоритмические правила, систематизированные в учениях о гармонии, симметрии и пропорции. (При этом важно, что Кавано Хироси фактически абстрагируется от сферы аксиологии в своих эстетических построениях, поскольку “аксиологическое измерение” не поддаётся алгоритмизации). Сходные позиции в интерпретации японского эстетика занимает и искусство Возрождения, знаменующее переход от воззрения на мир как на организм к воззрению на мир как на механизм.

Такой “механизм” является очередной ступенью развития, следующей формой античного “логицизма”. Возродив дух греческого классицизма, искусство Ренессанса, по словам Кавано, расцвело на принципах научности, почтившей алгоритм. В частности, был разрушен плоскостной стереотип средневековья и введены естественные – геометрические и оптические – принципы изображения. Между тем, “алгоритмизм” носит в возрожденческой эстетике вспомогательный, подчинённый характер. Главное для неё – утверждение Человека, индивида, безусловное очеловечивание всего надчеловеческого. Такой субъективный имманентизм получил “математическое” оформление в учении о перспективе. Из рассуждений Кавано Хироси вырисовывается картина поэтапного поступательного развития человеческого познания-творчества, и художественного в том числе. Причём под этим развитием понимается расширение возможностей индивида “овладеть” окружающей действительностью путём применения всё более совершенных с научной точки зрения методов. Так, первому этапу – периоду античности – свойственен логицизм, научная созерцательность и описательность. Второму – эпохе Возрождения – научный механицизм инженерного толка. Третий этап характеризуется распростране-



нием машин и повсеместным внедрением научных технологий и имеет целью сплошную компьютеризацию “среды обитания” человека, что означает в итоге полный и безусловный триумф его творческих исканий. Искусство первого и второго этапов – это и есть традиционное искусство у Кавано Хироси.

В § 2, *Искусство будущего как информационная компьютерная культура, лишённая национальных признаков*, подчёркивается значение информационной составляющей современного искусства в воззрениях японского эстетика. Что характеризует традиционное искусство? – спрашивает Кавано. 1) Естественная среда обитания. 2) Произвольно зарождающиеся замыслы создателей будущих – весьма немногочисленных – шедевров. 3) Ограниченные возможности физических усилий, затрачиваемых мастером в ходе создания художественного произведения. 4) Необходимость долгого процесса обучения, “набивания и постановки” руки для достижения профессионализма у художника. 5) “Сопrotивляющийся” обработке материал.

Революционные перемены, которые повлекла за собой современная электронная техника, полностью изменили культурный ландшафт. Новейшие средства связи и коммуникаций, объединяющие гигантские массы людей с совершенно различными культурами. Постепенное, но неуклонное стирание границ между национальными культурами. Национальное своеобразие, составляющее стержень духовных традиций, становится совсем не обязательным для унифицированного компьютерного устройства, триумфально завоёвывающего мир.

Основа компьютеров – алгоритмизированный язык техники – един для всех народов, в отличие от эмоциональных языков искусства, разнящихся друг от друга. По сути дела, “техническое эсперанто” выступает языком подлинно массового постиндустриального общества, единственно действенным средством общения в прямом и переносном смысле. Именно наличие национальных признаков в искусстве тормозит, по Кавано, развитие его массовых форм. Историческая память традиции оборачивается ненужным обременительным довеском для современного художника, интернационализованного благодаря утверждающемуся господству научных технологий.

Согласно японскому философу, в условиях массового общества искусство перестает принципиально отличаться от материального производства. И принцип создания “компьютерно-художественного” произведения аналогичен принципу выпуска предмета потребления в материальном производстве, причём парадигма художественного творчества совпадает с парадигмой научной

технологии. Поэтому сегодняшний этап развития искусства озаглавлен “браком по любви” компьютерной технологии и массового общества. Каждый из партнёров этой неразлучной пары представляет собой необходимое условие для существования другого: массовое общество нуждается в массовом искусстве, которое может стать массовым без потери качества, только подвергнувшись алгоритмизированной компьютерной обработке и тиражированию. Именно компьютеры обеспечивают и гарантируют высокую упорядоченность художественной формы.

Анализ концепции Кавано Хироси показывает, что этот автор является антиподом японской художественной традиции, стоящей, фактически, на принципах холизма, неразделимой целостности художника и природного континуума. Кавано же считает, что целое может быть сведено к сумме частей. Он занимает позицию принципиальной возможности оцифровывания искусства, рассматривая его как некую совокупность технических навыков, сводимых к определённому алгоритму.

В противовес этому, в диссертации постулируется тезис о несводимости духовно-практической сферы человеческого разума к математическим моделям и языковым каркасам. Остановленный, зафиксированный прошлый опыт индивида, редуцированный к алгоритмам, наследует все преимущества безличного научного и технологического знания, но он один не может быть основой полноценного художественного развития.

Космополитическая, отрицающая национальные духовные корни концепция алгоритмической эстетики Кавано Хироси, наглядно иллюстрирует одну из фундаментальных проблем современного цивилизационного развития: взаимодействие между информационной культурой и исторически складывающейся духовной идентичностью Японии.

**В Седьмой главе, Теоретические дискуссии вокруг толкования природы компьютерного творчества,** рассматриваются вопросы противостояния алгоритмической эстетике современными эстетиками Японии. Развитие компьютерной техники и всё более широкое её применение в системах жизнеобеспечения населения развитых стран, несомненно, стимулирует междисциплинарную дискуссию по поводу личной идентичности человек. Вопрос возможности или невозможности для компьютера избавления от человеческих программ и самостоятельного творчества прямо соотносится с древним спором теологов и атеистов о творении и о наличии или отсутствии души. Аналогично возникает на новом витке научной спирали и проблема

соотношения материального и идеального, поскольку последовательно-материалистическая точка зрения на компьютеры подразумевает в перспективе признание их права на звание субъектов художественного (и любого другого) творчества, равноправных с людьми-художниками. Этими важными проблемами вплотную занимается ведущий эстетик Киотской школы Нитта Хироэ (род. в 1929 г.).

В § 1, *Анализ “машинного творчества” японским эстетиком Ниттой Хироэ*, показано, что хотя “компьютерная” точка зрения представлена в Японии профессором Кавано Хироси, объектом антиалгоритмической критики со стороны Нитты Хироэ выступает не он, а известный философ Абрахам Мольт. Мольт описал пять видов “творящих машин”, имевшихся в наличии у человека в начале 80-х годов прошлого века. В соответствии с этой классификацией французского учёного, работа самого Нитты Хироэ, подвергшаяся анализу в диссертации

“Возможно ли компьютерное творчество?”, состоит из пяти разделов. Наряду с анализом “машинного творчества” им ставятся и решаются общие проблемы, возникающие в связи со всё большим распространением компьютеров в художественной сфере и их постоянным усложнением.

Аргументация японского эстетика базируется на последовательном доказательстве тезиса о том, что “машинное производство” лишено основных характеристик творческого процесса как такового. Следовательно, и результатом компьютерных усилий будут, соответственно, “квазишедевры”, неполноценные с художественной точки зрения. Если, к примеру, представить художника в роли компьютера, оснащённого системой телепередачи, размышляет Нитта Хироэ, то глаза его будут выполнять функцию воспринимающей камеры, а его рука – функции телеэкрана, воспроизводящего изображение. Пропуская через себя, через свой внутренний мир и тем самым как бы просеивая через “оценочное сито” всё, полученное извне, мастер как бы складывает в уме из просеянной картины, наполненные новым – ценностным – содержанием. Ему остаётся лишь “просто перенести” их на холст – и шедевр готов. Но так ли это? Ни в коем случае, считает Нитта. Ведь в истинном творчестве всё отнюдь не столь прямолинейно и однозначно. На самом деле мастеру почти никогда не удаётся воплотить свой замысел сразу и начисто, как это делает машина. Замысел художника не есть нечто окончательное, он трансформируется в ходе практического воплощения. Именно в трудном процессе творения замысла, в ходе мучительных поисков, проб и ошибок “вызревает”

художественная новизна произведения.

В диссертации показано, что психологическим механизмом, обеспечивающим появление такой новизны, является “разъясняющая обратная связь” между идеей и её воплощением, составляющая стержень духовно-практической деятельности мастера. Компьютерный творец ущемлён в том смысле, что никогда не сможет создать новый художественный приём, кроме тех, которые уже заложены в его памяти. Мастер обречён на вечное новаторство, машина же способна воспринять от творчества лишь одну, причём не главную его сторону – ремесленничество (впрочем, в этом она превосходит любого человека).

Следующий “пункт обвинения” в адрес компьютерного искусства со стороны Нитты Хироэ заключается в том, что оно не соответствует определению искусства как телесной, рукотворной деятельности человека, и поэтому его продукт не может считаться полноценным произведением. Искусство – продукт телесной деятельности, где человек выступает как целостное существо в единстве рационального, эмоционального и физического моментов. Подручные средства традиционного художника соразмерны его телесным возможностям.

Музыкальные инструменты можно тоже рассматривать как своеобразные машины. Но, в отличие от компьютеров, эти машины “соразмерны”, по выражению японского автора, телесной структуре человека. Машинное творчество видится эстетике Нитте Хироэ подобным некоторым видам прикладного искусства, а именно тем, в рамках которых художественная идея и её реализация не осуществляются в едином телесном процессе в форме “обратной связи по истолкованию”, от воплощения к замыслу. Компьютер, доказывает Нитта, лишён обратной связи и физиологического изменения творческого процесса. Он творит автоматически, согласно алгоритму, неуклонно воплощая избранную идею. Компьютер действительно прекрасный ремесленник, идеально применяющий комбинации уже открытых ранее законов мастерства, т.е. опирается на рассудочный момент в творчестве.

Однако в рождении искусств, по меньшей мере, не последнее место занимает не прошлое, но будущее, не рассудок, но чувство. Всё, что может алгоритм – это проецировать на грядущее результаты прошлого. Но алгоритмически просчитать будущее как таковое невозможно. По словам Нитты Хироэ, рассмотрение будущего как “опрошенной возможности” – это всего лишь предрассудок одного из направлений философии и являет собой

светский вариант христианской эсхатологии. Однако данное предубеждение прочно укоренилось и завоевало даже наши столь современные умы. Возможно, как раз отсюда берёт начало идея художественного творчества на основе алгоритма.

Нитта указывает также и на теоретических предшественников компьютера. Это, во-первых, теории, разделяющие точку зрения лапласовского детерминизма на принципиальную выводимость будущего из прошлого состояния. И, во-вторых, это огромное количество теоретических трактатов, со времён Аристотеля, получивших название “Поэтик” или “Законов художественного творчества”. Компьютер завершает длинную череду “Поэтик” именно потому, что он аккумулирует в себе момент рассудочности, упорядоченности, закономерности, целесообразности – т.е. именно те изменения художественного творчества, которые являются предметом научного анализа в теории культуры и искусства.

В диссертации утверждается, что искусство бессмысленно с точки зрения обыденного сознания, в рамках которого, в частности, каждый звук или цвет указывает на нечто, ему внеположенное, и имеет совершенно определённое

практическое значение. С позиции повседневной практики музыка, например, выглядит бессмысленным набором звуков. Роль слуха в быту, в обыденной жизни исчерпывается восприятием и прочтением смысла звуков внешнего мира. Однако, считает Нитта, именно музыка возвращает телу единство на более высоком, по сравнению с повседневностью, уровне. В традиционном искусстве происходит возрождение цельности человеческой природы, единение духовного и телесного в рамках музыкальной связи звуков, бессмысленной для обыденного существования, но весьма значимой для жизни духовной. Нисидианец Накамура Юдзиро поддерживает критицизм Нитты Хироэ с позиций *поэзиса* – сотворчества человека и мира в режиме актуального бытия.

В § 2, *Искусство как синтез рационально-идеальных и телесно-материальных усилий человека* утверждается невозможность современного искусства обойтись без «материальной составляющей». По мнению Нитты Хироэ, традиционное искусство отличается от компьютерного прежде всего своей телесностью, рукотворностью. Поэтому при его создании возникает механизм обратной связи, когда практическое осуществление оказывает обратное влияние на воплощение замысла. У художника замысел созревает

и меняет очертания по мере “сопротивления материала”. Именно такое сопротивление, обуславливающее пробы и шибки, горести и сомнения творца, стимулирует развитие и окончательную “доводку” идеи. Мастер черпает вдохновение в борьбе с “неовплощаемостью” завораживающего его замысла. Но и сама идея трансформируется в ходе этой борьбы.

Творчество традиционного художника, таким образом, предстаёт своеобразным полем напряжения, силовым полем, получающим энергию одновременно с двух взаимодействующих и взаимовлияющих сторон: как с “внутренней” (идея и художественное воображение мастера), так и с “внешней” (практические действия художника, изменяющие и дополняющие идею в ходе её конкретизации). Только в результате такой напряжённой жизненной ситуации возникает то, что мы называем произведением искусства. Произведение искусства – медиум, сообщающий адресату (зрителю, слушателю, читателю, участнику чайного ритуала или театрального действия) состояние целостного чувственно-телесно-ментального переживания художником окружающего мира. Этим-то уникальным состоянием, особым никогда не “бывшим до” и никогда не “ставшим после” художник делится с реципиентом своего искусства.

Каждое произведение истинного мастера – уникальный мир синтеза, сочетания природных, возрастных, умственных, ремесленных, эмоциональных составляющих динамического процесса уникальной жизни, имеющей необратимый характер. Поэтому Нитта Хироэ совершенно прав, когда отказывает в статусе подлинности компьютерному творчеству (осуществляемому художником-программистом) и компьютерному произведению (представляющему собой электронную запись в памяти компьютера). Компьютер, доказывает философ, “творит” автоматически, согласно алгоритму, неуклонно воплощая избранную идею.

Заслуга японского автора в том, что он поставил вопрос о принципиальной возможности оцифровывания в сфере искусства и дал на него совершенно ясный отрицательный ответ. Странно, что для доказательства своей позиции профессор Нитта не привлёк данные о самом процессе обучения, принятом в традиционных искусствах стран Дальнего Востока, и в том числе в системе японских домов-*измото*, где передача знания происходит путём непосредственного, нетекстуального контакта ученика с учителем. В результате такого контакта первый вместе с техническими приёмами мастерства наследует и саму личность второго.

В диссертации указывается, что сегодня европейскому уму как никогда необходимо наряду с “книжной” традицией передачи знания признать необходимость и ценность живой традиции его передачи: от учителя к ученику. По мнению Л.Г. Пугачёвой, успешно занимающейся проблемой телесного аспекта разума, ключевая личность (мастер) организует фрагмент социальной реальности не столько при помощи собственных моделей, сколько своей “харизмой” или, точнее, настройкой своего восприятия и понимания, считающимися эталонами для учеников.

Этот способ передачи знания хорошо известен в восточной философии и медицине. Признавая такой способ, научное сообщество по сути утверждает, что разум не сводим к тексту – у него есть телесный аспект, а тело является ресурсом развития разума. Поэтому компьютерное творчество, “разрывающее” духовно-телесное единство человека, может играть в сфере искусства лишь подчинённую роль инструмента по хранению, упорядочиванию и комбинированию информации, вследствие чего может использоваться исключительно для справочных, учебных и сугубо ремесленных целей.

Важно, что японский теоретик Нитта Хироэ увидел в новом “компьютерном творчестве” старые методологические проблемы и решил их применительно к современному уровню развития человека с одной стороны, и компьютерной техники – с другой. Произведение искусства – это высокий синтез, сплав рассудка и эмоции, единого и множества, ментального и телесного, природного и социального моментов в единичном факте жизненной истории мастера. С другой стороны, в единичном же акте восприятия реципиент в идеале должен испытывать то же самое переживание, выступая “сотворцом” демонстрируемого ему произведения и замыкая тем самым “эстетическую цепь”. Это касается традиционного художника и потребителя его продукции, живущих в одной культурной среде.

Что же касается художника-программиста, то он в принципе не ограничен никакими рамками. Он в состоянии спроектировать всё: начиная от наскальных росписей первобытного человека и кончая каким-нибудь совершенно новым видом искусства, вроде, скажем, гравитационной симфонии. Однако подлинным произведением искусства можно будет назвать лишь то произведение, которое, как и классический традиционный образец, явится непосредственным итогом целостного жизненного опыта его создателя. Созданное же художником-программистом компьютерное творение “в духе” или “в стилистике” того или иного мастера не станет итогом собственной

жизненной истории этого художника-подражателя, и оно, следовательно, сможет занять своё место лишь некоего “арт-объекта”, хранящегося в цифровом виде в соответствующей базе данных. Нитта Хироэ обратил внимание на тот факт, что пока человек сохраняет свою соматическую природу, до тех пор рукотворное, “человекомерное” искусство будет главной формой его самовыражения, вызывающей яркий эмоциональный отклик аудитории.

Только глубокий чувственно-интеллектуальный посыл одного человеческого существа в состоянии столь же сильно подействовать на другого человека. И пока люди не изменили своей природы (хотя на горизонте маячит грозный призрак киборга), основной формой искусства будет синтетический продукт творчества, воплощённый в соответствующем материале (имеющем признаки цвета, звука, рифмы, ритма, объёма, массы).

И тем не менее, массовое производство оцифрованных шедевров, удобная электронно-цифровая форма их хранения, новые художественные программы, созданные компьютерными мастерами в дизайне и мультипликации; появление новой художественной среды – все эти явления вызывают обострённый интерес современных японских учёных, озабоченных проблемой сохранения “духовного стержня” народа Страны Восходящего солнца.

**В *Восьмой главе, Культурная традиция и новые тенденции в развитии японской философско-эстетической мысли***, представлен анализ взглядов крупнейшего японского эстетика современности Имамита Томонобу. Культура Дальнего Востока придавала огромное значение традиции, “благородный дух старины” – один из главных её принципов. Именно в силе традиции заключена магия японского классического искусства, создавшего “эталонные образцы формы” (Ю. Боров), которые всегда были связаны, во-первых, с ценностной мировоззренческой основой традиционной культуры, и, во-вторых, с телесностью художественного творчества. Однако трудно вообразить, с другой стороны, современное искусство, не использующее новые технологии при создании новых художественных произведений. В связи с этим Имамита Томонобу проанализировал этапы развития японской художественной традиции и попытался на основе такого анализа создать новую эстетическую теорию.

**В § 1, *Имамита Томонобу об особенностях дальневосточной художественной традиции***, рассмотрена точка зрения японского эстетика на развитие национальной художественной традиции. Согласно позиции автора, в теоретическом осмыслении своей художественной традиции нуждается



прежде всего сам Восток, чья культура не нашла адекватного отражения в сознании Запада и тем самым не смогла воспринять себя со стороны, объективно; обрести бытие, говоря философским языком, не только “в себе”, но и “для себя”. Притом, что по большому счёту культура Дальнего Востока и её специфика всё ещё остаются малоизученными и до сих пор существует необходимость противостояния пока ещё влиятельному – хотя и постепенно утрачивающему былое значение – европоцентризму, она не теряет своей научной значимости. Фактически, на Западе дальневосточная художественная мысль (мы не говорим об искусстве) продолжает игнорироваться. До сих пор “западная” и “восточная” части единой по идее эстетической науки остаются инородными по отношению друг к другу, и их сопряжение, как правило, осуществляется чисто механически, считает проф. Имамити.

Причина подобной несовместимости кроется (помимо разности языковой “системы координат”, особенно важной для региона иероглифической культуры) ещё и в ориентации художественной теории Дальнего Востока прежде всего на практику в широком смысле этого слова, выступающую как практика чувств обыденной жизни человека, “разум тела”, практика нравственности мастера. В результате категории дальневосточной культуры оказываются шире западных, они обладают большей эмоциональной окрашенностью и относительностью; в них больше интуитивности и логической расплывчатости, что вызывает неприятие у рационалистических западных исследователей, воспринимающих и трактующих эстетические проблемы дискурсивно.

В диссертации рассматривается главный вопрос, поставленный профессором Имамити в историческом разделе его фундаментального труда “Эстетика Дальнего Востока”(1980). Это вопрос о том, возможно ли составить мнение о “протоэстетических” воззрениях японцев на основании древних памятников письменности этой страны – поэтической антологии “Манъёсю”(758 г.) и двух историко-мифологических хроник “Кодзики” (712 г.) и “Нихонсёки”(720 г.) . Здесь же обсуждается также ряд принципиальных и взаимосвязанных вопросов, таких как вопрос о символике цвета, света, важной для понимания раннего искусства Японии, и проблему протоэстетического идеала.

В диссертации обращается внимание на факт наличия в мировоззренческих оценках древних японцев тесного переплетения эстетического и этического моментов. По всей видимости, в древности существовало невероятное богатство

оттенков в синкретическом единстве представлений о добром и прекрасном. Имамита полагает, что идеал “благородной красоты” – *ёси* в древней Японии аналогичен соответствующей идее калокагатии в Древней Греции. Нередко представление о доброй красоте сочеталось с любовным переживанием, направляющим человека на прекрасные поступки, связанные с самопожертвованием (что также получило отражение в соответствующих протоэстетических категориях). Китайские иероглифы, обозначающие понятия “красота” и “добро” содержат идеограмму “жертвенный агнец”, что, по мнению японского исследователя означает красоту самопожертвования, самоограничения.

В сознании древнего японца совершенство было связано с полным раскрытием жизненных сил, символом которых выступали растения. “Растительное мировоззрение” – повышенное внимание японцев к жизни растений – нашло отражение и в художественной традиции жизни этой страны. “Растительной образностью” отмечены все виды японского искусства: поэзия, как нигде в мире связанная с описанием переживаний, которые вызваны сменой времён года и соответствующими изменениями в растительном наряде земли; живопись с её попытками изобразить мимолётную, хрупкую красоту цветущей сакуры, сливы или передать очарование “одетых в багрец и золото” кленовых рощ. Не вызывает сомнения влияние формы, цвета, фактуры дерева на японскую архитектуру, до сих пор черпающую вдохновение в красоте окружающих гор и лесов и бережно сохраняющую природную естественность древесных материалов в лучших образцах самых современных построек. “Ботанической символикой” пронизано также всё прикладное искусство Страны Восходящего солнца.

В диссертации подчёркивается, что специфика художественной практики и вырастающей на её почве теории определяется в том или ином регионе личностными качествами, менталитетом населения этого региона. Наиболее яркой чертой характера японцев, по Имамита Томонобу, следует считать “неличность”. Отсутствие понятия “личность” он считает общей особенностью дальневосточных культур. Исходя из этого тезиса, учёный делает вывод: раз не было понятия, то не было и его денотата – т.е. личности как таковой. Здесь автор разделяет мнение некоторых западных учёных, отрицающих наличие личностного начала в странах Дальнего Востока. Однако при том, что личности здесь не существовало, высшей добродетелью человека со времён Конфуция признавался “долг”, “ответственность” (яп. : *ги, сэжинин*) как ответственность по отношению к социальному коллективу, общине (яп.: *кёдомай*). Нарушение *ги* в самурайской среде, например, требовало соверше-

ния самоубийства - *эппуку*, простолудин же мог скончаться от одних только переживаний по этому поводу.

Традиция соблюдения японцами высокой степени ответственности, как в межличностных контактах, так и в социальных отношениях, не могла не сказаться на специфике их национальной культуры. В искусстве “ответственность” требовала от художника душевной чуткости, поисков не самоутверждения, как это было принято на Западе, а стремления войти в контакт со зрителем или коллегой. Нацеленность на достижение “эмоционального отклика” характерна для всех видов традиционных искусств Японии. В области художественной практики это особенно ярко воплотилось в поэзии, в жанре *рэнга*, возникшем как песня-диалог, результат совместного творчества нескольких авторов. В теории же эмоциональный отклик нашёл выражение в категории *ма* (между, промежутки), обозначающей не просто пространственный или временной интервал, а некое особое пространство. Всё японское искусство было пронизано светом душевного взаимодействия, сотворчеством сторон, чем разительно отличалось от западного самовыпячивания.

Немалое место Имамита Томонобу уделит “культуре движения”, в рамках исследования которой он противопоставил традиционную культуру Китая и Японии “культуре формы” Древней Греции. (Частично мы касались этой проблемы в третьей главе). На Дальнем Востоке, утверждает учёный, главное в произведении искусства – это отнюдь не внешняя форма. Зрение, посредством которого эта форма постигается, вовсе не главный орган восприятия красоты, главное – это сердце-*кокоро*. Красота заключается не в форме, а в том, что лежит “под формой”, “бесформенном” что зависит от формы, но никоим образом ею не исчерпывается. Форма – лишь знак, символ навеваемого чувственного образа, не имеющего по сути определённой видимой формы. Форма в японском искусстве обладает большей подвижностью и нечёткостью, нефиксированностью, непроявленностью – вот главный вывод учёного.

В § 2, *Культурные контуры “философии будущего”*, рассматривается ключевой методологический вопрос: соотношение метафизики и “метатехники” в истолковании сущности произведений искусства и культуры. В этом контексте анализируется теоретическая позиция Имамита Томонобу, который утверждает следующее: подобно тому, как в прежние времена, когда в качестве среды обитания человека выступала сама природа (*physike*) и наукой о высших началах природы являлась метафизика, ныне, когда человек стал жить в мире техники (*technike*), на смену метафизике должна прийти метатехника.

Метафизика, наука о первопричинах бытия, была в значительной степени философией формы, которая в прежнем, природно-естественном мире выражала функцию, указывала на сущность. Между восприятием формы предмета и осознанием сущности и его предназначения не было пропасти. В нынешнем, искусственно-техническом мире форма превращается лишь в объект дизайна, почти не имеющего отношения собственно к сущности. Поэтому, по Имамита, метатехника претендует на переворот во всей традиционной философии, замещая сложившуюся метафизику.

Как подчёркивает японский философ, в прежние времена среда обитания человека была природной; этические интенции индивида были направлены в первую очередь на окружающих, и сама этика была межчеловеческой, межличностной, “этикой лицом к лицу” (*ethica inter homines*). Однако эта среда стала “многослойной”, назрела необходимость “этики по отношению к продуктам цивилизации” (*ethica ad res*), роли которой выступает у Имамита так называемая эко-этика. С другой стороны, эко-этика призвана отразить то обстоятельство, что в условиях нынешней эпохи субъектом новых технических отношений должен выступать не просто индивид, но индивид в единстве с природой.

Главная тема профессора Имамита – изменение аксиологической ситуации человека в заменившей природную среду техносреде. Мировую известность принесли ему “перевернутый силлогизм цели и средства” и “философская (калонологическая) триада дисциплин” в изменившихся условиях жизни: *метатехника – урбаника – эко-этика*. Имамита предложил новый термин – *калонологию*. Этот термин, обозначает новую эстетику (но по-японски – старую, возвращающую нас к временам античности). Из предмета этой эстетики, по Имамита, следует исключить современное искусство как выражение жестокости, агрессии, эротизма и нечеловеческих конвульсий. Термин скомпилирован из четырёх категорий древнегреческой философии: *kalon, on, nous, logos*; предмет *калологии* подразумевает возврат к синтетическому пониманию красоты.

Предметом новой эстетики, по мнению проф. Имамита является трансцендентная бесформенная красота (красота отношений людей между собой и с миром), имеющая несколько форм, или фаз: природную, техническую, художественную (в традиционном искусстве, прежде всего японском), этическую. Такая дисциплина, считает Имамита Томонобу, должна стать главной философской дисциплиной, определяющей место и роль аксиологически

ориентированного человека в радикально изменившихся условиях его жизни.

Японский учёный являлся организатором и вдохновителем международного философского движения “Эко-этика”, в котором принимали участие мировые авторитеты, в частности, М. Дюфренн, Э. Сурио, П. Маккормик. На посту зав. кафедрой эстетики Токийского университета проф. Имамити начал издание журнала, где работы японских эстетиков печатались на трёх европейских языках. Эту практику он продолжил и на посту Директора Международного центра сравнительной философии и эстетики. Таким образом, эстетическая мысль Японии стала достоянием учёных всего мира.

Имамити Томонобу справедливо считает, что перемены в установках морального сознания имеют особое значение также для сферы художественного творчества и восприятия. Современный художник владеет огромным разнообразием средств, выработанных в истории всех видов искусств всех времён и народов. Теперь его задача состоит в том, что именно он должен выразить при помощи такого мощного арсенала средств, какие ценности будет пропагандировать своим творчеством.

В работах, посвящённых жизни в ситуации высоких скоростей Имамити Томонобу показывает, что технология, наряду с известными преимуществами, награждает современного человека и новыми, нечеловеческими качествами. Сокращение, фактически исчезновение трудового процесса приводит к катастрофическим последствиям для природы человека. Ведь трудовой процесс, который всегда должен разворачиваться во времени, есть одна из составляющих развития интеллекта. Элиминируя время, техника ведёт к утрате привычки упражнять интеллект (Красноречивым примером “выпадения” субъективного времени является утрата необходимости писать иероглифы, что, в свою очередь, может привести к утрате мелкой моторики и “выпадению” огромных пластов памяти). Следовательно, техника не только лишает человека временных процессов (темпоральности), а с ними вместе – способности полноценно мыслить и чувствовать, но и активно способствует появлению у человека новых “машинных добродетелей”, таких как “точность” и “быстрота бессознательной реакции на сигнал”.

Т.е. техника активно формирует человека в качестве придатка машинного мира, основной ценностью которого является эффективность. В новом технологическом измерении у человека должны быть воспитаны и новые добродетели, такие, например, как “ответственность”, “воображение” и “точность”. В условиях опосредованного техникой контакта, люди выступают

друг для друга главным образом в виде строчек в телефоне или компьютере, в виде номеров телефонов, кодов доступа, адресов электронной почты. Они фактически утрачивают свои телесные характеристики, что способствует снижению эмоций, появлению безответственного отношения друг к другу. Невидимого противника легче убить, невидимого собеседника легче оскорбить. На невидимых пользователей легче наслать вирус. Новые добродетели – и должны обосновываться в рамках Калонологии как реальная онтологическая сила, влияющая на состояние Универсума.

По мысли Имамити, необходимо найти противовес деструктивной силе техники по отношению к сознанию человека. Таким противовесом, считает он, может стать искусство (разумеется, телесно укоренённое). В связи с этим японский теоретик высказывает два важных положения: 1) искусство, как в процессе своего производства, так и в процессе восприятия, требует работы сознания и чувства во времени; 2) чтобы эффективно противостоять технике, искусство должно формировать как минимум такую же реальность, как и техника, т.е. обладать независимым, автономным содержанием и языком, вследствие чего данная реальность должна регенерироваться.

## Заключение

На протяжении всего XX в. японская философско-эстетическая мысль постоянно черпала идеи в своей национальной культурной традиции. При анализе работ современных японских философов-эстетиков автором учитывался факт наличия одной из наиболее фундаментальных проблем современного цивилизационного развития: проблема взаимодействия между информационной культурой и исторически сложившейся духовной традицией. В диссертации рассматривается чрезвычайно важный феномен “разума тела” (определение Л. Г. Пугачёвой), напрямую коррелирующий с актуальной проблемой несводимости разума человека к его дискурсивной функции. Об этом феномене свидетельствуют новейшие разработки российских и зарубежных учёных.

В работе также подчёркивается эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции. В связи с этим указывается на важность вопросов, связанных с синестезией. Речь, по сути дела, идёт о комплексном, синтетическом восприятии искусства, где задействованы все органы чувств, а не только зрение и слух.

Был также сделан важный вывод о характерных особенностях современного типа коммуникации и влияния на него современной культуры. В последней трети XX в. изменился способ взаимодействия людей. От непосредственного контакта (исключением была почта) мир перешёл на контакт, опосредованный техникой. Теперь же этот контакт достиг того уровня, что люди стали вступать не просто в отношения, опосредованные техническими средствами, а в отношения, целиком протекающие в некой виртуальной среде.

Японские учёные ещё в 80-х годах прошлого века занялись вопросами этой виртуальной среды, в частности, вопросами компьютерного творчества. Автором диссертации приведены два крайних мнения по этой проблеме. Первое – мнение Кавано Хироси, апологета компьютерного искусства и новых технологий, рассматривающего всю историю искусства как некие подготовительные этапы к эре всепобеждающего компьютерного творчества и алгоритмической эстетики.

Его наиболее последовательный оппонент, Нитта Хироэ, считает, что компьютер – это неполный аналог лишь одной, мыслительной способности человека. Нитта обращает внимание на стадию развития искусства, которая была теснейшим образом связана с телесностью, с необходимым вхождением, “встраиванием” человеческого тела в систему: “человек – орудие художественного творчества”. Японский исследователь настаивает на телесности художественного творчества как на необходимом, обязательном и существенном моменте всякого искусства. Он считает компьютерное творчество разновидностью ремесленной поделки. Нельзя не признать, однако, что именно традиционное искусство (неважно, восточное или западное) обладает несравненно большей притягательной силой, нежели непрерывно сменяющие друг друга образцы индивидуалистического творчества постоянно экспериментирующего современного художника.

Логическое завершение японская эстетика XX в. получила в трудах проф. Имамита Томонобу, считавшего *калонологию* – теорию трансцендентной бесформенной красоты – главной философской дисциплиной XXI века.

В ходе исследования было показано, как традиции средневековой имплицитной эстетики и культуры (комплементарность, акцент на важности телесного измерения разума, приоритет бесформенной, динамической стороны творчества художника) продолжают своё активное существование в текстах японских эстетиков XX века.

## **Список работ, опубликованных автором по теме диссертации**

### *Монографии:*

1. Скворцова Е. Л. Современная японская эстетика. Философские очерки. М., ВНИИ искусствознания, 1996. 15,5 а. л.
2. Скворцова Е. Л. Япония: философия красоты. М., «Новый Акрополь», 2010. 18 а. л.

### *Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах из перечня, утверждённого ВАК:*

1. Скворцова Е. Л. «Бесформенность и форма» в традиционной эстетике как основание японской культурной идентичности // Философские науки, № 12, 2012, с. 64-79.
2. Скворцова Е. Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамити Томонобу // Философские науки, № 3, М., 2010, с. 132-146.
3. Скворцова Е. Л. К вопросу об особенностях дальневосточной эстетики (на примере исследований Имамити Томонобу) // Филология: научные исследования. № 3, 2011, с. 67-82.
4. Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. К вопросу о специфике морального сознания в Японии // Философские науки, № 6, 1986, с.69-77.
5. Скворцова Е. Л. К вопросу об эффективности культурной модернизации (японский опыт в эпоху Мэйдзи) // Личность. Культура. Общество. Том XIV, вып. 3, 2012, с. 220-226.
6. Скворцова Е. Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии, № 10. М., 1985, с.132-139.
7. Скворцова Е. Л. Культурная идентичность и концепции «бесформенного» и «формы» в японской эстетике // Филология: научные исследования. № 1, 2013, с. 12-24.
8. Скворцова Е. Л. О русских антагонизмах и японском компромиссе // Вопросы философии, № 1, 2014, с. 46-56.
9. Скворцова Е. Л., Луцкий А.Л. О технократических тенденциях в современной японской эстетике // Философские науки, № 11, 1989, с.60-70 .
10. Скворцова Е.Л., Луцкий А. Л. Предтечи и начала японской социологии // Социологические исследования, № 4, 2010, с. 122-129 .



11. Скворцова Е. Л. Проблемы «праведного искусства» японского эстетика Кобаты Дзюндзо // Вопросы философии, № 2, 2011, с. 93-103.

12. Скворцова Е. Л. Специфика дальневосточной эстетики в воззрениях японского философа Имамити Томонобу // Восток. Oriens. № 5, 2012, с. 61-73.

13. Скворцова Е. Л. Старые методологические проблемы в новом компьютерном творчестве // Культурология. Дайджест. № 4. – М.: ИНИОН РАН, 2010, с. 235-252.

14. Скворцова Е.Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. № 3. – М.: 2010, с.32-47.

15. Скворцова Е. Л. «Телесность» и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики // Вопросы философии, № 2, 2011, с. 37-46.

16. Скворцова Е. Л. Формирование японской эстетической традиции // Филология: научные исследования, № 3, 2012, с. 57-66.

17. Скворцова Е. Л. Художественная традиция и первые шаги японской теоретической эстетики // Эл. журнал Nota bene (Филологические исследования), № 2, 2013.

18. Скворцова Е. Л. Эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции // Человек. № 4. 2011, с. 170-184. .

19. Скворцова Е. Л. «Эстетическое перетекание» Идзири Масуро как главный атрибут традиционного искусства // Философские науки, № 7, 2011, с. 128-143.

20. Скворцова Е. Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии, № 7, 2012, с. 52-63.

21. Скворцова Е. Л. Японская художественная традиция и романтизм (в свете проблемы взаимодействия «разума тела» на Востоке и дискурсивного знания Запада) // Восток (Oriens). № 3. 2011, с. 5-17.

22. Скворцова Е. Л. Японская эстетика: от традиции к философии // Филология: научные исследования. № 4, 2011.181, с. 5-19.

*В других изданиях:*

1. Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. Абэ и Булгаков. Попытка сравнения // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: Наука, 1988, с. 183-188 .

2. Скворцова Е. Л. Актуальные проблемы генезиса японской морали

// Всесоюзные философские чтения молодых учёных. – М.: Академия наук СССР, Философское общество СССР, 1984, с. 147-149. , 1984.

3. Скворцова Е. Л. Западные мотивы в японском средневековом искусстве // Четвёртая всесоюзная школа молодых востоковедов. Т.1, – М.: Наука, 1986, с.154-156.,

4. Скворцова Е. Л. Из истории японской эстетики // Академические тетради. – М.: Общественная академия эстетики и свободных искусств, 2011 с. 122-136..

5. Скворцова Е. Л. Изучение эстетики в Японии (история и современное состояние научно-эстетических исследований // Япония: идеология, культура, литература. – М.: Наука, 1989, с. 24-31.

6. Скворцова Е. Л. К вопросу о специфике формирования морального сознания в древней Японии // История зарубежной философии и современность. – М.: Издательство МГУ, 1980, с. 67-82.

7. Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. Компьютерное будущее искусства? // Ежегодник «Япония» 1988. – М.: Наука, 1989, с. 235-247.

8. Скворцова Е. Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века – Saarbruken: LAP Lambert Publishing, 2012, 256 с. ( 18 п. л.).

9. Скворцова Е. Л. Морально-этическая проблематика в памятнике древнеяпонской литературы «Кодзики» // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. – М.: Наука, 1986 с. 361-363.

10. Скворцова Е. Л. Некоторые черты современной эстетической мысли Японии // Идеология и политика. – М.: Наука, 1986, с. 98-111.

11. Скворцова Е. Л. О современных исследованиях японских философов // Марксистская теория историко-философского процесса и современная идеологическая борьба. Вып.2. – М.: Философское общество СССР, Институт философии АН СССР, 1986, с.55-57.

12. Скворцова Е. Л. Понятие «митиноку» как физическое и духовное путешествие художника // География искусства. – М.: РНИИ культурного и природного наследия, 1998, с. 9-25.

13. Скворцова Е. Л. «Разум тела» как одна из фундаментальных характеристик духовной идентичности Японии // *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. История и культура традиционной Японии 6 (вып. 51). Отв. ред. А. Н. Мещеряков. – М.: РГГУ, ИВКА, Наталис, 2013, с. 536-552.

14. Скворцова Е. Л. Романтизм и японская эстетическая традиция //

Культурология. Дайджест. – М.: ИНИОН РАН, № 2, 2011, с. 36-54.

15. Скворцова Е. Л. Становление современной японской эстетики // Третья Всесоюзная школа молодых востоковедов. Т. 2, ч.1. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984, с. 88-90.

16. Скворцова Е. Л. Факторы формирования структур нравственного сознания в Японии (У-IXвв.) // Человек. Общество. Познание. – М.: Издательство МГУ, 1981, с. 3-8.1981.

17. Скворцова Е. Л. «Христианский век» в Японии. К проблеме взаимодействия национальных культур // Человек и мир в японской культуре. – М.: Наука, 1985, с. 118-134

18. Скворцова Е. Л. Эстетика романтизма и «гэйдо»: поверхностное сходство или типологическая близость? // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. – М.: Государственный институт искусствознания, 1998, с. 58-74.

19. Скворцова Е. Л. Япония // История эстетической мысли. Т.5. – М.: Искусство, 1990, с. 479-509.

20. Скворцова Е. Л. Япония: эстетический универсализм // Синтез в искусстве стран Азии. – М.: Государственный Институт искусствознания, 1993, с. 152-166.

21. Скворцова Е. Л. Японская эстетика // Эстетика. Словарь. – М.: Политиздат, 1989, с. 431-434.

22. Скворцова Е. Л. Японское традиционное искусство *гэйдо*: источники эстетического своеобразия // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. – С.-Пбг.: Государственный институт искусствознания. «Дмитрий Буланин», 1997, с. 72-96.

