

**Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук**

На правах рукописи

СКВОРЦОВА Елена Львовна

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

Специальность 09. 00. 04 – эстетика

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени доктора философских наук**

Научный консультант –
доктор философских наук, профессор
Долгов Константин Михайлович

Москва – 2014

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: «БЕСФОРМЕННОЕ», «ФОРМА» И ПРОБЛЕМА «РАЗУМА ТЕЛА»	30
1.1 Из истории японской эстетики.	30
1.2. “Бесформенное” и “форма” в японской классической эстетике.....	48
1.3. О “телесном модусе” разума как одной из фундаментальных характеристик духовной культуры Японии.....	70
ГЛАВА 2. ЗАПАДНОЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ЯПОНСКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ	92
2.1. Особенности первоначального восприятия западной культуры в эпоху Мэйдзи	92
2.2. Формирование кафедр эстетики в Токийском и Киотском Императорских университетах. Нисида Китаро и Ониси Ёсинори – два подхода в анализе искусства.	103
2.3. Японская культура в рамках взаимодействия с западной цивилизацией	138
ГЛАВА 3. ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ ПОВОРОТА К ВОЗРОЖДЕНИЮ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ ЯПОНИИ.....	159
3.1. Накамура Юдзиро о “телесной” специфике традиционного японского искусства <i>гэйдо</i>	159
3.2. “Пустотность” как одна из отличительных особенностей японской эстетики.	171
ГЛАВА 4. ПОПЫТКА СОЕДИНЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ С ПРАКТИКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	178
4.1. “Праведное искусство” Кобаты Дзюндзо	179
4.2. Эстетическая равноценность всех чувств человека в национальной культурной традиции	193
ГЛАВА 5. О СПЕЦИФИКЕ УНИВЕРСАЛЬНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ЯПОНСКОГО МЕНТАЛИТЕТА	215
5.1. “Перетекание” как религиозно-мировоззренческий фундамент японской культуры	215
5.2. Принципы <i>перетекания</i> в японском традиционном искусстве <i>гэйдо</i>	225
ГЛАВА 6. АЛГОРИТМИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ КАК РЕЗУЛЬТАТ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА НЕЁ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА	240
6.1. Алгоритмическая интерпретация традиционного искусства японским философом Кавано Хироси.....	241
6.2. Искусство будущего как информационная компьютерная культура, лишённая национальных признаков.....	258

ГЛАВА 7. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ ВОКРУГ ТОЛКОВАНИЯ ПРИРОДЫ КОМПЬЮТЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА.....	285
7.1. Анализ “машинного творчества” современным эстетиком Ниттой Хироз	287
7.2. Искусство как синтез рационально-идеальных и телесно-материальных усилий человека.....	295
ГЛАВА 8. КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЯПОНСКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ.....	309
8.1. Имамита Томонобу об особенностях дальневосточной художественной традиции	311
8.2. Эстетические контуры “философии будущего”.....	340
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	358
БИБЛИОГРАФИЯ	367

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено жизни традиции в истории формирования 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 не существует исследований, рассматривающих генезис японской культуры с эстетико-философской точки зрения. Особенно же явственно ощутим 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 (конфуцианского девятикнижия, даосских трактатов), священные тексты Буддизма (сутры и комментарии к ним), историко-мифологических хроник.

Среди обширной российской японоведческой литературы крайне немногочисленны исследования, посвящённые японской философско-эстетической мысли XX в., в то время как традиционная имплицитная эстетика освещена полно и глубоко.

Автор диссертации впервые в истории российского японоведения попытался ввести в научный оборот корпус новых материалов, до сих пор не переведившихся 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 всё большую 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 существует крайне мало работ, рассматривающих современные теории японской эстетической мысли с философской точки зрения. И 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 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. Работа биографа, исследователя творчества, переводчика (с китайского) и комментатора дневников Нисиды, его ближайшего ученика Ниситани Кэйдзи: Нисида Китаро: соно хито то сисо (Нисида Китаро. Человек и мыслитель).- Токио: Тикума сёбо, 1985, а также главы Накамуры Юдзиро, ученика Нисиды Цудзимурэ Коити, Суэки Масахиро и других исследователей философского наследия Нисиды из коллективной монографии Нисида тэцугаку-о тои (Вопрошая нисидианство, п/ред. Уэда Сидзутэру).- Токио: Иванами сётэн, 1991. – также используются в разделах о

философии Нисиды и эстетике Накамуры Юдзиро, т.е. в гл.2 и гл.3.

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) и статья Иваки Кэнъити: Iwaki Ken'ichi. Nishida Kitaro and Art // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr., ed. M. Marra) – Honolulu, Univ. of Hawai'i Press – 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 Hawai'i 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 Танака Кобун 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 сюппан 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 Hawai’i 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 проф. Ониси: Ониси Ёсинори. *Югэн то аварэ*. - Токио: Иванами сётэн, 1939 (9-е изд.1973 г.) и *Фуга-рон* (Теория красоты).- Токио: Иванами сётэн, 1940 (гл.2, 8). В этих работах понятия имплицитной японской эстетики моно-но аварэ, югэн и саби рассматриваются как «многослойные» категории средневековой художественной мысли и практики, последовательно отражавшие вкусы и пристрастия привилегированных социальных групп и интеллектуалов соответственно, периодов Хэйан (794-1192), Камакура (1192-1333), Муромати (1333-1573) и Эдо-Токугава (1603-1867).

В результате скрупулёзного анализа классической литературы Японии проф. Ониси предложил знаменитую “триаду” (*аварэ, югэн, саби*) под влиянием своих учителей – поклонников гегелевской философии – Окакура Тэнсина и Эрнста Фенеллозы. 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. На основе анализа первой поэтической антологии Манъёсю (759г.) проф. Ониси пришёл к выводу 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, а также 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 Hawai’i

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 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 Накамура Юдзиро в работах: Накамура Юдзиро. *Коитэки тёккан* то Нихон-но гэйдзюцу (*Интуиция практического действия* и японское традиционное искусство) // Бигаку (Эстетика в 5 тт. п/ред. Имамита Т.), т. 5. – Токио, Токио дайгаку сюппанкай, 1984, с. 25-46; Накамура Юдзиро. Басёрон-э-но сайсэккин: “кёцу канкаку” то коти -но ни фурэтэ (Ещё раз о топике “общее чувство” Нисиды Китаро и искусственный разум) // Нисидата тэцугаку- э-но тои (Вопрошая нисидианство). – Токио: Иванами сётэн, 1991, с.316-344. Обе работы используются в гл. 4 для доказательства тезиса о включении нисидовской философской терминологии в арсенал традиционных понятий японской эстетики. Последняя работа используется и в гл. 8 при характеристике отношения японских эстетиков-традиционалистов к «творчеству» искусственного разума: разум человека не состоит только из объективизирующей, исчисляемой части, а содержит как основу аспект «личностного знания» (М. Полани).

Киотский философ Идзире Масуро анализирует синтетический характер традиционного искусства и опыт художника в следующих используемых в диссертационном исследовании (гл.5) работах: Идзире Масуро. Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства). – Киото: Собунся, 1972; Идзире Масуро. Нихон гэйдзюцу сисо (Теория японского традиционного искусства) // Бигаку-о манабу хито -но тамэ -ни (Изучающим эстетику). – Киото, Сэкай сисося, 1984, с.202-238; Идзире 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 (Эстетика в 5 тт.), т.3. – Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1984, с.143-176; Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научные технологии и искусство) // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.5, 1984, с.87-110; Кавано Хироси. Компюта то бигаку (Компьютер и эстетика). – Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 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 производением искусства (гл.8) анализируется на основе следующих источников: Нитта Хироэ. Битэки кэйкэн (Эстетический опыт) // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.2, с.1-34; Нитта Хироэ. Цукурарэта кукав. 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 (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцу-ронсю (Теория искусства). – Осака: Кёйку сюппан 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: Токио дайгаку сьуппанкай, 1984; Имамита Томонобу. Гэйдзюцу -ни цуйтэ (Об искусстве) // Бигаку (Эстетика в 5 тт. п/ред. Имамита Т.), т.4,с.1-20; Имамита Томонобу. Дэнто то кайсяку то содзо (Традиция, интерпретация, творчество) // Гэйдзюцу то кайсяку (Искусство и интерпретация. П/ред. Имамита Т.). – Токио дайгаку сьуппанкай, 1983, с.297-307; Имамита Томонобу. Нихон-но бигаку сисо (Японская эстетическая мысль) // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.1, с.267-296.

Истории эстетики XX в. в Токийском университете посвящены две статьи проф. Имамита в антологии под редакцией Микеле Марра: A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M. F. Marra). – Honolulu: Univ. of Hawai'i 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 сьуппан кёкай, 1985.

Проблемы “философии будущего”, т.е. “калонологической триады”: (метатехника – урбаника – эко-этика) анализируются в диссертации в следующих работах: Имамита Томонобу. Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.5, с.1-24; его же: Калонология // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), т.3, с.313-334; его же: Тоси-но бигаку (Эстетика города – урбаника) // Бигаку (Эстетика в 5 тт.), 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 , v.2, 1984,p.1-6.; Imamichi T. Trilogia calonologica. Ars et Homo// JFLUTA , 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 1st 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. 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 2005г. под названием «Движение красоты. Размышления 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. В ней говорится 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 Т. П. Григорьевой «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 берут 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 на динамическое единство, а в идеале – как на 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. Мы наблюдаем эту особенность и на примерах работ японских эстетиков XX в., использующих для описания эстетического опыта современной Японии как понятия, взятые из арсенала средневековой теории искусства, так и понятия новой философской эстетики, в частности, из арсенала Нисиды Китаро (гл.3 настоящего исследования).

Данная черта японской традиционной культуры отмечается многими исследователями, в частности: Е. С. Штейнером, указавшим на сохранение (в несколько измененном виде) архаических черт культуры в позднейших её формах; Н. Г. Анариной, охарактеризовавшей культуру Японии как “культуру сумм” в контексте особенностей синтетических видов искусства; В. В. Малявиным, охарактеризовавшим культуру Японии как “сознательный традиционализм”.

Эта же 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, по-

свящённые 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.

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 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 кон. XIX-XX вв. Эти работы в переводе М.Марра составили два объёмных тома, первый из которых, «Современная японская эстетика. Хрестоматия», 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», 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 в. решали весьма трудную проблему: «эти амбициозные мыслители стояли лицом к лицу с задачей переформулирования языка местных художественных практик (таких, как театральное действо Но и Кабуки) и ритуалов (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”».¹

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 называем “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”»². 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 (898-920), Ки-но Цураюки (872-945), Фудзивара Сюдзэй (1124-1199), Фудзивара Тэйка (1162-1241), Ёсимото Нидзё (1320-1388), Дзэами 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»³. Их тексты

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

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

3 Мацуо Басё. Ои-но кобуми (Записки 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. Сайгё (1118-1190) – поэт пятистиший *танка*; Соги (1421-1502) – поэт коллективного жанра *рэнга*; Рикю (1522-1591) – мастер искусства чайного ритуала *тяноу*.

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. Такая эстетика отражает длительный путь национальной традиции, 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 (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), они благополучно существуют в современной культуре, 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 (*сисо-ка*). Сама эта “триада” во 2-й пол. XX века в свою очередь становится традицией, и уже последователи проф. Ониси – Носэ Асадзи и Хисамацу Синъити, а также западные учёные (в том числе российские: 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 Юдзиро, Идзири 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 ещё в 1996г., т.е. за три года до появления исследования М.Марра. Статьи автора диссертации по указанным персоналиям печатались с середины 80-х гг.

Проблема кризисов культурной идентичности 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 80-90гг. рассматривается в гл.2 и гл. 8. Данная проблема освещается в исследовании на основании работ Т.П. Григорьевой, М.Н. Корнилова, А.Н. Мещерякова и С.В. Чугрова. 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, посвящённой теме культурной идентичности – *нихондзин-рон* и *нихон бунка-рон* использованы материалы культурологической конференции (Киото, 1994 г.), подводящей итог длительной международной дискуссии об “инаковости” японской культуры.

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 по-

этики российскими учёными А. Е. Глускиной, Л. М. Ермаковой, И. А. Борониной и Т. И. Бреславец, В. П. Мазурика.

В исследовании мы опирались на их положения и выводы в гл.1, 3 и 5. Мы также опирались на работы крупнейших японских исследователей: Идзуцу Тосихико и Идзуцу Тоё в трактовке *ёдзё* как спонтанного проявления “неартикулируемого целого”, “реализуемого в сфере языкового выражения”, а также на результаты анализа категории *аварэ* в средневековой поэтике и у Мотоори Норинага, полученные Амагасаки Акира. Наиболее полный анализ взглядов Мотоори Норинага на категорию *аварэ* проводится в монографическом исследовании Ю. Д. Михайловой. Теория театрального искусства (общемировоззренческие основания, эстетические категории и понятия) наиболее полно освещаются в работах Н. Г. Анариной. 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.

У этих исследователей японской художественной культуры не было никаких сомнений в том, что в Японии со времён древности существовала непрерывная эстетическая традиция, главные категории которой выросли из общемировоззренческих религиозно-философских корней буддизма, конфуцианства даосизма и Синто. Существовали они 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 равнины”, развивает в своих работах, посвящённых истории японского буддизма Н.Н. Трубникова.

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”, 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. Теоретическое обоснование “укоренённости” разума в теле человека, возможности и необходимости совершенствования аналогового телесного аспекта разума успешно осуществляет, в частности, Л. Г. Пугачёва, на положения и выводы которой мы опирались на протяжении всего исследования. (Отметим в этой связи и весьма содержательные работы В. С. Семенцова, В. А. Подороги, И. М. Быховской и В.Л. Круткина).

В разделе исследования, посвящённом 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. В той же главе, говоря о понимании сущности человека Нисидой как “поэзисе”, т.е. динамическом самостановлении-самопознании, мы проводим параллель с концепцией “аутопоэзиса” чилийских биологов У. Матурана и Ф. Варэла.

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. Пospelов. Адекватной характеристикой творчества Имамита Томонобу является небольшое введение А.Л. Доброхотова к статье Имамита Томонобу

“Моральный кризис и метатехнические проблемы”; упомянем также небольшую статью Н.А. Занковского “Имамита Томонобу о философско-эстетических традициях Востока и Запада”, но они основаны на единичных неапонских источниках, в то время как основной корпус работ проф. Имамита написан по-японски.

Отметим также прекрасную работу О.И. Макаровой о начальном этапе развития японской эстетической мысли.

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 ещё в XIX в. 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). Однако свободное использование нового 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.

Начало философско-эстетической мысли было положено 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 “поззиса” 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 описания эстетического опыта теоретиками традиционного искусства, был принят на вооружение проф. Ониси Ёсинори, зав. кафедрой эстетики Токийского университета. Он может считаться первым систематизатором основных категорий японской традиционной (имплицитной) эстетики. Именно труды Ониси 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 лице проф. Имамита в той или иной степени сочетала подходы Нисиды и Ониси, осознавая их относительную самостоятельность. Заметим, однако, что, несмотря на различия, представители обеих школ, будучи эстетиками-традиционалистами, неизменно отмечают первичность целостного, эмоционального подхода к миру перед утилитарным и рациональным.

В диссертационном исследовании описаны и проанализированы также взгляды на художественную традицию послевоенных эстетиков: Накамуры Юдзи, 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 ды-

хание” 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, считают 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), а динамический телесный аспект разума – 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) как скрывающего за лаконичной формой, намекающего, не демонстрирующего, и лишь 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, а также 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 токийском и киотском центрах изучения эстетики сложились два подхода к изучению художественного наследия. Первый, “индуктивный”, подразумевал первоначальное описание понятий, отражающих эстетическое сознание средневекового художника и интеллектуала с последующим корректным обобщением (подход Ониси Ёсинори). Второй, “дедуктивный”, исходил 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 носителем всех пяти чувств, способных в равной степени интеллектуализироваться и эстетизироваться в искусстве чайного ритуала.

6. Показать (на примере токийского философа Накамуры Юдзиро), что в работах 2-й половины XX века терминология, впервые введённая в философский оборот Нисидой Китаро, например, “действующая интуиция” (*коитэки тёккан*) - становится частью современного 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 решается задача 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, а и “три второстепенных” чувства.

8. Поскольку освещение взглядов эстетиков-традиционалистов было бы недостаточно корректным в отсутствие “тени”, мы ставим задачу проанализировать главные положения работ Кавано Хироси, 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 же творчество он считает несовершенной подготовительной ступенью к истине факта: настоящий художник – это программист, а произведение – совершенный компьютерный продукт.

9. На примере анализа работ киотского эстетика Нитты Хироэ мы решаем задачу демонстрации 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. Имамити 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. Имплицитная эстетика Японии, имевшая многовековую традицию и существовавшая в рамках традиционных видов искусства, в формулировке основных положений, категорий и понятий, неизменно опиралась на телесный, аналоговый, динамический аспект разума. Понятия и категории японской имплицитной 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 имплицитной эстетики началось только на рубеже XIX-XX в., когда эстетика стала университетской дисциплиной в Императорских университетах Токио (1899г.) и Киото (1906г.) 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 (1870-1945). В его понимании человек – творческая монада Бытия, “тождество абсолютных противоречий” (*дзэтайтэки 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 в результате подробного анализа текстов классической японской литературы, поэтики и теории искусства, а также под влиянием немецкой классической философии, Ониси Ёсинори сформулировал триаду философско-эстетических категорий: *моно но аварэ – югэн – саби*. Эта триада отражала последовательную смену эстетических вкусов и настроений образованных социальных слоёв японского общества соответственно, эпох Хэйан (794-1192), Камакура-Муромати (1192-1573) и Эдо-Токугава (1603-1868).

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, Тем не менее, 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 ноэтического 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 традиционного искусства Японии от искусства Запада в работах Кобаты Дзюндзо, а также 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 су-

ществленным фактором социальной и духовной жизни страны. В данной ситуации именно эстетика была призвана японскими интеллектуалами на роль посредника в непростой мировоззренческой ситуации эпохи Мэйдзи. 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, продемонстрировавших миру пример органического сочетания традиционных ценностей с достижениями техногенной цивилизации. Традиция не только не стала препятствием к модернизации, но во многом определила её успех. Огромную роль здесь сыграла художественная традиция, ставшая предметом гордости японцев в переломную эпоху Мэйдзи и предметом теоретического анализа первых японских эстетиков. Практическая ценность исследования - 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 на протяжении 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. Опубликованы 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).

ГЛАВА 1.

ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: “БЕСФОРМЕННОЕ”,
“ФОРМА ” И ПРОБЛЕМА «РАЗУМА ТЕЛА»

Из истории японской эстетики

Становление японской культурной традиции, генезис национального философско-эстетического знания, а также наиболее значимые работы японских философов-эстетиков XX в. мы намерены рассмотреть в контексте исследования проблемы “разума тела”, когда живое телесное *знание-состояние* противопоставляется дискурсивному *знанию-информации*.

Однако прежде чем перейти непосредственно к проблеме “телесного модуса” разума, следует сделать несколько замечаний этнографического порядка, поскольку без понимания природы самого японского этноса невозможно понимание его “духовной составляющей” – понимание явления собственной культуры, в свою очередь, влияющей «на осознание обществом своего этнического единства, на его этническую самооценку, как это явление оценивается и воспринимается обществом в отношении к его этническому бытию».⁴ Продолжим цитирование культуролога С.А. Арутюнова, отметившего, что «самосознание и выражающее его самоназвание являются основным этническим маркером <...> Этнос, непрерывно сохраняющий своё самосознание и самоназвание, сохраняет тем самым преемственность своего существования, точно так же как индивид продолжает оставаться одной и той же личностью, несмотря на возрастные и другие изменения».⁵

Япония является частью *историко-культурной области* (ИКО) Восточной Азии (сюда ещё входят Китай, Корея и Вьетнам), которой присущ соответствующий *хозяйственно-культурный тип*. Он характеризуется преобладанием поливного пашенного рисосеяния, адаптированного к влажному умеренно-тёплому и субтропическому муссонному климату. Здесь довольно рано началась урбанизация в

4 Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие.- М.: Наука, 1989, с.7

5 Там же, с. 8-9.

сочетании с повсеместной высокой плотностью сельского населения. Для традиционной Японии типичны малые размеры земельных наделов, нацеленность на получение высоких урожаев с малых площадей при огромных затратах ручного кропотливого труда. «Это в сочетании с небольшими размерами и конструктивной лёгкостью традиционного жилища, способствует воспитанию таких культурных черт, как аккуратность, сдержанность, кинетическая чёткость, тенденция к миниатюризации орудий и утвари. Зооморфные и скотоводческие мотивы, в отличие от западных культур, не имеют широкого распространения в символике, геральдике и орнаментике. Здесь решительно доминируют растительные формы и мотивы. Уровень сакрализации риса несравненно выше, чем у традиционных хлебных злаков западной Евразии. Эстетика и символика вечнозелёных и цветущих растений приобретает религиозно- культовые формы. Чувство сезонности, специфики времени года определяет не только изобразительное искусство, но даже эпистолярную стилистику».⁶

Дальневосточная цивилизация возникла на основе восточноазиатской ИКО, причём первой её формой была древнекитайская цивилизация, оказавшая решающее влияние на формирование культур соседних стран. «Признаками цивилизации, – указывает С.А.Арутюнов, – повсеместно служат наличие городской жизни, специализированное ремесло, храмы доминирующей религии со своим жречеством (священством) и другие специфические черты».⁷ В то же время цивилизационным индикатором служат не только материальные блага, но и духовные продукты этой материальной культуры: мифы, верования, обряды, обычаи, первые элементы художественного осознания окружающего мира.

По М. А. Членову, чьи идеи мы разделяем вслед за С. А. Арутюновым, основами любой цивилизации выступают: «1) Особый *метаязык*, на котором в обыденной жизни уже не говорят, но он остаётся главным источником цивилизационного словотворчества; 2) создаваемые на этом языке канонизированные и сакрализованные *прототексты*, служащие источником отсылок, сравнений, метафор и

6 Арутюнов С.А. Силуэты этничности на цивилизационном фоне.- М.: ИНФРА-М, 2012, с.8.

7 Там же, с.9.

фразеологических клише. Метаязык письменно передают присущие данной цивилизации *графемы* – условные письменные знаки». ⁸ Цивилизационным метаязыком восточноазиатской ИКО с начала её зарождения и до сих пор выступает классический древнекитайский язык *вэньянь*.

Обратимся непосредственно к истории японского этноса. Она уходит корнями в палеолит (40000-13000 лет до н.э.), но первые собственно “культурные следы” – ритуалы поклонения богам *ками* обнаруживаются в так называемый период Дзёмон (неолит, 13000- III в. до н.э.). В период Яёй (бронзово-железный век, III в. до н.э. – III в. н.э.) появляются первые *кагура* – синтоистские мистерии, включающие элементы поэзии и театра. К периоду Кофун (курганый, III – VI в. н.э.) относятся первые образцы *миндзоку гэйно* – “народных исполнительских искусств”. Древний период – Кодай включает в себя три периода: Асука или Ямато (593-710), на исходе которого составлены “Записи обычаев и земель” (*Фудоки*) и появился театр *Гигаку*; период Нара (710-794), отмеченный появлением знаменитой буддийской скульптуры и архитектуры – монастырского комплекса *Тодайдзи*, созданием литературного памятника “Кодзики”, первого свода поэтической антологии «Манъёсю» и зарождением театра *Бугаку*, а также эпоху Хэйан (794-1192), прославленную многочисленными литературными памятниками. В их числе “Записки у изголовья”, принадлежащие кисти придворной дамы из аристократического рода Киёвара по имени Сэй Сёнагон (966-1017) и первый национальный роман “Гэндзи моногатари”, написанным Мурасаки

Сикибу (978-1014). В области театрального искусства в это время появились представления *Сангаку*, *Дэнгаку* и *Саругаку*.

В период средневековья Камакура-Муромати (1192-1573) родился знаменитейший театр *Но* и фарс *Кёгэн*. Культура Нового Кинсэй (1573-1868) и Новейшего времени – Киндай (начинается с 1868 г. и до наших дней) слишком богата памятниками литературы и искусства и их перечисление не входит в задачу данной работы.

«Основной этнический показатель – язык, однако язык – это тоже всего лишь институализированная форма общей для человека речевой деятельности». ⁹ Что

⁸ Там же, с.10.

⁹ Арутюнов С.А. Народы и культуры, с.7.

касается японского языка, то здесь важно отметить отсутствие письменности до усвоения китайской иероглифики. Первые дошедшие до нас памятники японской письменности – мифы VIII в., *написаны китайскими иероглифами*, т.е. на, фактически, том самом цивилизационном *метаязыке*. Эти памятники отразили сочетание устного японского слова – магического и поэтического в своей основе (этнический маркер) и китайских иероглифов (региональный цивилизационный маркер). В VIII в. мифы использовались для обоснования политического превосходства императорского дома и до сих пор они являются предметом пристального изучения, с целью решения проблемы происхождения и самоидентификации японского народа. При этом важно, что «ни один из японских мифов не имеет исключительно местного происхождения, налицо аналоги за пределами Японии. Сравнительное изучение мифов Японии, Кореи, Китая, стран Юго-Восточной Азии и бассейна Тихого океана показывает идентичность представлений древних японцев и народов сопредельных стран Дальневосточного региона о происхождении мира и Земли, о земледелии и сельскохозяйственных культурах. На этом основании делается вывод о происхождении некоторых этнических компонентов японского народа из районов распространения идентичных мифологических представлений».¹⁰

Что же касается собственно эстетических вкусов японцев и создаваемых ими художественных образов, то они, как и категории национальной эстетики формировались на протяжении веков в общем контексте становления японской материальной и духовной культуры 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 в. до н.э.) и Чжуан-Цзы (VI в. до н.э.). В разные периоды японской истории эти учения играли в ней разную роль. В период раннего средневековья конфуциан-

10 Кузнецов Ю.Д., Навлицкая Г.Б., Сырицын И.М. История Японии.- М.: Высшая школа, 1988, с.61-62.

ское образование было обязательным для чиновников всех рангов. В специально созданных конфуцианских учебных заведениях, начиная с VIII в., они получали специальные знания по классической литературе Китая, каллиграфии и этикету. Без успешного прохождения курса обучения в таких школах нельзя было занять сколько-нибудь приличного места в японской чиновничьей иерархии.

В эпоху Камакура (1192-1333) – Муромати (1333-1573) более влиятельным становится буддизм, формировавший аскетический эстетический идеал и обещавший спасение в буддийском раю всем своим искренне верующим адептам. В последующую эпоху, Токугава (1603-1867), на авансцену вновь выходит конфуцианство, взятое на вооружение военным правительством *сёгунов* (военачальников), видевших в нём идейную опору своему режиму. Специально для самураев была создана особая конфуцианская академия. Примечательно, что в этот период в качестве противостояния тотальному господству конфуцианской идеологии, художественная интеллигенция подняла на щит родной синтоизм, в магических практиках которого сформировалась первая средневековая эстетическая категория прекрасного – *моно-но аварэ*.

Что касается даосизма, то начиная с VI в. он всегда, так или иначе, присутствовал в духовной жизни японцев, в первую очередь оказывая влияние на их искусство. Дело в том, что положение даосизма о равенстве всех явлений, в том числе и человека, перед спонтанной тёмной силой Дао, ставило свободного художника, стремящегося к отождествлению себя с этой глубокой непознаваемой силой, гораздо выше застёгнутого на все пуговицы конфуцианского чиновника. Одним из идейных источников классического японского искусства считается дзэн-буддизм.¹¹ На протяжении всей японской истории, несмотря на всякие отдельные перипетии во взаимоотношениях, все вышеназванные учения сравнительно мирно уживались друг с другом.

Ярчайшим представителем японского буддизма является Кукай (Кобо Дайси, 774 – 835) – постригшийся в монахи поэт, скульптор, художник, каллиграф, лин-

11 Н.В.Абаев отмечает типологическую близость учений даосизма и буддизма дзэн в отношении непосредственного переживания единства с трансцендентной реальностью, понимаемого как истинное знание. Но, в отличие от даосизма, в буддизма дзэн такое переживание трактовалось как нивелировка Я. (См.: Абаев Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае.- Новосибирск: Наука, 1989)

гвист и философ.¹² Переосмыслив все известные ему индийские и дальневосточные религиозно-философские учения, он создал систему эзотерического буддизма *Сингон*, включавшую в себя в качестве ступеней просветления конфуцианство, даосизм, буддизм *Хинаяны*, а также основополагающие тексты всех сект японского буддизма *Махаяны*. В пантеон своей секты Кукай включил Индру, Вишну, Брахму и Шиву, гневных демонов-защитников сторон света, объявил синтоистских богов-ками воплощениями Будд и боддхисаттв. Храмы этой секты напоминают декорации к волшебной восточной сказке с ее обилием разнохарактерных персонажей, пленяющих воображение.

Сохранение добытой мудрости и уважение к традиционным учениям – одна из главных отличительных черт дальневосточной цивилизации. Как бы ни противоречили друг другу в своих основоположениях, например, конфуцианство и даосизм, это никогда не приводило к полному отвержению какого-либо из направлений. Представитель старой аристократической фамилии Китабакэ Тикафуса (1293-1354) говорил: «Для правителя очень важно иметь общее представление обо всех школах и не отвергать ни одну из них: это позволит ему защитить страну от бедствий <...> Тот, кто оскорбляет другие школы, совершает большую ошибку».¹³ Кукай так писал о своем решении постричься в монахи: «Родственники противились моему желанию покинуть дом, упрекая в уклонении от исполнения сыновнего долга. Я подумал: для направления людей мудрые Шакья Муни, Лао Цзы и Кун Цзы изложили три учения (буддизм, даосизм и конфуцианство – Е.С.). Все эти учения священны. Если попадешь в сети одного из них, то отклонения от сыновнего долга быть не должно».¹⁴

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. Традиция ревниво удерживала даже казалось бы, совершенно ненужные “пустые”

12 См.: Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IXв. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями.- М.: 2000; Кукай (Кобо Дайси). Три учения указывают и направляют. Санго сиики./ Пер., иссл. и комм. Н.Н. Трубниковой)- М.: 2005.

13 Китабатакэ Тикафуса. Дзинно сётоки / Пер., комм. А.М.Кабанова // Буддизм в Японии. - М., 1993, с.646-656

14 Цит. по: Игнатович А.Н., Фесюн А.Г. Буддизм в период Хэйан.//Буддизм в Японии, с.164.

формы. К примеру, создатели поэтик хэйанской эпохи (VIII-XII вв.) раз за разом упорно воспроизводили заимствованную из древнего Китая и устаревшую даже для него классификацию поэзии, не соответствовавшую природе японского стиха. «Для культуры, – отмечает А.Н. Мещеряков, характеризуя японский традиционализм, – сбережение духовных ценностей означает почти так же много, как сотворение их».¹⁵ Подобная традиционность присуща буддийской скульптуре Нарского периода, великолепной литературе эпохи Хэйан, таким живым “реликтам” эпохи Камакура – Муромати, как мистериальный театр *Но*, искусство чайного ритуала, сухие дзэнские сады, монохромная живопись.

Театр *кабуки*, кукольный театр *дзёрури*, искусство составления цветочных композиций – *икэбана*, цветная гравюра эпохи Эдо-Токугава, – эти виды и жанры искусства, а также многочисленные направления традиционного прикладного искусства пережили все перипетии японской истории и живут полноценной жизнью до сих пор, бережно охраняемые и поддерживаемые многочисленными любителями родной старины.

Остановимся коротко на истории эстетических взглядов японцев отражённых в искусстве и трактатах основоположников. Исторически первая категория “прекрасного” в японской эстетике, *моно-но аварэ* уходит своими корнями в глубины мифоритуального сознания. Само слово *аварэ* (варианты *анпарэ*, *ахарэ*) – одно из древнейших слов японского языка – имеет австралонезийское происхождение и, видимо, существовало ещё до слияния нескольких разнородных племен в единый японский этнос. Это слово означало “запрет, табу”; оно связано с культом предков и магическим ритуалом вызова их духов на землю, включавшим специальное восклицание - *камуороси*. *Камуороси* входило в ритуальные тексты, произносимые в так называемых “местах силы”. Это были особые места, отмеченные веревкой из рисовой соломы – на перекрестках дорог, в излучинах рек, в горах и рощах. Считалось, что здесь каждое произнесенное слово обладает магической энергией и способно с помощью богов-*ками* повлиять на ход событий в материальном мире. Поэтому изначальный смысл слова *аварэ* – “чары”, “магия”.¹⁶

15 Мещеряков А.Н. Герои, творцы и хранители японской старины.- М.: Наука, 1988, с.60.

16 Подробно о постепенной “эстетизации” категории *аварэ* см.: Ермакова Л. М. Речи богов и песни людей. М.: Наука, 1995.

Такие “священные места”, существующие с незапамятных времён, сохраняются в Японии до сих пор и несут в себе отпечаток аскетически-простой, ритуальной чистоты, “способствовашей” сошествию на землю богов и духов предков. Эстетическая выделенность из природного универсума подобных мест, имеющая корни в глубокой старине, свидетельствует о том, по наблюдению В.В.Бычкова, что «эстетическое сознание значительно древнее философского: на протяжении тысячелетий оно не испытывало потребности в саморефлексии».¹⁷

Впоследствии совокупность мифов, лежащих в основе родовых культов, была систематизирована в соответствии со сложившейся иерархией родов (каждый род поклонялся своим божественным основателям). Она получила письменное оформление в виде хроники “Кодзики” (Записи о деяниях древности, 712 г.), где мифы о божественном происхождении Японии – страны Ямато были истолкованы в интересах правящего рода Сумэраги. Этот род вёл своё происхождение от женского солярного божества Аматэрасу Омиками.

В уложении “Энгисики” (X в.) были зафиксированы написанные ритмизированной прозой литургические тексты, одни из первых элементов духовной культуры – молитвословия *норито*.¹⁸ Самые древние из них восходят к III в. и представляют собой подлинные молитвы жрецов местным богам по разным случаям. К ним относятся: новогоднее (по лунному календарю) испрашивание благоденствия стране и обильного урожая; молитвословия по случаю начала и завершения сельхозработ; благодарения и танцы по случаю очищения от скверны; молитвы в связи со смертью императора и восшествия на престол нового и т.п. Как замечает в этой связи С. А. Арутюнов, «танец, обряд, речь, песня, ритуал, трудовой процесс – всё это формы поведения и программирующая их информация и есть духовная культура».¹⁹

Систематизация корпуса мифов и литургических текстов в рамках “Кодзики” и “Энгисики” позволила представить культы местных богов как единое иерархическое целое. Оформленный таким образом культ получил название *синто* (путь

17 Бычков В.В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика отцов церкви.- М., 1995, с.6.

18 См.: Норито. Дзэмме (пер., коммент., и исслед. Л. М. Ермаковой). – М.: Наука, 1991.

19 Арутюнов С.А. Процессы и закономерности развития бытовой сферы в современной японской культуре. Автореф. докт дисс.- М.: Ин-т этнографии, 1970, с.10.

богов), по аналогии с *буцудо* (путь будд). Категория *моно-но аварэ*, будучи плотью от плоти духовного фундамента страны Ямато, считается исконно японской и в основе своей не испытавшей (подобно возникшим впоследствии категориям) влияния китайской эстетики. Поэтому она ассоциируется с религией *синто* – культом родных богов-ками.

Параллельно молитвословиям *норито* к VI – VIII вв. стали появляться поэтические произведения или, как их принято называть в Японии, *песни*, имевшие в большинстве своём ярко выраженную личностную окраску, но по форме – ритмическое чередование пяти - и семисложных строк – близкие литургическим текстам. Эти “песни” были по указанию императоров собраны по всей стране и объединены в колоссальный литературный памятник эпохи *Нара* (710-784)– первую японскую поэтическую антологию *Манъёсю* (Собрание мириад листьев, 758г.).²⁰ В *Манъёсю* вошли более 4,5 тыс. произведений IV-VIII вв., разного происхождения, разных жанров, имевших авторство знатных и простых людей, а также анонимных.

С точки зрения истории японской эстетики эта антология – особо значимый памятник, поскольку именно в нём был зафиксирован переходный момент от ритуального отношения к природным явлениям к эстетическому, а также к соответствующему употреблению категории *моно-но аварэ*. В памятнике содержатся близкие к литургическим текстам гаданий, клятв и заговоров, где *аварэ* употребляется в своём исконном сакральном смысле. Но есть и такие, где оно становится выражением восторга именно перед той или иной формой красоты (явления природы, женщины, чувства).

Постепенное выделение именно эстетического содержания из ритуального происходило благодаря развитию личностного начала (не в последней степени из-за распространения буддизма) авторов текстов. Таким образом, японская поэзия и японские литургические тексты связаны “единой пуповиной” и основаны на дописьменной, устной традиции, когда словесные формулы, якобы обладавшие магической силой, заучивались наизусть как клише. Это способствовало закреплению традиционности тем и образного строя японской литературы эпохи Хэйан

²⁰ Манъёсю (Собрание мириад листьев)/Пер., иссл., комм. А.Е.Глушкиной в 3-х тт.- М, 1971.

(794-1192), следующей за эпохой Нара, названной так по старому названию современного города Киото.

Господство в этот период художественных вкусов родовой знати нашло своё отражение прежде всего в продолжавшей формироваться традиционной эстетике. К “прекрасному” – *моно-но аварэ* теперь мог быть причислен только определенный, чётко очерченный традицией круг явлений природы, социальных и личных качеств человека, его поступков и даже его внешности. Часто эпоху Хэйан называют эпохой *аварэ*.²¹ Период сравнительно мирного, без крупных военных конфликтов, существования централизованного японского государства ознаменовался невероятным всплеском культурной жизни, протекавшей главным образом в столице – великолепном Хэйане.

Жизнь государства была сложна и разнообразна, но мы знаем главным образом о жизни “сливок” тогдашнего общества: мельчайшие подробности любовных походов кавалеров и придворных дам этого времени, их занятия музыкой, танцами, живописью и каллиграфией, паломнические поездки к знаменитым храмам и святилищам и т.д. Все это описано в обширной дневниковой и художественной литературе, с подлинным поэтическим вдохновением. При этом важно, что «в семьях будущих чиновников вкус к изящной словесности прививался обычно с самого детства. Бережное отношение к литературной классике – сначала к китайской, а потом и к своей, японской, – являлось мощным фактором социальной, а впоследствии – и национальной идентификации».²²

Именно тогда был создан роман, прославивший японскую литературу на весь мир – “Гэндзи моногатари” (Повесть о блистательном принце Гэндзи, ок.1008г.). Его автор – придворная дама Мурасаки Сикибу (976 - 1014), ярчайшая представительница литературы “женского потока”, имевшая множество подражателей. Роман создан под знаком “прекрасного” - *аварэ*; это понятие употреблено здесь 1018 раз (по другим источникам, 1140 раз). Под знаком *аварэ* создавалась и поэтическая

21 Скрупулёзный научный анализ категории *аварэ* и сопутствующих понятий имплицитной эстетики эпохи Хэйан провела И. Л. Боронина в монографических исследованиях: Классический японский роман. - М.: 1981, Поэтика японского классического стиха (VIII-XIII вв.). - М.: 1978.

22 Мещеряков А.Н. Цит. соч, с.57.

антология хэйанской эпохи – “Кокинсю” (Собрание старых и новых песен Японии, 905-922 гг.), ставшая эталоном для всех последующих сборников такого рода.

Доступ к сокровищнице японского классического стиха *Кокинсю* получали лишь вельможи императорского двора. Следует отметить, что параллельно с категорией *аварэ* употреблялись и иные синонимы “красивого”, такие как *уцукуси* и *ясаси*, но они имели более узкую область значения. Первое, *уцукуси*, относилось, прежде всего, к характеристике женской внешности, второе, *ясаси* – к лёгкости. Таким образом, японская поэзия и японские литургические тексты связаны “единой пуповиной” и основаны на дописьменной, устной традиции, когда словесные формулы, обладавшие “магической силой”, заучивались наизусть как клише. Это способствовало закреплению традиционности тем и образного строя японской литературы эпохи Хэйан. Что же касается *аварэ*, то данная категория наиболее полно соответствовала западному пониманию “прекрасного”.²³

Но всё же есть своя особенность, связанная с “родимым пятном” *аварэ* – ритуальными синтоистскими корнями, относящимися к потустороннему миру. Кроме того, эта категория отмечена печальным буддийским взглядом на все явления и чувства как на преходящий, скоротечный и подверженный внезапному исчезновению мир (яп. *мудзё-но сэкай*). К X в. такое понимание прекрасного стало лейтмотивом японского искусства. «Если бы человеческая жизнь была вечной, – писал придворный поэт, а впоследствии буддийский монах, известный под именем *Кэнко Хоси* (1283 – 1352), – не было бы в ней столько скрытого очарования. В мире замечательно именно непостоянство».²⁴

Требование отказа от всяких привязанностей, как одна из буддийских максим, вступало в противоречие с потребностью каждого живого существа в любви, обрекало его на переживание своей трагической раздвоенности. С одной стороны, по всеобщему убеждению, человеку, не испытавшему любви, недоступно постижение прекрасного – *аварэ*. С другой стороны, испытывающий любовь – это погрязший

23 Первую попытку научного подхода к изучению категории *аварэ* предпринял Мотоори Норинага (1730-1801), принадлежавший к школе патриотов-почвенников (*кокугакуха*). О нём см.: Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество.- М., 1988. Крупнейшим исследователем *аварэ* второй пол. XXв. является Амагасаки Акира.

24 Кэнко Хоси. Записки от скуки (Пер., комм. В.Н.Горегляда) // Классическая японская проза XI-XVI вв.- М., 1983, с.317.

в привязанности к миру грешник. Метания между религиозным требованием и потребностью сердца приводили к состоянию обречённости, пониманию невозможности благоприятного перерождения для живого чувствующего сердца. Красота оказывалась неразрывно связанной с греховностью. Вот почему принято переводить *аварэ* как “печальное очарование вещей”: раздвоенность между религиозно-этическим и эстетическим идеалами в жизни; в искусстве и литературе она неизбежно сопровождалась неуверенностью, неопределенностью, грустью.

Таким образом, понятие *аварэ* означает не только красоту гармонии, красоту душевных движений, изысканность; оно одновременно подразумевает, что всё это покрыто вуалью смерти и бренности. Этот второй оттенок значения будет ещё сильнее ощущаться в следующей исторической категории прекрасного – *югэн*.

В конце XII в. начались времена кровопролитных междуусобиц. Два могущественных аристократических рода Тайра и Минамото вступили в смертельную схватку за власть, в результате которой род Тайра, фактически правивший Японией в течение 30 лет, прекратил своё существование в 1185 г. Была установлена система *сёгуната* – военного правления. Столица была перенесена на восток, в г. Камакура, где находились земельные владения рода Минамото. На арену истории вышел новый социальный слой – самураи с их этикой ригоризма и эстетикой аскетизма. Чувственная изнеженность предыдущей эпохи уступила место силе; силе духа и тела. Героями эпохи стали воин и монах с их жилистыми, исхудавшими в походах и молитвах телами; люди, полные нестигаемой стойкости, готовые встретить смерть в любой момент.

В период Камакура (1192-1333) – Муромати (1333-1574) идеал красоты претерпевает значительные изменения в соответствии с духом времени. Под знаком новой категории прекрасного, *югэн*, были созданы новые виды искусства: искусство чайного ритуала *тяною*, мистериальный театр *Но*, искусство сухих дзэнских садов, искусство составления цветочных композиций, группа боевых искусств *бугэй*. Наряду с этим развивались старые и создавались новые жанры литературы, в частности, характерный “коллективный жанр” – сложение стихотворных цепочек *рэнга*.

Югэн, в отличие от *аварэ*, слово китайского происхождения, состоящее из двух иероглифов. Первый иероглиф *ю* означает “тёмный, глубокий”. Второй, *гэн*, переводится как “чёрный, тёмный”. Этот термин восходит корнями к понятию древнекитайской философии, выступающему под именем Дао, и апеллирует к одной из его характеристик – “тёмному, глубокому, бесформенному” первоначалу. «*Югэн* – одно из организующих начал японского искусства, особый тип эстетики, обусловивший характер японской антологии XIII в. “Синкокинсю”, театра *Но*. Целью искусства *югэн* становится «сделать невидимое видимым», – пишет Т. П. Григорьева.²⁵ Надо сказать, *югэн* начал использоваться ещё в предыдущую, хэйанскую эпоху такими теоретиками поэзии, как Фудзивара Хаманари (VIII в.), Ки-но Ёсимоти (X в.), Мибу-но Тадаминэ (898-920). Они применили его для обозначения типа поэтических произведений с тёмным, неясным смыслом. Однако свой окончательный смысл как “мрачная, неявленная, таинственная красота” *югэн* обрёл в суровые времена феодальных междоусобиц конца XII в. Позже Ёсимото Нидзэ (1320 – 1388), теоретик японской поэзии в стиле *рэнга*, применил его для обозначения “таинственно-прекрасного”.²⁶

Первым поэтом, воплотившим в своём творчестве этот принцип, считается Сайгё (1118–1190), посвятивший погибшим в кровавых битвах друзьям полный трагизма и страшных образов “Адский цикл” стихотворений. Позже под знаком *югэна* творили основоположник мистериального средневекового театра *Но* Дзэами Мотокиё (1363 – 1443) и его зять Дзэнтику, авторы искусства чайного ритуала Мурата Дзюко (1432 – 1502) и Сэн-но Рикю (1522 – 1591), создатель дзэнских сухих садов – Соами (XVI в.), гений монохромного пейзажа Сэссю (1420 – 1506) и многие другие деятели искусства той эпохи. Как термин, обозначающий тёмную, неявленную красоту, *югэн* необходимым образом связан с такими эстетическими понятиями, которые дополняют его, обозначая след или тень его в феноменальном мире. К ним относятся: *саби*, *ваби*, *сибуми*, *сиори*, *хиэта би*, *ясэта би*, *такэта би*, *каруми*, *мономанэ*. Остановимся на их кратком содержании.

25 Григорьева Т.П. Дао и Логос.- М., 1992, с.139-140.

26 См.: Бреславец Т. И. Единение сердец. Японская поэзия “связанных строф”. Владивосток: 2008.

Саби означает уединение, заброшенность. У знаменитого поэта Мацуо Басё (1644-1694) *саби* имеет более определенный характер “одинокости”, “смерти”, “вхождения в нирвану” (*дзюкумэцу*), “одинокости старости”. Данное понятие конкретизируется, как бы разбивается на отдельные “слои”, обозначаемые следующими терминами:

Ваби – глубокая скромность, бедность внешних форм при богатстве внутреннего содержания, самоотрицание. Понятие *ваби* характеризует искусство дзэнского чайного ритуала с его подчеркнута бедной утварью; составляет основу воспитания актеров театра Но; суть поэзии *рэнга*, где от участников требовалось самоотречение и настрой друг на друга (*кокородзукэ* – единство духа); *ваби* отражается во внешней бедности образного строя (при его внутреннем богатстве) стихотворных трехстиший из 17 слогов – *хокку*, которые именно Басё поднял до высокого искусства. *Ясэа би* – букв. “исхудавшая красота”, “отсутствие плоти”. Это одно из понятий, конкретизирующих *саби* и означающее “сгущение духа”. Оно воплощается в скульптурах буддийских отшельников того времени, которые представляют собой буквально одухотворенные скелеты. Сухое узловатое дерево в монохромном пейзаже, минимализм поэзии стихотворных миниатюр *хокку* – также представляют это понятие.

Карэта би – букв. “высушенная, бесплотная красота”. Данное понятие близко предыдущему и означает силу духа, его независимость и отрешенность от плотских желаний; находит выражение в той же группе дзэнских искусств.

Сиорэтару – букв. “увядшее”. Это понятие связано с понятием *саби* и обозначает приоритет вещей, отмеченных печатью благородной старости и имеющих историю, – перед яркими, новыми, молодыми. Соотносится с принципом “благородной пресности” китайской эстетики.

Такэтару – букв. “постаревшее”. “Благородный дух старины” – один из главных принципов традиционного дальневосточного искусства. Мы находим его в образе старого узловатого дерева, перенесшего все тяготы жизни, согбенного, но не сломленного. *Такэтару* ощутимо не только в монохромном пейзаже, но и в его “трехмерном варианте” – садах при дзэнских храмах, для которых отбирались при-

чудливо искривленные деревья и выветренные, замшелые камни. По свидетельству И.Ф. Муриан, «с внешней стороны сад огражден белой оштукатуренной стеной. Белизна стены чуть тронута серовато-желтыми разводами сырости, что придает сходство фактуры поверхности стены с пожелтевшей бумагой старого свитка».²⁷ Намеренно состаривалась посуда и в искусстве чайного ритуала, так что на ней не только видны, но и чувствуются наощупь кракелюры.

Хиэта би – букв. “замороженная красота” или “красота замороженного духа”. Обычно ассоциируется с именем монаха-поэта и теоретика поэзии «сцепленных строк» *рэнга* Синкэя (1406-1475), воспевавшего снег и старость как зиму жизни. Означает невыраженность эмоции, внешнее спокойствие при внутреннем напряжении. Вплоть до эпохи Токугава это требование считалось одним из основополагающих в любом виде искусства. Особенно ярко оно выражается в эстетике театра *Но* – в его масках с неопределенным выражением, символикой движений и реквизита, а также в искусстве чайного ритуала. Патриархи чая не уставали говорить, что чай горячий, но его дух, дух замороженной красоты – холодный.

Сибуми – букв. “терпкий, вяжущий вкус”. Данное понятие в эпоху Камакура-Муромати стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость, а также собственно эстетический вкус. Выражается в любых “неправильностях”, “шероховатостях” зрительных, слуховых, тактильных вкусовых ощущений: терпком вкусе густого чая, шершавых поверхностях посуды, её неправильной форме; резких природных звуках в музыкальном сопровождении театра *Но*.

Следующие эстетические понятия имеют отношение к способу создания художественного образа. *Каруми* – букв. “лёгкость”. Понятие, зафиксированное Басё и обозначающее способ осуществления творческого акта в дзэнско-даосском типе искусства. Именно такой тип доминировал в эпоху Камакура – Муромати и означал моментальность создания произведения. Басё образно характеризует этот метод: «Это как разрезать арбуз острым ножом».²⁸ Понятие *каруми* непосредственно связано с изобразительным искусством, с каллиграфией и живописью тушью,

27 Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи.//Человек и мир в японской культуре.- М., 1985, с.175.

28 Цит. по: Бреславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё.- М., 1981, с.36.

с поэзией трёхстиший (*хокку*) и “сцепленных строф” (*рэнга*), где художественный образ создается мгновенно, на едином дыхании и без помарок. Такой способ художественного творчества имеет отношение к действию Дао и соответствует мгновению возникновения и исчезновения форм в феноменальном мире. В результате произведение принимает вид экспромта, эскиза, фрагмента, что означало гораздо более полное соответствие динамике Универсума, чем тщательно обдуманное “законченное” – произведения.

Мономанэ, букв. “подражание вещам” – понятие, разработанное в трактатах вышеупомянутого Дзэами. Согласно его концепции искусства, внешнее подражание – это лишь подготовительный этап, первое ²⁹ приближение к идеальному образу, выявление в феноменальном мире *югэна* – скрытой, тёмной, неявленной красоты. *Мономанэ* имеет также отношение к Дао и изначальной природе Будды, лежащей в основе мироздания. Поэтому главной задачей актёра была передача сокровенной сути бытия, лежащей за его конкретными явленными формами, передача некоего “идеального типа”, “идеального первообраза”. По мнению Дзэами, «прекрасное в природе, хоть и тленно и быстротечно, но несёт в себе таинственный отблеск вечности, исполнено залогов жизни, и человек, чтобы приобщиться к вечному совершенству вселенной, должен подражать ему, копировать это совершенство в своей деятельности».

Следует отметить ещё одну замечательную черту японского традиционного искусства, вытекающую непосредственно из мировоззренческих и эстетических основ периода Камакура-Муромати и получившую дальнейшее развитие в эпоху Эдо – Токугава (1603-1868). Имеется в виду сам способ бытования искусства и передачи традиции в рамках так называемой системы *измото*. Система *измото* (букв. “основа дома”) подразумевала не просто получение художником–мастером определенной суммы навыков в избранной профессии, а способ *наследования традиции как образа, пути (Дао) всей жизни*. Средневековая система обучения канонам требовала от художника самоотречения и полного подчинения воле патриарха

29 См.: Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля. Фуси кадэн (Кадэнсё). Пер., иссл, комм. Н. Г. Анариной.- М., 1989, с.45.

дома-*измото*, требовала почти монашеской дисциплины, соблюдения норм и табу. Обучение протекало путем непосредственных контактов мастера и ученика (в идеале – сына, либо усыновленного, взявшего фамилию и имя главы *дома*). Скрупулёзное следование традиционным принципам творчества приводило к мимнимизации любых индивидуальных, “авторских” черт в работах разных мастеров одного *дома*.

Характерным примером *дома* может служить актерская династия *Итикава*, существующая до сих пор в театре Кабуки. На протяжении веков сыновья вслед за отцами под одним и тем же именем и фамилией, различаясь только порядковым номером (Итикава Дандзюро Первый, Итикава Дандзюро Второй и т.д.), играли в одном и том же амплуа. Если посмотреть на цветные гравюры разных лет разных художников, изображающие актеров этого *дома* в прославившей их роли самурая *Сибараку*, то станет ясно, что определить исполнителя по индивидуальным чертам невозможно. Такая “деиндивидуализация” отдельной личности лишь подчёркивала непреходящую ценность канонов школы. Заметим, что именно в древности и средневековье складывается такая особенность японского искусства, как жёсткая формализация. Впоследствии она стала одной из главных “опор” в формировании национальной культуры.

Благодаря системе *домов – измото*, которая оберегала традицию, Япония смогла сохранить для многих поколений жителей этой страны самые изысканные образцы своих искусств. Следующий этап развития японской эстетики связан со становлением “третьего сословия”, к которому в эпоху Эдо-Токугава относилось, прежде всего, купечество, а также среднее и мелкое самурайство – выходцы из крестьянской среды. Именно их вкусы и представления о красоте определяли эстетику тех видов искусства, которые на Западе сер. XIX в. стали олицетворять искусство Японии вообще. Надо отметить, что руководство сёгуната Токугава (военное правительство – *бакуфу*) приложило немало усилий для поднятия образовательного уровня населения и, прежде всего, социального слоя, служившего опорой государства – самураев. В “Кодексе воина” (*Букэ сёхатто*, 1615г.) говорится: «Сердце и все мысли воина должны быть посвящены искусству владения кистью и ...искусству стрельбы из лука и верховой езды. Заветом древних богов было: сначала искусство

письма, а затем военное искусство». ³⁰«Искусство владения кистью» подразумевало не просто грамотность как таковую, но и определенную нормативную сумму знаний в области классических конфуцианских произведений, поэзии, каллиграфии. При сёгунах Токугава была основана конфуцианская академия для самураев *сёхэйко*. Это произошло в 1630 г. в новой столице – Эдо (современный Токио). Школы более низкого ранга были открыты по всей стране. Для простого народа существовали храмовые школы – *тэракоя*, где обучали основам грамоты и математики. В город Эдо из Канадзавы была перевезена огромная библиотека, фонды которой пополнялись в течение трехсот лет. В кон. XVI – нач. XVII вв. наступила эпоха книгопечатания. Начали тиражироваться классические произведения японской культуры: пьесы театра *Но*, прозы и поэзии “золотого века” японской литературы – эпохи Хэйан. Тогда появились первые издания японской классики, иллюстрированные гениями декоративного искусства Хонъами Коэцу (1558 – 1637) и Таварая Сотэцу (первая половина XVII в.). Купцы и высшее самурайство стремились украшать свои дома всем самым лучшим, что можно было купить за деньги: красочными ширмами, фарфоровой посудой, живописными свитками. Стали популярны походы в новые театры: кукольный *Дзёрури* и драматический – *Кабуки*.

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 *цуби* – “гламурная красота”, либо *ики* – “шик”. Главными героями литературных и драматических произведений популярного писателя Ихара Сайкаку (1642 – 1693) и драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653 -1724) становятся богатые купеческие сыновья и их подруги из “весёлых кварталов”. Обитательницы этих кварталов, наряду с актёрами театра *Кабуки*, были главными персонажами нового вида искусства – цветной гравюры *укиё-э* (букв.: “картины плывущего мира”).

Ранее, ещё в далёкие хэйанские времена, термин *укиё* обозначал бренность, непостоянство феноменального мира. Он нёс в себе оттенок знаменитой хэйан-

30 Цит. по: Гришелёва Л.Д. Формирование японской национальной культуры. Конец 16-нач. 20 вв.- М.: 1986, с.22.

ской грусти по мимолётности бытия. Символом такой мимолётности чаще всего являлись цветы японской вишни *сакуры*, осыпающейся на третий день цветения. Теперь же, в XVII-XIX вв. термин *укиё*, сохранив оттенок мимолётности, приобрел новое значение: “хоть миг – да мой!” В результате мир *укиё* стал ассоциироваться с не всегда благопристойным поведением богачей, стремившихся как можно скорее получить максимум чувственных удовольствий. В сфере искусства мир *укиё* – это мир повседневной жизни, вдруг приобретшей непреходящую ценность именно из-за своей преходящести. На картинах и гравюрах этого времени, наряду с традиционными темами, представлены в изобилии сцены из повседневной жизни, которые изображены в мельчайших подробностях. По этим произведениям можно судить о том, как работали магазины, цирюльни, прачечные, бани. С высоты птичьего полета можно заглянуть в будуары красавиц или в актерские гримёрные. Мы можем с точностью узнать о том, как проходили праздники и как на специальных носилках осуществлялись переправы через разлившиеся реки.

Патриотически настроенные учёные-почвенники, так называемые *кокугакуся*, Камо Мабути (1697 – 1769) и Мотоори Норинага (1730 – 1801), возмущались падением нравов в стране и измельчанием тем родного искусства. Они видели главную причину “упадка духа” в восприятии буддийско-конфуцианской идеологии в качестве государственной и выступали за возврат к исконному синтоизму. Именно они положили начало серьёзному систематическому изучению и научному комментированию литературного наследия эпох Нара и Хэйан, ратуя за возврат национального искусства в лоно эстетики *аварэ*.

1.2. “Бесформенное” и “форма” в японской классической эстетике

В текстах основоположников эстетической мысли Дальнего Востока подчёркивается приоритет “бесформенного”, текучего аспекта Бытия перед его фиксированными формами. Японская эстетическая традиция, испытавшая сильнейшее влияние китайской мысли, опиралась на идею о том, что скрытый, подвижный порядок бытия – Дао постигается человеком не рассудочным познанием (хотя и не

без участия последнего), а всем его целостным телесно-духовным существом. Данное положение принимало, в частности, вид оппозиции текстового и нетекстового знания в процессе обучения. Как указывает индолог В.С. Семенцов, исследовавший данную тему на материале трансляции текста Бхаватгиты, «священный текст, при всём безграничном к нему уважении, играл в обучении скорее подчинённую, инструментальную роль: главной же целью было воспроизводство не текста, но личности учителя – новое, духовное рождение от него ученика».³¹

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- *kokoro* – телесно-ментально-сенситивный орган, не рассматривалось какместилище души. Органы пяти человеческих чувств – “врата восприятия” вещного мира, нацелены на схватывание его вещных “форм”; *kokoro* же предназначено для восприятия “бесформенного”, для проникновения в бесчисленные метаморфозы тёмного динамического первоначала Универсума – Дао.

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 человеку “изнутри”, непосредственно знаком этот неявный порядок. Принципиальной задачей дальневосточная мысль считает специальное культивирование чувствительности к “дуновениям” пустотной основы. Это практикуется в рамках культурной традиции – не только через усвоение текстов эстетических трактатов или буддийских сутр, 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”

31 Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты. // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. - М., 1988, с.8.

(вещество, материю). Следует сказать, что исключительно важная для понимания восточной души трактовка оппозиции “форма – бесформенное” в дальневосточной (и японской в том числе) эстетике, противопоставлена оппозиции “форма – содержание” на Западе.

Как отмечает П.С. Гуревич, «человек – не просто принудительный синтез противоположностей (каковым является всё живое) или необходимое и, в сущности, доступное пониманию диалектико-синтетическое движение духа. Уже в самых глубоких своих истоках человек – не что иное, как борьба. Различные формы этой непримиримой борьбы можно рассматривать как ряд ступеней, ведущих от того, что является общим для всего живого, к чисто человеческим проявлениям»³² В отражающей такую борьбу, а вернее, напряжённость, философии Дальнего Востока непосредственное, постоянно меняющееся личностное знание-состояние, органично вписанное в перемены Универсума, постулируется как основа всякого знания о мире. Будучи подвижным коррелятом также постоянно меняющегося мирового континуума-Дао, оно выступает его “полномочным представителем” в человеческом мире. Выявление подобного непосредственного знания-состояния есть главная цель дальневосточной духовной традиции и дальневосточного искусства.

В текстах основоположников эстетической мысли Дальнего Востока подчёркивается приоритет “бесформенного”, текучего аспекта Бытия перед его фиксированными формами. Это явственно звучит в древних трактатах упоминавшихся выше китайских мудрецов Лао-цзы и Чжуан-цзы, а также в произведениях известных японских теоретиков искусства, таких, например, как Кукай (774-835) и Камо-но Тёмэй (1153-1216). Японская эстетическая традиция опиралась на идею о том, что скрытый, подвижный порядок бытия – Дао постигается человеком не рассудочным познанием (хотя и не без участия последнего), а всем его целостным телесно-духовным существом

Одухотворённое тело человека понималось как средоточие, с одной стороны, “форм”, сообщаемых органами чувств, с другой стороны – “бесформенного”, на невидимые и неслышимые токи которого отзывается сердце-*кокоро* – телесно-мен-

32 Гуревич П.С. Философская антропология.// Социокультурная антропология.- М., 2012, с.635.

тально-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.

Тело, очевидным образом связанное со средой обитания, с Природой, пропускает через себя все пять элементов (огонь, вода, металл, дерево, земля), из которых, как считалось, состоит весь воспринимаемый мир. Чувствующее тело – “корень”, оно берёт свои соки из почвы жизни, изменяясь вместе с ней, проходя сквозь зыбкие формы детства, юности, зрелости и старости. Это корень бесформенный, не имеющий постоянной основы, отзывающийся на непрерывность мельчайших метаморфоз как самого тела, так и вмещающей его среды обитания.

Выше мы уже отмечали тот факт, что в пантеистическом учении даосизма постулировалась невозможность постижения сути Дао в знаковой форме. Следуя этому учению, теоретики японского искусства пришли к мысли об относительной второстепенности формы художественного произведения по сравнению с его содержанием – неявленным, мерцающим, неопределённым. Именно “бесформенное” – чувства, эмоции, тончайшие переливы природных сезонных превращений – главная тема японского традиционного искусства. Благодаря кропотливой работе Дао, изменения происходят непрерывно и везде. Человеческое существо, будучи частью природного универсума, также подвержено постоянным (возрастным, эмоциональным, ментальным, ситуационным) переменам.

Поэтому интерес искусства направлен в сторону не того, что меняется, а в расплывчатую область между: между природными объектами, промежутки которых заполнены текучими, бесформенными водными и туманно-воздушными потоками; между словами (*котоба*), лишь “приоткрывающими щёлки” для шествия смысла и чувства (*кокоро*). Вот почему в художественных трактатах основной упор делается не на то, что должно быть выявлено в произведении, а, напротив, на то, что должно быть скрыто.

Интенсивность чувственных ощущений человека находится в ограниченных пределах ещё чётко не воспринимаемого и уже не воспринимаемого. Внимание

дальневосточной традиции неизменно приковано к тому пределу чувствительности, когда из первоначального “молока неощутимого” едва проступают смутные тени будущих ощущений. Отсюда – стремление самыми скуными средствами выразить самому и “навеять” слушателю, читателю и зрителю максимальную полноту эмоции и подразумеваемого содержания.

Как уже указывалось в первом параграфе настоящей работы, исторически первым видом искусства в Японии была поэзия, изначально неразрывно связанная с ритуальными и магическими практиками. Именно этим объясняются ритм, размер и структура, характерные для классической японской поэзии. Наиболее ранними известными нам произведениями устного творчества являются тексты молитвословий – *норито* и указов императора – *сэммё*, которые восходят к III-IV вв. н.э. и содержат устойчивые сакральные словосочетания.³³ Они передавались из поколения в поколение как магические клише, способствовавшие гармонизации ритмов природы и соотносимых с ними ритмов жизни общественного человека.

Точное сохранение “изначальных форм” обеспечивалось авторитетом мифологической традиции, согласно которой основателем 31-сложной формы стихотворения являлся бог воздушной стихии Сусаноо – ему приписывается авторство первой на Японских островах “песни”.

То, что непосредственная передача сакральных текстов в дописьменной традиции необходимо приобретала черты формульности, неслучайно. «Ведь именно формулы представляют собой важнейший мнемотический приём, позволяющий сохранить память о чём-то. Такой способ передачи информации во времени предполагает употребление многочисленных вариантов формул, за которыми скрывается инвариант – информация, подлежащая хранению и передаче».³⁴ Иными словами, сквозь символические формы текстов здесь как бы “просвечивала” текучая бесформенность инварианта, отражающего сущность Дао и заключающего в себе его красоту.

Напомним, что после усвоения японцами иероглифической письменности,

³³ Подробно о ритуальной речи см.: Норито. Сэммё./ Пер., иссл., комм. Л.М.Ермаковой.- М.: 1991.

³⁴ Алпатов В.М. О различных значениях термина «факультативность»./Восточное языкознание. Факультативность.- М., Наука, 1991, с.42.

пришедшей из Китая, первый свод мифов (и одновременно первая историческая хроника) “Кодзики” (712 г.) подразумевал устную форму воспроизведения. Даже после возникновения собственной фонетической системы письма в художественной традиции Японии продолжало сохраняться представление о магическом источнике формул. Поэтически организованная речь воспринималась как “божественная”: «это слова богов, которые “надиктовываются” их жрецу-медиуму».³⁵ Считалось, что испускаемые его сердцем магические слова достигают пределов большого и малого, движут Небом и Землёй, способны затронуть чувства мужчин и женщин и даже воздействовать на богов и демонов, о чём постоянно напоминают трактаты по теории средневекового искусства .

Повторим, поскольку это важно, что истоки эстетических воззрений японцев содержатся также и в древнекитайских текстах: даосских, конфуцианских и буддийских. Широкое проникновение на острова всех трёх учений началось, как мы уже указывали, в VI в. Хотя тексты часто противоречили друг другу, китайская учёность воспринималась японцами как единое целое. Эти «учения заимствовались и осваивались как содержание текстов, написанных на китайском языке вместе с освоением самих китайских “письменных знаков”. При этом взаимная критика трёх учений также была усвоена вместе с ними как готовый жанр, не только возможный, но и обязательный».³⁶ Книга-поэма “Даодэдзин”, принадлежащая кисти китайского мыслителя Лао-цзы (VI в. до н.э.) и рассказывающая о невыразимой, бесформенной подложке Бытия, прасреде, стала одним из главных теоретических источников традиционной японской эстетики. В этой книге истинный человек рассматривался как проводник тончайших перемен мирового континуума, своим спонтанным творчеством вызывающий у зрителя чувство причастности великим переменам, порождаемым тёмными глубинами Дао.

“Противовесом” даосскому пониманию творчества как мгновенного спонтанного акта, синхронного поступи Дао, была концепция конфуцианства. Здесь художник оценивался как рассудочный ремесленник, цели и задачи которого сознательно

35 Норито. Сэммё./ Пер., иссл. и комм. Л.М.Ермаковой.- М., 1991, с.18.

36 Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различии между тайным и явными учениями.- М., 2000, с. 16.

и полностью подчинены задачам государственного строительства, обеспечения мира в Поднебесной, а также укреплению ритуала как связующего раствора, скрепляющего общественные институты и человеческие отношения.

Основным источником творческого процесса и целью искусства японская художественная традиция объявляла Дао – непередаваемую в конечной форме, но ощутимую “подложку Бытия”, пронизывающую тело и разум художника-медиума. Прикосновение к Дао оставляет тень, след, послевкусие и аромат, которые доступны для аудитории в спонтанно, экспромтом созданном произведении. Что же касается личных и общественных качеств художника, то здесь требовалось соответствие их конфуцианским добродетелям.

Главной задачей дальневосточной эстетики было выявление праосновы Бытия в той форме, которая бы не скрывала, а, наоборот, обнажала непрерывную текучесть, зыбкость жизни, её вечный круговорот. Говоря об этой праоснове, автор “Даодэзин” восклицает: «В хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О! Беззвучная! О! Лишённая формы!».³⁷ Здесь используется иероглиф “*дзяку*”, обозначающий зыбкость, неясность, невыраженность, смутность; впоследствии этот же иероглиф с чтением “*саби*” стал обозначать одну из центральных категорий в теории искусства. Праоснова едина, бесконечна и потому безымянна: «Я не знаю её имени. Обозначая иероглифом, назову её *Дао*».³⁸ *Дао* невидимо, неслышимо, неощутимо. Оно бесформенно: «И вот называют его формой без форм, образом без существа».³⁹ Буквально речь идёт об образе без “вещности”, т.е. невоплощённом образе. Неслучайно в “Даодэзине” подчёркивается, что обычный человек может познавать только конечные, вещественные, т.е. воплощённые формы.

Последователь автора книги “Даодэцин” Чжуан-цзы указывает на присутствие этой бесформенной “пустотной” силы Дао в одинаковой степени и во внешнем мире, и в человеке. Однако не каждому удаётся уловить её молчание: «Веселье и гнев, печаль и радость, надежды и раскаяние, перемены и неизменность, благородные замыслы и низкие поступки – как музыка, исторгаемая из пустоты (...). И

37 Дао дэ цзин// Древнекитайская философия, т.1.- М., 1972, с.122.

38 Там же.

39 Там же, с.118.

неведомо, откуда всё это? Но да будет так! Не от него ли то, что и днём, и ночью с нами? Как будто бы есть подлинный господин, но нельзя различить его примет (букв.: его форма невидима и неосязательна – Е.С.). Деяниям его нельзя не довериться, но невозможно узреть его образ (букв.: осязательна его бесформенность – Е. С.)».⁴⁰ У Чжуан-цзы уже есть градация форм: это воплощённая, “вещественная” форма, форма речи и форма мысли. О них можно поведать, им можно научить: « “телесная форма” – то, что может быть выражено словами, – грубая [сторона] вещей; за пределами тонкого и грубого – то, что словами выразить нельзя; то, что не обладает телесной формой, не может быть разделено для подсчёта» .⁴¹

Только мудрец в состоянии постичь бесформенный путь Дао. Мудрец не вовлечён в мир грубых форм, и его сердце способно улавливать тонкие образы, испускаемые Дао, ещё до того, как они становятся формами, будь то тонкие формы мысли, или, более грубые, формы речи, либо уж совсем непроницаемые, тяжёлые формы вещей.

Эманации Дао абсолютно аподиктичны, но поскольку постижение этих эманаций – дело личностного познания мира, мудрец лишь в состоянии обозначить направление движения к такому познанию. Чжуан-цзы пишет о Дао: «Путь существует доподлинно и внушает доверие, даром что не действует и не имеет облика. Его можно воспринять, но нельзя передать, можно постичь, но нельзя увидеть».⁴² Последняя мысль китайского мыслителя стара, но, тем не менее, до сих пор актуальна: человек учится всему только сам, задача учителя своим примером показать путь к знанию, стать живым регулятивным идеалом. Дальневосточное знание, таким образом, есть знание практическое, приобретаемое совокупным телесно-ментально-сенситивным образом. И именно поэтому путь к такому знанию есть самосовершенствование, которое осуществляется примерно по следующей схеме:

- «1. Пост и воздержание.
2. Затворничество.
3. Слежение за мыслями.

40 Чжуан-Цзы. Ле-Цзы./ Пер., комм., вст.ст. В.В.Малявина.- М., 1995, с.95.

41 Там же, с.97.

42 Там же.

4. Погружение в забытьё.

5. Духовное освобождение». ⁴³

Телесное и ментальное воспитание и самовоспитание лежат в основе любой творческой деятельности: путь традиционного художника – это одновременно выработка профессиональных качеств, обретение мудрости жизни и достижение единения с природной средой обитания. Органический сплав собственной индивидуальной жизни с жизнью Универсума при высоком профессиональном мастерстве – то, к чему стремится художник-неофит, – должен быть преподан в непосредственной форме – “от учителя к ученику”. Вот почему тексты трактатов, созданных в цеховых рамках главами так называемых художественных домов (*измото*), являются лишь “информационной составляющей” знания о профессии. Другая, важнейшая часть – это знание о “чувственных состояниях”, ведущих обучаемого вверх по лестнице профессионализма. Такое знание буквально “впитывается” новичком из атмосферы живой традиции, созданной главами *измото*.

Конфуцианский канон, в котором идеальный человек есть воплощение пяти главных социальных качеств: долга-справедливости, гуманности, знания, искренности, ритуала (плюс сыновней почтительности) – также воплотился в теории и (особенно) в практике традиционных видов искусства. Аморальный, разнузданный тип, непочтительный к родителям, не может создать по-настоящему прекрасного произведения искусства, поскольку в этом произведении будут отражены все дурные качества его автора. ⁴⁴

В наибольшей степени это проявляется в каллиграфии, которая всегда считалась “портретом души” автора. В странах иероглифической культуры: в Китае, Корее и Японии, искусство каллиграфии было разработано в деталях и с древнейших времён занимало здесь особое, “первенствующее среди других видов искусства”, место. ⁴⁵ Каллиграфия выступает источником всех видов дальневосточного изобразительного искусства, прежде всего – живописи, поскольку орудием последней, как

43 Малявин В.В. Молния в сердце.- М., 1997, с. 90-91.

44 В трактате *Намбороку* говорится: «Надписи ценят превыше всего потому, что в них слова будд и патриархов соединяются с добродетелью каллиграфа». *Намбороку* – трактат по искусству чайной церемонии/Пер., вст.ст., комм. А.М.Кабанова// Народы Азии и Африки, №2, 1988, с.91.

45 См.: Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись.- М., 1985, с.177.

и орудием письма является кисть.

Искусство каллиграфии, заключённое, с одной стороны, в жёсткие формальные рамки, с другой стороны, является “прорывом к бесформенному” через работу руки, т. е. тела каллиграфа. Последний фактически пишет свой живой образ. По характеру письма опытные мастера могли определить настроение, возраст, состояние здоровья и даже пульс автора. Поскольку каллиграфия – это след спонтанного движения (тушь наносится единожды и без поправок, как и в искусстве монохромного пейзажа), написанное делает очевидным, насколько достойным человеком является автор, насколько у него чистое сердце *йогина*.⁴⁶ Ведь именно сердцем он улавливает токи Дао, передаваемые руке. “Гармония и равновесие”, “тяжесть и лёгкость”, “жирность и костлявость”, “скелет и мясо”, “ритм и сила”, “плоть и дух” – вот как характеризуются произведения каллиграфии.

Очевидно, что иероглиф воспринимается как некое продолжение и выражение целостной телесно-ментальной организации человека. Поэтому здесь очень важен ритуал вхождения в работу, благодаря которому каллиграф принимает правильную осанку и начинает чувствовать трепетное отношение к кисти и тушечнице; важен и ритуал выхода из рабочего ритма. Новичку предписывалось строгое следование каноническому написанию иероглифов, а мастер мог отходить от канона, и манера его письма сама в свою очередь становилась иногда каноном. Сложная природа иероглифа, совмещающего в себе образность и смысл и несущего на себе печать множества литературных ассоциаций, придаёт ему, в сравнении с буквами, большую основательность и плотность. Почерк человека западной культуры свидетельствует о многом: о его поле, возрасте, характере, состоянии здоровья, настроении – всё это доступно расшифровке опытного графолога. Но во сколько же раз большее знание даёт иероглифика! Ведь след кисти – это тень движения жизни, прошедшей сквозь тело каллиграфа, и в этом смысле это тень самого человека. Она не одной с ним природы, но о многом в отношении его свидетельствует. Неслучайно иероглифы могли быть “живыми” или “мёртвыми”, “здоровыми” или “больными”.

В идеале иероглиф должен быть похож на здорового человека, наделённого

46 См.: Suzuki D.T. Zen and Japanese Culture.// Zen Buddhism.- NY, 1959, p.159.

большим запасом внутренней силы. В иероглифе различаются “голова” и “ноги”, “грудь” и “позвоночник”. Будучи написан рукой мастера, в совершенстве владеющего кистью, иероглиф обладает чёткой формой, но всё же говорит о главном – о бесформенном, т.е. о живом синтезе целостного человека с подвижной целокупностью мирового континуума.

Канон (*син*), полускоропись (*зе*) и скоропись (*со*) – три способа письма, соответственно которым форма иероглифов меняется от жёсткой, угловатой, резкой по своим очертаниям, до текучей, зачастую почти не читаемой (“травяная вязь”, *сосё*). Эти формы суть матрицы не только для каллиграфии и живописи. В искусстве ландшафтных садов канон, полускоропись и скоропись – те же три вида форм, используемых мастером для решения соответствующих эстетических и мировоззренческих задач.⁴⁷

Мы уже отмечали, что в VI в. в Японию из Китая через Корею пришёл буддизм, для которого характерно представление об относительности и непостоянстве явленных форм бытия, одна из которых – человек со всей его телесно-ментальной организацией. Под влиянием буддизма мировосприятие японцев обрело новые черты «То, что обычно человек принимает за своё неизменное я и за внешний мир, доступный ему, буддисты описывают как поток, где нет “меня” и “мира”, а есть изменчивые сочетания дхарм».⁴⁸

Непостоянство (*мудзё*, *хаканаси*), как главная характеристика жизни человека, стало основной темой поэзии и прозы упоминавшейся выше блистательной эпохи Хэйан. Знарок этой эпохи, учёный-искусствовед и эстетик Караки Дзюндзо утверждает: «Литература “женского потока”, в деталях разработавшая эстетику *моно-но аварэ* – печального очарования, одного из ликов “прекрасного” в Японии, не менее активно обращалась теме непостоянства такого очарования».⁴⁹

Мировоззрение буддизма, рассматривающее все движения чувств как причину бесконечных страданий, провозглашало целью человека избавление от этих страданий, и, следовательно, – от эмоций, связанных с непостоянными формами,

47 См.: Николаева Н.С. Каноническая структура японского сада (на примере сухого дзэнского сада).// Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.-М., 1973, с.52-53.

48 Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли.-М., 2010, с.20.

49 Караки Дзюндзо. Мудзё (Непостоянство всего сущего).- Токио, 1964, с.5.

выплывающими из небытия и вновь в нём исчезающими. Это не могло не способствовать возникновению постоянной тревоги, ежечасного ожидания конца жизни.

Главным средством гармонизации душевной жизни стала, по мнению крупнейшего философа Японии первой половины XX в. Ониси Ёсинори, эстетизация настроения печали, преодоление его в творчестве и обыгрывание в реальной жизни.⁵⁰ В результате у японцев сложилось особенное мировоззрение, для которого характерно находить горькое очарование в любовании самыми непрочными формами Бытия – облетающим при первом дуновении ветра вишнёвым цветом весной, или яркими, но недолговечными кленовыми листьями осенью.

Глубины буддийской философии вряд ли были интересны аристократам, создававшим художественную атмосферу Хэйана. Их интересовала главным образом его эстетическая сторона. Школы хэйанского эзотерического буддизма *Сингон* и *Тэндай* разделяли общебуддийское положение о единосущности духа и тела (*синдзин итинё*) и недвойственности вещественности и разума (*сикисин фуни*). Это положение рассматривалось в практическом ключе, скорее как отсутствие чётких границ между тремя “измерениями” человека: вещественным (формы деяний), словесным (менее грубые звуковые формы) и ментальным (текущие, слабо оформленные потоки мыслей). Все эти “измерения” считались воплощениями соответственно трёх видов проявления природы будды в мире форм. Монахи, стремившиеся к выявлению в себе природы будды, совершенствовались телесно, словесно и ментально, для чего следовали сложной системе обязательных правил. Каждое из “измерений” считалось в равной степени важным по сравнению с двумя другими.

Упомянувшийся выше теоретик искусства и просветитель Кукай (Кобо Дайси) во Вступлении к “Списку привезённых и преподносимых вещей” писал: «Дхарма не имеет речи, но без речи выражены быть не может. Вечная истина превосходит чувственное, но лишь посредством чувственного может быть постигнута (...). В действительности сокровенное учение столь глубоко, что трудно выразить его на письме. Однако с помощью картин неясности могут быть рассеяны».⁵¹ В каком же

50 См.: Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ.- Токио, с. 206-219.

51 Цит. по: Игнатович А.Н., Фесюн А.Г. Буддизм в эпоху Хэйан. // Буддизм в Японии.- М., 1993, с.162.

случае художественное произведение может “рассеять неясности”? Только в том случае, если сама _ неясность, дуновение непостижимой сути Бытия, просочится сквозь внешнюю форму.

В известной буддийской сутре “*Праджняпарамита хридая*” цитируются слова Шакья Муни, с которыми, в бытность свою бодхисаттвой, он обратился к ученику:

«О Шарипутра!

Обладающие формой вещи

Не отличны от Пустоты,

Пустота не отлична от формы.

Форма и есть Пустота.

Пустота и есть форма»⁵²

Наиболее истинная форма в буддизме – это бесформенное Тело закона (*хоссин*). Однако для непросветлённого сознания оно проявляется в нескольких разновидностях формы: от почти неопределённой текучей формы мысли – через форму слов – до отвердевшей вещественной формы осязаемого мира.

Какие бы пёстрые образы ни выбирал художник для воплощения своего замысла, главной задачей для него всегда будет подведение аудитории через мозаику чувственного мира к внечувственному, бесформенному и пустотному основанию Бытия. Со времён эпохи Хэйан, теоретики искусства противопоставляли форму (в любой её ипостаси) “сердцу” – *кокоро*. Как уже говорилось, именно сердце в традиционной эстетике Дальнего Востока постигает “форму бесформенного”, “звук беззвучного” – т.е. тонкость бесчисленных и непрерывных метаморфоз *Дао* – встраиваясь в невидимые сети перемен, опутывающих Бытие. Иными словами, таинственная глубина первоосновы Универсума, из которой “всплывают” все вещи вместе с их формами, доступна только сердцу.

Интересное развитие представления о познании человеком “невидимой”, “неявленной” красоты мира получает у поэта и теоретика искусства Мацуо Басё, который концептуализировал понятие “странствие”, превратив его в одну из тра-

52 Сутра Мудрость сердца (Ханья сангё)./ Пер., комм. В.П.Мазурика // Духовные истоки Японии, т.1-М., 1995, с.135.

диционных форм целостного, телесно-ментального восприятия действительности. Переживание длительных неудобств, связанных с пешим паломничеством, непосредственное наблюдение смены времён года, “встраивание” в неспешный, но неуклонный ритм природы, давало художнику ощущение того, что он творит «на границе» своего *Я* и Универсума, сливаясь с природой.

Для современного японца, привыкшего иметь дело с чётко структурированной теорией, объясняющей человеческую природу при помощи статичных категорий и представлений, такие “телесные” понятия традиционной эстетики, как *саби*, *сиори*, *ваби*, *ниои*, *хибики*, *уцури*, *хосоми*, достаточно темны. Все эти категории средневековой японской эстетики описывают целостный опыт “разума тела”, который является подчинённой частью общего разума Бытия (Универсума), называемого Дао в конфуцианстве и даосизме, и *Дхармакайя* (тело Закона) в буддизме. Наиболее характерным в этом отношении является понятие *сиори*, означающее “просачивание”, “проникновение”. Оно демонстрирует нечёткость, расплывчатость, подвижность границы между “Я” и “миром”, субъектом и объектом.

Создавая произведение искусства, художник как бы удерживает оба плана бытия: явленный (в формах разной степени отчётливости и исчислимости) и неявленный, глубинный, который всегда “между”; между ставшим и становящимся, настоящим и будущим, тьмой и светом. Скрытое, неявленное содержание в художественном произведении неизмеримо важнее внешней формы. Начиная с Хэйанской эпохи и вплоть до XIX в. изображение неявленного считалось главной задачей искусства; подобная же задача ставилась и перед поэтами. Авторы поэтик X в., такие как Ки-но Цураюки(872-945), Ки-но Ёсимоти (ум. 919), Мибу-но Тадаминэ (898-920), учили, что главное в художественном произведении – его скрытое содержание, навеваемое стихотворной формой, но не сводимое к ней. Их представления получили воплощение в стиле “ёдзё” или “*амари-но кокоро*” (букв. избыточность содержания, переполненность сердца). Написанное в этом стиле стихотворение должно оставлять после его прочтения эмоциональный след, долго сохраняющийся аромат. «Обусловленная сжатостью стихотворного поля, эта суггестивная форма выражения становится со временем неотъемлемым элементом поэтики японской

микроформы – *танка* и *хайку*». ⁵³

Тогда же, напомним, впервые появляется и понятие *югэн* (“скрытая красота”, прекрасное как таинственное и неявленное) в отношении песен, особенно старинных, с неясным для современников смыслом. Мибу-но Тадаминэ указывал, что «путь речи прерывист, и тайное остаётся тайным». ⁵⁴ По его мнению, смысл стихотворения должен просачиваться сквозь промежутки между словами, как вода, сквозь сито. Для выражения этого тайного смысла японские поэты создали множество приёмов, позволяющих им сочинять стихотворные миниатюры, максимально насыщенные эмоциями и содержанием.

Писатель и поэт, известный под именем Камо-но Тёмэй (1153-1216), считал наличие свойства *ёдзё* обязательным признаком истинного произведения искусства. Подобно большинству традиционных японских теоретиков искусства, Камо-но Тёмэй предпочитает не давать эстетическим понятиям точных определений. Он скорее очерчивает область, к которой относится их значение, и даёт пространные описания конкретных ситуаций, где значение сложного понятия может быть не осмыслено, а непосредственно прочувствовано читателем. В трактате “*Мумёсё*” (Записи без названия) он сравнивает понятия *ёдзё* и *югэн*:

«*Ёдзё* – это то, что не определяется словами и не раскрывается в форме стихотворения <...>. Все аспекты формы в поэзии трудны для понимания. Несмотря на то, что старинные коллекции устной поэтической традиции и поэтики подробно наставляют читателей, когда дело доходит до понимания формы, мы не находим в них ничего конкретного. Особенно это справедливо по отношению к понятию *югэн*, одно название которого обескураживает. И я тоже, не очень хорошо понимая его, нахожусь в замешательстве, пытаюсь описать его в подходящем виде. Хотя, согласно мнению тех, кто глубоко проник в таинственную сферу *югэна*, главное находится в *ёдзё*, которое не может быть выражено словами, и в той атмосфере, что не может быть раскрыта посредством формы стихотворения <...>. Это непостижимо для нечувствительных людей или людей с мелким сердцем <...>. Осенним вечером, когда небо

53 Боронина И.А. Поэзия очарования. // Поэтическая антология Кокинсю/ Пер. со старояп. И.А.Борониной.- М., 2005, с.386.

54 Цит. по: Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей.- М., 1995, с. 244.

пусто, и мы не видим особой причины для грусти, но всё же бываем растроганы до слёз. Человек, лишённый чувствительности, не находит ничего особенного в таком пейзаже, он восхищается только цветением вишен или алыми осенними листьями <...>. Это можно понять только внутренним чувством. Если смотреть на осенние холмы сквозь сетку мелкого дождя, то можно уловить лишь намёк на алые листья, в полной красе их можно представить только в своём воображении – но лучше именно так, сокрыто, чем явственно. Полностью обнаружить свои чувства в словах, говоря о луне, что она светлая, или восхвалять вишнёвый цвет, заявляя, что он прекрасен, – ведь это несложно! Когда множество мыслей сокрыто в одном слове; когда, не вдаваясь в подробности, вы всё же выразите всю глубину вашего сердца, и воображение ваше дорисует то, что невидимо; когда обычные вещи поспособствуют выявлению красоты; когда в простом стиле полностью будет раскрыт замысел; и только тогда, когда мысли будут непоследовательны, а слова не совсем точны. Только тогда смогли бы вы выразить свои чувства тем методом, что обладает силой двигать Небо и Землю и властью трогать сердца богов и духов»⁵⁵

Составители императорских поэтических антологий и авторы собственных поэтик – Фудзивара Сюдзэй (1114-1204) и Фудзивара Тэйка (1162-1241) также утверждали, что в настоящей “песне” достигается понимание того, что творится за пределами явленного и раскрывается недоступная обычным чувствам красота. В поэтической антологии “Синкокинсю” (Новое собрание старинных и новых песен Ямато, 1201 г.) содержатся яркие образцы стиля изображения сферы таинственно-прекрасного. Следующие поколения авторов продолжают развивать и осмысливать данную традицию. Поэт и теоретик искусства *рэнга* – стихотворных цепочек, слагавшихся несколькими поэтами, известный под именем Ёсимото Нидзё (1320-1388), говоря о “новом стиле” в поэзии, отмечал, что истинным поэтом является лишь тот, «в чьих словах сквозит таинственное очарование (*югэн*), чьё сердце глубоко, кто не вдаётся в подробности и у кого за скромной формой есть много невысказанного».⁵⁶

55 Камо-но Тёмэй. Мумёсё (Записки без названия)// Нихон котэн буггаку тайкэй (Большая серия японской классической литературы)/ Ред. Хисамацу С., Нисио М., т.65.- Токио, 1961, с. 86-88.

56 Ёсимото Нидзё. Хэкирэнсё (Предубеждённые записки об искусстве рэнга)// Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т. 51.- Токио, 1973, с.31.

Поэты Сётэцу (1381-1459) и Синкэй (1406-1475) стремились возродить поэтический стиль Фудзивара Тэйка – “*югэн тэй*”, или стиль чарующей глубины, которому они отдавали предпочтение перед стилем “*аварэ тэй*”, или стилем печальной красоты поэта Ки-но Цураюки. Сётэцу в трактате “Сётэцу моногатари” писал о невозможности выразить в словах таинственную глубину красоты *югэн*, а Синкэй, певец холода, сумерек и старости, в своём трактате “Сасамэгото” (Произнесённое шёпотом), цитировал Камо-но Тёмэя: «Разве глазами только мы созерцаем луну или цветы? Дождливой ночью всё волнуемся: не осыпались ли? А на рассвете спешим проверить, но даже если под сенью деревьев мы обнаружим их увядшими и осыпавшимися, мы ведь всё равно воображаем их в полном цвету. Таинственная глубина и печальная красота, – пишет Синкэй, – находятся там, где нет рассудочности (*котовари*), где есть, что ещё высказать, где воспевают неясности и тени».⁵⁷ Обращает на себя внимание тот факт, что при характеристике основополагающих категорий *ёдзё* и *югэн* поэт говорит именно о форме – “форме сердца” (*кокоросугата*) или “сердечных образах”, т.е. об образах смутных, текучих.

Аналогичные рассуждения встречаем и у теоретиков чайного действия – *тяною*: «Дух чая не может быть выражен словами, ему нельзя обучить посредством форм. Воспринимайте его, постигая самого себя»,- записано в трактате «Дзэнтяроку».⁵⁸

Философской теме взаимосвязи формы и бесформенного основания Бытия уделено внимание и в кодексе воинских наставлений “Бусидо”, известного под другим названием “Хагакурэ” (Сокрытое в листе, 1716 г.). Он был написан Ямамото Цунэтомо, военачальником клана Набэсима. Путь воина, согласно кодексу, должен быть безупречен. Чтобы достигнуть этого, воин обязан «жить так, словно тело его умерло».⁵⁹ В том жизнь воина сродни монашеской. Неслучайно те из воинов, кто доживал до 50-55 лет, т.е. возраста, когда наступает старческая немощь, принимали монашеский постриг и принимались за духовное воспитание молодёжи своего клана. Кстати, и Ямамото, следуя традиции, в конце жизни стал монахом. В своём

57 Синкэй. Сасамэгото (Произнесённое шёпотом).// Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т. 51.- Токио, 1973, с.88.

58 Дзэнтяроку (Записки о дзэнском чае)./ Сост. Дзякуан Сонтаку. Пер., комм. А.Н.Игнатовича// Логос №1, 1991, с.153.

59 Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе.- М., 2010, с. 21.

трактате он почти дословно цитирует сутру “*Праджняпарамита хридая*”, будучи уверенным, что жизнь и смерть самурая есть иллюстрация буддийской мудрости: «Жизнь в наших телах возникает из середины небытия. В существовании там, где нет ничего, заключается смысл фразы “форма – это пустота”. В том, что все вещи рождаются из небытия, заключается смысл фразы “пустота – это форма”⁶⁰. Притом что всё возникает из бесформенного, крайне важны формы мысли, речи, поступка. Форма жизни на краю гибели (тело – конечный пункт ответственности, пункт

принятия экзистенциального решения: жизнь или смерть) – «путь самурая лежит через каждодневное переживание смерти»⁶¹ – главная тема кодекса воина. Отчаянная, в условиях “здесь и теперь”, решимость нацелена на “бесформенное”, но проявлению решимости необходимо предшествует длительная “формальная” подготовка. Такая, при которой существенна не только форма действий воина в боевых или мирных условиях, но и форма его речи – обращения к выше- или нижестоящим воинам, к народу, к детям и другим членам семьи – и форма его мысли. По сути, данное обстоятельство отразило наличие в японской духовной традиции разных “этажей”, разных уровней понятия формы:

- форма мысли, текучая, эфемерная, лёгкая;
- форма слова, более определённая и “тяжёлая”;
- форма действия, овеществлённый, самый грубый вид формы.

Сумма принципов поведения самурая выражалась общим понятием “достоинство”: «Для того, чтобы определить достоинство человека, достаточно одного беглого взгляда <...>. Есть достоинство в безукоризненности манер. Достоинство может выражаться в движениях и жестах. Но всё это отражение на поверхности того, что скрывается в глубине. В конечном счёте, в основе всего этого лежит простота мышления и сила духа»⁶².

Так трактат давал представление о почти бесформенном – мышлении и о фактически бесформенном – силе духа. На примере “Хагакурэ” видно, что средневековый японец фиксировал внимание на двух сторонах жизни: бесформенной и

60 Там же, с.105.

61 Там же, с.110.

62 Там же, с. 118.

оформленной – из которых первая отливается во вторую. Основные характеристики воина – верность, искренность, храбрость, гуманность, решимость – не имеют конкретной формы, но как бы “просвечивают сквозь” ритуализированные клише поведения. Гармоничное сочетание этих двух сторон жизни делает воина совершенным. Правильное воспитание молодых самураев, нацеленное на достижение ими этой гармонии, было главной задачей руководства клана. Самураи считали, что их собственный живой пример красоты благородства и бесстрашия формирует правильные иерархические отношения в обществе.

Скрытую бесформенность прекрасного постоянно воспевали японские художники. Представитель старинной школы живописи *Тоса*, мастер Тоса Мицуоки (1617-1691) в трактате “Хонтё гахо тайдэн” (Авторское предание о законах живописи, 1690) указывал на необходимость наличия в произведениях искусства недосказанности “ёдзё”: «Хорош лишь тот художник, который не принимает живописи, где всё представлено в подробностях, где нет места недосказанности; этот художник скромнен в самовыражении, но исполнен вдохновения. Неумелый художник – тот, чья живопись из-за нехватки вдохновения лишена какого бы то ни было содержания, кроме того, что изображено им на бумаге. Умелого художника отличает избыток чувства ёдзё, выходящий за рамки скромного изображения».⁶³ Характеризуя художественную традицию Японии, современный эстетик Кусанаги Масао пишет: «Красота чувственной избыточности – ёдзёби есть суть японского искусства, начиная с периода средневековья».⁶⁴

В XVIII в. Куваяма Гёкусю (1737-1812) – представитель Южной живописной школы “*нанга-бунзинга*” – в своём трактате “Кайдзи хигэн” (Критические слова о живописи, 1799) ратует за продолжение традиций древних мастеров: «Живопись художников Южной школы нацелена на возвращение древней утончённости, на поиск высшей красоты, когда чувства сердца выходят за пределы эфемерных форм».⁶⁵

Художественные поиски, связанные с эстетикой формы и бесформенного,

63 Kusanagi Masao. The Logic of Passional Surplus.// Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu, 1999, p.153.

64 Ibid.,p.148.

65 Ibid., p. 154.

затронули и сферу традиционного японского театра. Ещё в средние века актёр и теоретик мистериального театра Но Дзэами Мотокиё заявлял, что буквальное подражание (*мономанэ*) – это низший вид подражания по сравнению с подражанием духу, идее. Технические приёмы, по Дзэами, не должны бросаться в глаза зрителю; зрительское восприятие как бы “скользит над” актёрскими приёмами. Называя суть театральной игры сокровенным “цветком”, Дзэами писал: «Сокроешь – быть цветку; несокровенное цветком стать не может».⁶⁶ Его трактат “Фусикадэн” (Предание о цветке стиля) содержит ценные сведения о порядке достижения мастерства актёрами театра Но. К “истинному цветку”, т.е. к вершине мастерства, синтетически сочетающей духовное и физическое совершенство с чарующей глубокой красотой “*югэна*”, актёр идёт по ступеням возрастного, духовного и профессионального становления. Постигая технические навыки и специальные формы (*ката*), он постоянно преодолевает сопротивление тела. Совершенное владение формами *ката* считалось обязательным достижением актёра.

Однако существует трудное амплуа – роль с открытым лицом, без маски. Актёр, исполняющий эту роль, должен сохранять бесстрастное, спокойное выражение лица, проявляя эмоции не мимическими, а другими, скрытыми средствами. Именно такое, ”скрытое “ воздействие на зрителя оказывается наиболее эффективным. Оно воплощает эстетику таинственного бесформенного *югэна* – эстетику живой одухотворённой красоты противоречивого тождества света и тьмы. Дзэами вывел некое подобие формулы, определяющей верховенство невыразимого, бесформенного над оформленным: «Десять долей душевного движения – семь долей внешнего выражения»⁶⁷, т. е. “бесформенное” относится к “оформленному” как десять к семи.

Аналогичными были пути эстетического поиска и у теоретиков искусства чайной церемонии, таких как упоминавшийся выше Мурата Сюко и Такэно Сёо (1502-1555). Можно отметить их последовательную приверженность духу *Синкэя*, провозгласившего приоритет неявленной, глубинной красоты, не нуждающейся в усложнённой форме и открытом выражении. Отсюда их аскетический стиль чайного

⁶⁶ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля /Пер., иссл., комм. Н.Г.Анариной.- М., 1989, с.54.

⁶⁷ Дзэами мотокиё. Какё (Зерцало цветка).// Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т. 51, с. 302.

ритуала, в котором важен не физиологический процесс чаепития, а сопровождающая его церемония, направленная на духовно-телесное совершенствование человека, и который получил название «привязанность, любовь к безыскусному (*ваби-ски*)».⁶⁸

Понимание красоты как феномена, который остаётся недопроявленным, не до конца явленным человеку в определённых формах, просуществовало вплоть до эпохи Эдо-Токугава (1603-1868). Тогда на авансцену истории стал выходить класс торговцев, до некоторой степени упростивший эстетический идеал средневековой эстетики *ёдзё*. Демократические вкусы этого, быстро разбогатевшего класса, стремившегося купить за деньги всё, что продаётся, породил идеал чувственной гламурной красоты (*ики, суи*), ориентированной на эффектность внешних форм. Тем не менее, идея о том, что и эта красота имела скрытую, неявную “подкладку”, играла весьма важную роль в процессе восприятия художественных произведений.⁶⁹

Но старый эстетический идеал продолжал жить в творчестве возрождённой живописной школы *Тоса*, в традициях дома мастеров чайного ритуала *Сэн*, а также в поэтических исканиях учеников стихотворцев Мацуо Басё, Бусона (1716-1783) и Исса (1763-1827). На рубеже XIX-XX вв. проблемами формы и бесформенного в Японии занимался известный нам родоначальник национальной философской эстетики Нисида Китаро. В предисловии к трактату “Даодэцзин” он, в частности, писал: «Спору нет, в ярчайшем развитии западной культуры, для которой форма есть Бытие, и добро творится, немало того, что заслуживает уважения и чему нам стоит учиться. Но не скрыто ли в основе восточной культуры, доведённой нашими предками до совершенства, стремление видеть форму бесформенного и слышать голос беззвучного? Наша душа постоянно к этому стремится, и я хотел бы создать философию, отвечающую этому стремлению».⁷⁰

Ученик Нисиды, профессор Имамита Томонобу (1922-2012), самый известный эстетик современной Японии, (чьи взгляды подробнее будут рассмотрены нами в последней главе данной диссертации) называет эстетику Дальнего Востока “эсте-

68 Игнатович А.Н. Чайное действо.- М., 1997, с.66.

69 Об этом в 20-х годах прошлого века писал Куки Сюдзо в исследовании, посвящённом понятию *ики*: *Ики-но кодзо (Структура ики)*.- Токио, 1930.

70 Пер. Т.П. Григорьевой.- Япония Путь сердца.- М., 2008, с.64.

тикой ветра”. Ведь ветер, наряду с водой, относится к главным философским метафорам Дао, предложенным основоположниками китайской традиционной эстетики Лао-цзы и Чжуан-цзы. Ни ветер, ни вода не имеют собственной формы; мы узнаём о присутствии ветра лишь по колебаниям ветвей деревьев и шуму листвы в их кронах, а изменчивость водной стихии наблюдаем по извивам гибких водорослей, покорных движению потока.

Имамита Томонобу проанализировал произведения древней традиционной поэтики – исторически первой формы саморефлексии японского искусства и отметил, что подобный взгляд на искусство Япония унаследовала от Древнего Китая, где одним из основных художественных принципов был “одухотворённый ритм живого движения”. Сквозная тема, поднимаемая Имамита – это *тема специфики формы в японском искусстве*. В современном японском языке существует три варианта иероглифов, одинаково переводимых как “форма” – *ката*, *катати* и *сугата*. Однако в древней и средневековой 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*, считает учёный, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство.⁷¹ 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* жёсткого, математически измеримого шаблона-модели. В качестве таковой форма-*ката* используется в первую очередь в массовом производстве (автомобилей, типовой одежды и пр.), но

71 См.: Имамита Томонобу. Тоё но бигаку (Эстетика Дальнего Востока).- Токио, 1980, с. 275-280.

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-катати.

И, наконец, *сугата* – форма-образ, возникающий в сознании (в памяти) 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.

Итак, аутентичная традиция Японии рассматривала мир как постоянно меняющийся свои внешние и внутренние очертания, из-за чего он не поддавался никаким точным, фиксированным определениям. Человек как часть этого текучего мира также лишён чётких очертаний. Это касается и внутреннего содержания человека и его самоощущения. Как же поймать в сачок жёстких однозначных определений это “вечное движение” текучего в текучем? Каким образом дальневосточному сердцу “выразить себя” так, чтобы другой мог “понять тебя”? Теоретики Японии ответы на эти вопросы настойчиво ищут и сегодня. Средневековая имплицитная эстетика выражала “невыразимый” динамический аспект бытия человека в мире, опираясь на ряд категорий и положений, основанных на сочетании чувственно-эмоциональных, возрастных (т.е. телесно-укоренённых, “природных”) характеристик и профессиональных (основанных на усвоении классических форм каждого вида искусства), как передаваемых непосредственно, так и в текстовом варианте. При этом главная роль отводилась именно внетекстовому знанию.

1.3. О “телесном модусе” разума как одной из фундаментальных характеристик духовной культуры Японии

С середины XX в. в европейской философии появились исследования, посвящённые традиционно находившейся в тени области индивидуального, недискурсивного, знания, лежащего в основании самоощущения любого живого существа, но

осознаваемого только человеком. В философии феноменологии, экзистенциализма, а также в новейших исследованиях аутопоэзиса, кибернетической эпистемологии постепенно обозначилась проблема несводимости разума человека к его коммуникативному, дискурсивному, социальному, “измерению”.⁷² По сути дела это была попытка *сформулировать альтернативу взгляду на истинное знание только как на текст*, транслируемый в неизменном виде вне зависимости от качеств его носителей и средств коммуникации. В рамках дискурсивной традиции живой человек, как конечное и соматическое существо, не признавался в качестве независимого творца знания о мироздании. Его чувственный опыт в лучшем случае рассматривался как некая “подпорка” для теоретизирующей функции разума.

Начиная с Аристотеля, в западной философии индивид с его внутренним миром и всё окружающее его, был объектом безличностного научного знания. Постепенно из враждебной человеку среды обитания мир превратился в огромную мастерскую, в средство доставления телесного и душевного комфорта – источник полезных ископаемых, пищи, кислорода, а также впечатлений. По отношению к миру (объекту) человек (субъект) в западной гносеологии неизменно находился в позиции стороннего наблюдателя, чьи индивидуальные особенности никак не соотносились с качествами этого мира и не могли влиять на его характеристики.

Такая позиция отвечала стремлению человечества создать систему универсального знания о мире. Позиция “наблюдателя” позволила Аристотелю 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 К.Гёделем, доказавшим средствами самой же формальной логики две теоремы о неполноте формализованных систем (1931 г.), к которым относятся все известные религиозные, научные и философские теории.

72 В России данной проблемой успешно занимается, в частности, Л. Г. Пугачёва. См. об этом подробно: Пугачёва Л.Г. Эволюция разума как эпистемологическая проблема.- М., 2008, с. 24-38; 40-97; 69-93; она же: Разум тела: шаг в реальность «здесь-и-сейчас» // Философские науки, № 2-3, 2010; См. также: Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. – Москва, 1988, с.5-32; Философия российской телесности. - Спб., 2009; Мещеряков А. Н. Статья японцем. – М. 2012, с. 16-149; Подорога В. А. Феноменология тела. – М., 1995; Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиции и современность. – М., 1993; Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности. Ижевск, 1993.

Тем не менее, каждому человеку ясно, что картина мира и его собственная жизнь в нём далеко не исчерпываются научными, религиозными и философскими текстами. Существует нечто, не уместяющееся в рамки дискурсивного знания, знания, транслируемого при помощи слов; аспект мира, «не замечаемый именно потому, что он дан с предельной очевидностью каждому взору».⁷³ Более того, суть бытия имеет невыразимый характер, что остро ощущается художниками и постигается каждым человеком непосредственно, “немым” опытом тела, являющегося частью мирового континуума. Как указывает С.А.Арутюнов, «параллельно с речевым языком существует и язык внеязыковый, т.е. материальной или поведенческой части культуры».⁷⁴ Это “бесформенная” часть, передаваемая по воздуху, на которую можно только указать, подвести на собственном примере.

Такой индивидуальный опыт непосредственного взаимодействия с мировым континуумом в режиме “здесь и теперь” является первичным в онтогеническом становлении человека: человеческий 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.

Такой опыт, правда, в сочетании с текстовым знанием, является источником любого нового знания, обретающего словесную форму. Это не некий обезличенный разум, в ничего не значащем телесном носителе, а целостное телесное существо во всей полноте его индивидуального бытия. Здесь следует напомнить о трёх таксономических уровнях, описывающих иерархию уровней культуры. Духовная культура разворачивается в микрокосме человека, материальная – в макрокосме его окружения. Связующим звеном между ними служит физическая или телесно-поведенческая культура, заключённая в культуре тела. «В институционализации неосознанных локомоторно-поведенческих навыков и т.д. исторически она представляется древнейшей, а также исходной для возникновения обеих других

73 Малявин В.В. Совершенный человек в даосской традиции. Феноменология Дао-человека.// Совершенный человек. Теология и философия образа.- М., 1997, с.171.

74 Арутюнов С.А. Народы и культуры.- М., 1989, с.6.

подсистем».⁷⁵

В религиозно-философской практике многих народов непосредственное индивидуальное знание человека о мире являлось весьма существенным моментом. Переживания единения с Божественным в суфизме, идеал Дао-человека в древнекитайской философской практике, буддийское учение о *Дхармакайе* – в этих учениях непосредственное *знание-переживание* актуализировано, оно признаётся важным источником сведений о мире и человеке. В учении отцов православия также большое внимание, уделялось становлению “внутренней личности” [ап. Павел, 2 Кор. 4;16]. Именно религиозный опыт духовных наставников свидетельствует об органической, теснейшей связи состояний ума и тела. Практика аскетической жизни (ограничения главных телесных потребностей) являлась одним из действенных средств совершенствования и одухотворения “внутреннего человека”, открытого для Бога и мира в добром смысле и добродетельности. В этом было его отличие от “внешнего человека”, соблюдающего религиозные правила на чисто “внешнем”, формальном уровне. В эстетике Японии данному аспекту разума придавалось большое значение.

В обычной, так сказать, профанной, жизни мы тоже часто оказываемся в ситуации, когда надо действовать “всем телом”, не раздумывая, в рамках “аутопоэзиса” – самосозидания и одновременно самопознания, в едином “жизненном акте”. **В этот момент истина жизни становится нашим внутренним переживанием.** «В режиме актуального бытия, когда нет времени для логического анализа, – верно отмечает Л. Г. Пугачёва, – именно тело тонким изменением своего состояния показывает, что следует говорить и делать, а что нет».⁷⁶ Таковы ситуации выбора в экстремальных условиях (“пограничные ситуации” в экзистенциализме), ситуации поединков в боевых искусствах, ситуации общения в непредсказуемых обстоятельствах (встреча влюблённых, разговор с начальством, чтение лекции заинтересованной аудитории, вождение автомобиля в сложной дорожной обстановке, актёрская импровизация, стихосложение японских участников поэтических турниров *утаавасэ*, участников

⁷⁵ Арутюнов С.Н. Там же, с. 129-130.

⁷⁶ Пугачёва Л.Г. Эволюция разума... с. 224.

“стихоплетения” связанных строф *рэнга*).

“Телесный модус” разума важен и в ситуациях обучения мастерству, когда дискурсивной инструкции совершенно недостаточно, чтобы овладеть сложным навыком (например, навыком вождения автомобиля или иероглифической скорописи). В таких случаях мастер обучал не только и не столько словом, сколько собственным примером, буквально “вживляя” своё знание-умение в целостное, телесно-разумное бытие ученика. Например, «при традиционном обучении письму наставник также, выводя идеограммы, брал руку ребёнка в свою, чтобы “дать ему почувствовать”. Ребёнок усваивал ощущение, возникающее при управляемых ритмичных движениях, прежде чем начинал узнавать иероглифы и тем более писать их».⁷⁷

Наиболее полное представление о роли невербализуемой основы мироздания и человека реализуется в учении *дзэн* (кит. чань) - буддизма. Согласно этому учению, переживания синхронности индивидуальной жизни и Природного континуума, приводящее к *сатори* - просветлению есть акт преобразования индивида, обретения им нового качества. Хотя подобное состояние является итогом *внутреннего* переживания буддийского монаха, опытный мастер *дзэн* по мельчайшим, ему одному видимым нюансам поведения, может оценить меру его преобразования. Наличие невербализуемого истинного знания является аксиомой для адепта *дзэн*, знающего о текстовом и внетекстовом, высшем способе передачи знания. Способ передачи такого знания берёт начало от “цветочной проповеди” Шакьямуни.

Традиция непосредственной невербализуемой – от учителя к ученику – передачи сакрального знания в начале VI в. была перенесена в Китай из Индии. Там она обогатилась идеями даосского *увэй* (букв. недеяния), – учения о невмешательстве в естественный порядок Дао и о том, что совершенный природный человек способствует гармонизации Поднебесной: «Поскольку он, так же как и вода, не борется с вещами, он не совершает ошибок».⁷⁸

Это учение стало основой мировоззрения художников “ветра и потока” – *фэнлю*, которые считали, что цель искусства состоит в передаче непосредственного

77 Бенедикт Р. Хризантема и меч.- СПб.: 2007, с.306.

78 Древнекитайская философия, т.2. - М., 1973, с.117.

индивидуального постижения-переживания художником тончайших изменений природного континуума.⁷⁹ Такое переживание, синхронизированное с движением Универсума, находит отражение в спонтанном творческом акте, происходящем без оглядки на какие-либо нормы или ритуалы, в акте самостановления-самопознания, когда факт обретения знания проявляется в жесте и поступке и не нуждается в словесном выражении (“знающий не говорит, говорящий не знает”). Тем не менее, адепты даосизма и дзэн-буддизма, утверждая таким образом первичность недискурсивного знания, признавали и значимость текстов, принадлежащих почитаемым учителям. На эту противоречивость их позиции обратил внимание еще знаменитый китайский поэт и мыслитель Бо Цзюй-и (772-846), который иронизировал: « Кто говорит – ничего не знает, знающий – тот молчит».

Эти слова, известные людям Лао принадлежат.

Но если так, и почтенный Лао –
именно тот, кто знал, –

Как получилось, что он оставил
книгу в пять тысяч слов?»⁸⁰

Бо Цзюй-и – представитель не даосской, а другой духовной традиции, конфуцианства. Последнее воплотилось главным образом в системе этики и социальной организации стран Дальнего Востока и опиралось на сакральные тексты “Девятикнижия”, оформившегося к эпохе Тан (VI -X вв.). Конфуцианство прокламировало идеал совершенномудрого правителя, который своим праведным, человеколюбивым и ответственным поведением гармонизирует положение дел в Поднебесной. Несправедливый, жестокосердный, жадный правитель, наоборот, нарушает данный Небом порядок и становится причиной стихийных бедствий. В древнейшей книге

⁷⁹ Подробнее об этом см.: Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». - М., 1982.

⁸⁰ Китайская классическая поэзия. - М., 1984, с.273. Пер. Л.З.Эйдлина.

конфуцианского канона “Шу цзин” (Книга истории, составлена ок. 97г., содержит материалы XIY-YIII вв. до н.э.) мы читаем: «Если должная сезонность (действия пяти явлений природы) нарушается в течение дня, месяца и года, то различные злаки не имеют возможности созреть, управление страной ведётся вслепую и глупо, выдающиеся люди отодвигаются в тень, а страна пребывает в состоянии беспокойства».⁸¹

Таким образом, две главных философских традиции Китая, во многом противоположные, сходились в очень существенном моменте: обе выказывали убеждённость во **взаимозависимости состояния природного континуума и человеческого телесного знания-поведения, их взаимной корреляции.** В центре обеих систем находится человек с его психофизической конституцией, данной ему природой (Небом). Обе системы, несмотря на внешне различающийся идеал человека (в одном случае это добродетельный образованный чиновник, воплощающий собой упорядоченность ритуала, в другом – созерцатель-отшельник, на словах отрицающий достижения культуры и правила жизни, зафиксированные в тексте), ратовали за внимательное, осторожное, даже любовное отношение к природе, исходя из представления о глубоком, на уровне сущности, “телесном” родстве человека с нею.

Эти учения попали на Японские острова как часть китайской культуры почти одновременно с первыми сутрами, завезёнными основателями так называемых “шести южных сект” буддизма. В буддизме взаимосвязи и взаимозависимости человека и его среды обитания придаётся сакральный смысл. Природа в нем – как живая, так и неживая – есть “превращённое тело Будды”(кэдзин). Человек – как и всё в природе – есть единое и неразличимое в своей глубочайшей основе актуальное Бытие “здесь и сейчас”, которое лишь по видимости и неосознанности выглядит разделённым на множество “дел и вещей”.

Задача осознания глубокого родства, и даже тождественности, всех элементов мироздания являлась одновременно и онтологической задачей обретения изначальной природы Будды – достижения всеми людьми и всем мирозданием состояния спокойствия и света – Нирваны. Одним из способов продвижения по

81 Древнекитайская философия, т.1.- М., 1972, с.110.

пути буддийского и даосского знания-самостановления и обретения просветления считалось странствие в Природе. «Занятие Дао- человека – ”странствие” (ю) ».⁸² Действительно, традиция монашеского бродяжничества из Индии перекочевала в Китай, где получила “идейную поддержку” со стороны даосских отшельников. Они проводили в горах и лесах значительную часть жизни в поисках трав для “эликсира бессмертия” и галлюциногенных грибов, которые вводили человека в особое состояние транса, дававшее ощущение самоотсутствия и полноты всеобъемлющего – на уровне всего организма – переживания единства с Дао.

В Японии тоже прижились традиции странничества как одной из форм (наряду с медитацией) постижения единства с мирозданием при помощи динамики “разума тела”. Буддийские монастыри и скиты возводились в горах, среди лесов, и путешествия из одного святилища к другому практиковались во всех сектах японского буддизма. Особую поддержку эта традиция получила в секте *Сюгэндо*, известной с VIII в. Как свидетельствует исследователь японской средневековой культуры Е. Штейнер, «в религиозную практику всех конфессий входили странствия по обету, например, в годовщину смерти учителя, паломничества по святым местам, отправление календарных циклических культов разных местностей и т.д. Некоторые, главным образом монахи-*ямабуси*, примыкавшие к горной секте *Сюгэндо*, большую часть жизни проводили в дороге».⁸³ Учёный подчеркивает, что «путешествия были прежде всего религиозным актом, и посему чаще всего странника окружала мистическая атмосфера, в которой существовали идеальные, от века данные модели макрокосма – Реки, Горы, Водопады».⁸⁴

Однако не только монахи, но и художники (многие из которых сами были монахами) восприняли традицию долгих странствий в Китае и Японии. Наиболее яркий пример невербального опыта соединения с Универсумом мы находим в так называемых “дзэнских искусствах” – тех, что считаются репрезентативными классическими формами художественной практики и сложились под патронатом

82 Малявин В.В. Совершенный человек в даосской традиции.// Совершенный человек. Теология и философия образа.- М., 1997, с. 171.

83 Штейнер Е.С. Иккю Содзюн.- М., 1987, с.193.

84 Там же, с.194.

дзэнских монастырей. Влиятельной фигурой здесь стал монах- странник и одновременно каллиграф, живописец, поэт и знаток театра и чайного действия Иккю Содзюн (1394-1481). Не вызывает сомнений его огромное идейное и эстетическое влияние на таких основателей новых видов японского традиционного искусства *гэйдо*, как Мурата Сюко (1432-1502) Дзэнтику (1405-1470).

Дао – не только физическое странствие, но и путь самостановления человека. Иероглиф “путь” (яп. *до*) обозначает и профессиональную деятельность человека в традиционном искусстве *гэйдо* (путь творчества), сопрягавшем профессиональное мастерство с этапами самосовершенствования художника. Теоретики *гэйдо* считали, что вершин можно достичь лишь в случае осознания единства своего индивидуального пути с изначальным путем Дао. Группа дзэнских искусств *гэйдо* (и боевых в том числе) в качестве идейной эстетической базы принимала положение об изоморфности человеческой природы и макрокосма. Именно принятие такой точки зрения на мир, унаследованной дзэн-буддизмом от китайских учений и традиционного буддизма, давало право теоретикам *гэйдо* утверждать, что их искусство способно не только умиротворять сердца людей, но и гармонизировать саму природу. Так, выдающийся поэт и теоретик искусства Ки-но Цураюки (882-945) в Предисловии к антологии *Кокинсю* (905-922 г.) пишет: «Без всякого усилия движет она (*песня* – Е.С.) небом и землёю, внушает сострадание невидимым глазу богам, духам, демонам».⁸⁵

Ученик неокантианца Г. Риккерта (1863-1936), немецкий учёный Е. Херригель (1884-1955), преподававший философию в Гейдельбергском университете, специально прожил шесть лет в Японии с целью изучения дзэн-буддизма. Он проделал длинный путь, чтобы через прохождение так называемого “пути лука – *кюдо*” на своём собственном опыте познать труд обретения “изначального состояния сознания”, т.е. постижения “не-двойственности”, единства Универсума. Свидетельства профессионального западного философа, приобщившегося к чисто восточной духовной практике, представляют исключительный интерес. Херригель прошёл

⁸⁵ Поэтическая антология Кокинсю. (Пер., иссл., комм. И.А.Борониной).- М., 2005, с.44. См. также: Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре.- М., 1979.

путь от ученика до мастера боевого искусства *кюдо* и “изнутри” описал все этапы самопреобразования в ходе овладения техническими приёмами. Он проник вглубь таинственной связи сугубо телесной – на грани чисто механической муштры – практики с состояниями сознания, возникающими при сопротивлении тела такой муштре. Только безграничное доверие к своему мастеру удержало его на трудном пути к просветлению, достигаемому в процессе осознания единства с изначальной Природой мироздания. В итоге Херригель обрёл способность выхода за пределы своей “самости”, опыт трансцендирования, единства себя, мишени, лука и стрелы.

В результате этого опыта немецкий исследователь сформулировал две не-сводимые друг к другу позиции человека по отношению к миру: “наблюдатель” и “видящий” (“участник”). «Наблюдатель воспринимает вещи только через их отношения друг с другом, и то, что находится внутри воспринимаемого множества вещей, он чётко разделяет на прошедшее и будущее. Видящий, напротив, ничего не знает об этом; его способ видеть существует в не имеющем отношений настоящем, в нерелефлируемом “теперь” практически бесконечного события»⁸⁶, – пишет Херригель. И делает следующий вывод: «Непосредственное понимание порождает новое, необычное измерение бытия – *первосферу в онтическом смысле, в которой всё имеет форму, образ и смысл*, но ещё продолжает находиться за пределами любого теоретического обоснования»⁸⁷ (курсив мой – Е.С.). Мысли Херригеля о *первосфере* перекликаются с работами российских учёных, Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова, занимающихся проблемами *синергетики* – нового направления междисциплинарных научных исследований феноменов нелинейности и самоорганизации. Через синергетику оказывается возможным соединение двух взаимодополнительных способов постижения мира – постижения его через образ и через число.

В частности, эти учёные обращают внимание на возможное существование так называемой *прасреды*: «Можно предположить, что существует некая прасреда, на которой выросли все остальные наблюдаемые и изучаемые среды. Тогда все

86 Херригель Е. Дзэн и искусство стрельбы из лука.- СПб., 2005, с.146.

87 Там же, с.203.

среды, с которыми мы имеем дело в жизни и научном эксперименте, предстают как некоторые флуктуации (возмущения), видимые нами проявления (модификации) этой единой подложки – прасреды. Поэтому все видимые среды оказываются связанными друг с другом через эту прасреду. То есть единство мировых сред, систем и их элементов, возможно, есть единство их происхождения, общий корень, из которого все они произрастают. А когерентность природного мира можно трактовать не как взаимодействие всего со всем и не зависимость всего от всего, а, скорее, как связанность опять-таки через единое начало на прасреде и возможное – в случае колебательного режима – возобновляемое погружение в неё вновь». ⁸⁸

Обратим внимание на тот факт, что дальневосточная мысль выделяла позицию “участника” как истинную, противопоставляя ей позицию “наблюдателя”, характерную как для обыденного сознания, так и для текстового, информативного знания. В рамках японской духовной традиции данная тенденция наиболее ярко представлена в даосизме и дзэн-буддизме. Дзэнские практики монашеской дисциплины способствовали актуализации истинного знания человека о мире и о себе (*сатори* – просветление). В результате таких практик (а сюда входили и рутинный труд, и беседы с мастером, и раздумья над парадоксальными задачами, и даже жестокие физические наказания) внимание адепта дзэн-буддизма направлялось в сторону “подкладки” бытия, незаметной в обычной жизни и даже в теоретических рассуждениях о мире; направлялось на личностное, непередаваемое другому, но безусловно присутствующее в каждом 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”, знания “участника” коснулся в романе “Война и мир” и Л.Н.Толстой. Рассуждая о неправомерности критических оценок войны 1812-го года со стороны современных ему историков, он отмечает разницу позиций непосредственного участника событий (Кутузов и Александр), принимавших решения в режиме ответственности “здесь и теперь” и наблюдателя, склонившегося через 50 лет над

88 Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика и Восток. Близость далёкого.// Духовные истоки Японии, т.1.- М., 1995, с.295.

картой боевых действий и описывающего события прошлого.

Следуя логике тогдашней науки, Толстой рассматривает в тексте романа соотношение знания отчуждённого, 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. Ему удаётся сформулировать суть проблемы: несводимость одного типа знания человека о самом себе и о мире к другому. Толстой обозначает позицию “участника” как “сознание”, как «мгновенное, неопределимое ощущение жизни»⁸⁹, а позицию наблюдателя как “разум”: «Сознание это есть совершенно отдельный и независимый от разума источник самопознания. Через разум человек наблюдает сам себя; но знает он сам себя только через сознание. Без сознания себя немислимо и никакое наблюдение и приложение разума. Для того чтобы понимать, наблюдать, умозаключать, человек должен прежде сознавать себя живущим».⁹⁰

То есть русский гений тонко подметил, что и в онтогенезе, и в филогенезе непосредственное, “телесное” осознание человеком своего живого присутствия в мире (сознание – “я живой”) исторически предшествует любому другому, опосредованному языком и текстом, знанию о себе и окружающем. Осознание себя живым присутствием отождествляется автором “Войны и мира” со свободой. «Вопрос состоит в том, что, глядя на человека, как на предмет наблюдения с какой бы то ни было точки зрения, – богословской, исторической, этической, философской – пишет Толстой, – мы находим *общий закон необходимости*, которому он подлежит так же, как и всё существующее. Глядя же на него из себя, как на то, что мы сознаём, мы чувствуем себя *свободными*».⁹¹ (курсив мой – Е.С.). И далее: «Если бы сознание свободы не было отдельным и независимым от разума источником самопознания, оно бы подчинялось рассуждению и опыту; но в действительности такого подчинения никогда не бывает, и немислимо».⁹² Однако сознание “я живой” – это и

89 Толстой Л.Н. Война и мир в 4-х тт., т.4.- М., 1986, с.353.

90 Там же, с.339.

91 Там же.

92 Там же.

есть *внутренний опыт, являющийся основой всякого другого, более сложного и систематического знания человека.*

Именно опыт, причём опыт, парадоксальным образом индивидуальный и надындивидуальный, лежит в основании всякого разумного бытия. В этом был убеждён младший современник Льва Толстого, японский мыслитель, основатель так называемой Киотской школы Нисида Китаро (1870-1945). Будучи адептом дзэн-буддизма, он прекрасно отдавал себе отчёт в том, что *живой опыт человека есть основание не только его разумного знания, но и всей его жизни.* Уже в своей первой работе «Постижение добра» (1911) он представлял знание человека о мире как сочетание несочетаемых позиций: общего и единичного социального и индивидуального, действующего и рассуждающего. Человек, таким образом, выступает в его трудах «местом тождества абсолютных противоречий» (*дзэттайтэки мудзюн но доицу*); он предстаёт творцом (наряду с «большим творцом» – миром физическим, химическим, биологическим и социальным) Универсума в акте «поэзиса», акте самостановления-самопознания в режиме «здесь и теперь» (яп. *эйэн-но гэндзай*).

В буддизме существовало представление об истинном бытии, лежащем в основании мироздания и не имеющем никаких пространственно-временных характеристик. Так, стержень тайного учения секты *Сингон* составляет проповедь *Шакьямуни*, которую он «произнес-промыслил в теле Закона», т.е. вне пространственных и временных координат: «Эта проповедь, – пишет современный буддолог Н. Н.Трубникова, – происходит неким вне-временным образом (соответственно вневременности самого *тела закона*), она никак не соотнесена с какой-либо точкой в *трёх мирах* (прошлом, настоящем, будущем). Нельзя её связать и с внутренним временем *проповеди закона*, с такими вехами, как просветление будды Шакьямуни под деревом бодхи, проповедь в Бенаресе, на Орлиной Горе или последняя проповедь перед Нирваной».⁹³ Вследствие интровертности установок дзэн-буддизма (мировоззренческой основы . классической японской художественной традиции *гэйдо*), интуиция почитается на Востоке как вершина познавательных способностей человека.

93 Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IXв.- М., 2000, с.13.

Неслучайно здесь так распространена практика психотренинга, нацеленная на постепенное “снятие” всех слоёв личного *Я* вплоть до полного элиминирования *Я-сознания* и погружения в глубины “телесного разума”, где все преграды между миром *Я* и *не-Я* растворяются. Главным способом постижения мирового континуума на Востоке считается *сатори* – мистическая интуиция.

Однако, по свидетельству германского философа Херригеля, существует тонкая грань между *сатори* и мистической интуицией в западно-христианской традиции. «В европейской мистике, – настаивает Херригель, – самость не растворяется окончательно – в Боге, в Божестве, в том, с чем и где совершается *unio*, как бы оно ни называлось (...). Напротив, самость спасается, получает прощение и подтверждение своего бытия».⁹⁴ Человек даже после акта *unio* продолжает быть “наблюдателем” над Природой. Единение с изначальной Природой в даосско-дзэнской культуре постоянно, и чем больше самость растворяется в Природном континууме, тем истинней становится её изначальное бытие.

В своё время К.-Г.Юнг (1885-1961) пристально изучал философские системы Востока и пришел к выводу, что для них самое важное – это психика. «Она – всепроникающее дыхание, сущность Будды; это дух Будды, Единое, *дхармакайя*. Всякая жизнь струится из неё, и все множественные формы явлений вновь растворяются в ней. Это и есть основополагающая психологическая предпосылка, пронизывающая восточного человека до дна, определяющая все его мысли, ощущения и поступки, к какой бы вере он себя ни причислял».⁹⁵ Как и многие другие исследователи, Юнг задавался вопросом, возможно ли взаимодействие Востока и Запада? Различия между ними, по его мнению, столь велики, что для такого взаимодействия не видно разумных оснований. «Нельзя соединить огонь и воду. Духовный склад Востока отупляет западного человека и наоборот. Лучше принять конфликт таким, каков он есть – ведь если вообще существует решение, то лишь иррациональное».⁹⁶ Скептицизм Юнга относительно возможности взаимопонимания между восточным и западным стилями мышления вполне оправдан. То, что

94 Херригель Е., цит. соч., с.146.

95 Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий.- М., 1994, с.107.

96 Там же, с. 105.

западный человек постигает с помощью разума и логики, по восточным меркам считается лишь одной из оболочек истины.

На Западе эстетика до 50-х годов XVIII в. не существовала в качестве отдельной научной теории, развиваясь как часть общефилософских систем. На Востоке процесс выделения эстетики в специальную науку начался более чем на полвека позже. До этого на протяжении многих столетий все традиционные эстетические элементы вырастали из одного корня – *дао* (кит.) или *до* (яп.), т.е. пути. *Дао* – это не постижимый разумом принцип мироздания, суть которого состоит в непрерывном отрицании созданных им самим форм, в постоянной текучести и изменчивости. На наличие *дао* может указать только символ. Самый близкий *дао* символ – это Природа с ее чередованием времён года, атмосферных явлений, расцветом и увяданием, пробуждением и замиранием. Воплощённый человек, как малая часть природы, чувствует и воспринимает эти метаморфозы сердцем. Сердце, воспринявшее движение *дао* в ритмах Природы, исполнено её подвижного очарования и стремится выразить его.

Японские живописцы-теоретики воспроизводили китайские труды о живописи и каллиграфии, трактующие сердце как источник, корень искусства.⁹⁷ Но особенно настойчиво роль сердца подчёркивают мастера *чайного искусства* – Такэно Дзёо (1502-1555), Мурата Дзюко (1432-1502) и Сэн Рикю (1522-1591), подробно рассматривающие “сердце” в двух его ипостасях – как чувствующий и мыслящий (*син*, *кокоро*) и как физический, телесный орган (*синдзо*). (Заметим, что ещё древние даосы и конфуцианцы считали терпкую чайную горечь полезной и для бодрости ума, и для ритмичной работы сердечной мышцы).

На сердце, как на ментально-сенситивный центр творчества указывали также основоположники театрального искусства *Но* и отцы-основатели чайного ритуала *тяною*. «В духовных школах таким центром мыслили духовное сердце как средоточие человеческих и вселенских энергий, – пишет о сходных идеях в исихазме И. А. Герасимова. – “Сведение ума в сердце” в исихазме означало образование единой структуры “ум-сердце”. Самособранность духа обретает качество подвижной неподвижности, пребывания в состоянии покоя-напряжения, расслабления-концентрации,

97 См.: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая.- М., 1978, с. 80-83; 132; 148-149;157.

непроизвольно-произвольного внимания».⁹⁸

Через сердце художника проходят те бесчисленные тонкие перемены бесконечной реальности, частью которых он сам является и которые он может воплотить только в символическом виде. Хотя и не всегда явно, даосизм присутствовал в мирозерцании всякого японского художника и находил выражение в разных видах традиционного искусства. Само общее понятие традиционного искусства – *гэйдо* (как и понятия, обозначающие конкретные виды искусства) содержит иероглиф *дао* (*до*). Например, *кадо* – искусство стихосложения, *садо* – искусство чайного ритуала, *ногакудо* – искусство театра *Но*, и т. д. Главными поэтами *гэйдо* являлись основоположники даосизма Лао Цзы (VI- V вв. до н.э.) и Чжуан Цзы (369- 286 гг. до н.э.), чьи тексты почитаются в дзэн-буддизме так же, как “Ланкаватара-сутра” и “Сутра Помоста Шестого Патриарха”. Эти поэты-философы мастерски воспевали красоту ускользающих образов природы в афористически-художественной форме. В их текстах *Дао* уподобляется то “вратам бессчётных утончённостей”, то “подвижной тени”, то сети, улавливающей всех в свои ячейки.

Изначальными образцами эстетических трактатов на Дальнем Востоке можно считать написанные основателями даосизма книги “Даодэцзин” и “Чжуанцзы”, в которых заложена вся основа *гэйдо*. Основоположники ближе всего подошли к сути изначальной трансцендентной реальности. С даосизмом связано и понимание роли художника не как автономного “творца”, а как транслятора тонких метаморфоз *дао*. Художник не творит, а пропускает бесконечную цепь превращений через своё сердце. Он улавливает их ритм, запечатлевает их тень, их след – в слове, жесте, иероглифе, пейзаже, полёте стрелы, взмахе меча. Вот почему многие произведения японского искусства эпохи средневековья анонимны: невыпячивание *Я* – это норма. (Имамита Томонобу говорит, что, в отличие от *Я* западного художника, в традиции Дальнего Востока творит не *Я*, а *Я-диез*).

Прежде чем творить, мастер должен *своей жизнью* воплотить *дао*, стать его проводником. Требуется соблюдение строгих правил и табу, обязательных для

98 Герасимова И.А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования.// Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве.- М., 2002, с. 139-140.

всякого, кто хочет достичь мастерства в том или ином виде искусства. «Назвать несомненным мастером, – писал Дзэами Мотокиё, – можно только того, чьи речи не бывают изменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту».⁹⁹ Чтобы соответствовать предъявляемым требованиям, надо было соблюдать три строгих табу: не пьянствовать, не прелюбодействовать, не играть в азартные игры. Телесные характеристики, приобретаемые целенаправленным волевым усилием ученика являются необходимой, но, разумеется, недостаточной основой творчества. Что же касается мастера, то он был обязан сохранять верность *дао* - избранному пути в искусстве – *всей своей жизнью*.

Традиционный художник создаётся в рамках системы *измото*, или *дома*, где он постепенно проходит все – от неопита до мастера – стадии приобщения к искусству сообразно своему биологическому возрасту. Обучение происходит **непосредственно телесным методом** *микики* (букв.: видеть и слышать), когда мастерство передается путем личного общения учителя с учеником – от сердца к сердцу (яп. *кокородзукэ*). Так передаются не просто профессиональные навыки. Поскольку понятие *дом* подразумевает родственные отношения, от учителя к ученикам из поколения в поколение передаётся и образ жизни, и особенности личности мастера. Частица его сердца, его профессиональные навыки усваиваются учеником с детских лет, они воплощаются в ученике. Причем творческий взор ученика всегда ___ направлен назад – к мудрости учителя, а взор учителя – к мудрости первых учителей. Обучение проходит в строго ритуализированной форме при полном подчинении воли ученика требованиям учителя; так послушный ребёнок выполняет все поручения строгого отца, так монах подчиняется воле настоятеля монастыря.

Поэтому в искусстве *гэйдо*, несмотря на антирационалистическую установку, индивидуальная свобода художника была ограничена, во-первых, строгой дисциплиной и ритуалом, принятым в системе *дома* и, во-вторых, правилами *канона*, принятыми в данном *доме*. «Древность есть орудие познания: преобразовывать – значит, познавать это орудие, но не делаться его слугой»¹⁰⁰, – говорится в трактате

99 Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Пер., иссл., комм. Н.Г.Анариной).- М., 1989, с.89.

100 Цит. по: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая.- М, 1978, с. 360.

о живописи *Хуа Юйлу* (1670). Новое органично выросло из привычно-традиционного, как молодой побег – из глубоко укоренённого в родной почве старого дерева. Вот почему, если точно не знать имени средневекового автора, то не различить, кому принадлежит та или иная *песня* в японских поэтических антологиях, или тот или иной монохромный пейзаж на ширмах и раздвижных стенах монастырей. Даже в текстах пьес театра Но вместо подписи автора просто указывалось: “записал такой-то...”.

Различие в понимании отношения “человек–природа” на Западе и в Японии весьма тонко проанализировала И. А. Боронина на примере исследования японской средневековой литературы. Развивая позицию русского японоведа Сержа Елисеева, заметившего, что японец не олицетворял природы, он жил её настроениями, не внося в неё своих чувств. Боронина уточняет, что персонификация всё же была, но весьма особенная. «Бесспорно, – пишет она, – это была персонификация иного рода, отличная от западноевропейской. Если последняя является результатом художественного отвлечения от предмета, то олицетворение природы в японской литературе есть следствие слияния художника с изображаемым»¹⁰¹.

Иными словами, в паре “человек – природа” западная мыслительная и художественная традиция однозначно помещает на первое место человека, считая природу хотя и важным, но второстепенным по отношению к нему персонажем. Напротив, в духовной традиции Японии природа – гораздо более значимый и активный компонент. На большом количестве примеров, взятых из классической японской литературы, И.А.Боронина демонстрирует, насколько японец “вписан” в природу, как изображение его чувств и эмоций легко замещается живописанием состояния окружающей среды. «Нередко картины природы... как-будто выражают смысл происходящего, либо предваряют то, что должно случиться с героями произведения».¹⁰² Многие сюжетные ходы, судьбы героев оказываются соотнесенными с природными сезонными изменениями.

На Дальнем Востоке одним из способов погружения в Природный Континуум

¹⁰¹ Боронина И.А. Классический японский роман.- М., 1981, с.195

¹⁰² Там же, с.197.

считалось странствие. Пускаясь в путешествие, монах или художник из сторонних наблюдателей за чередованием времён года и картин природы превращался в непосредственного участника её тончайших перемен. Труд путешественника активизировал телесный аспект разума, заставляя забыть о лишних прихотях ума, о тщете мирской славы. “Разум тела” и выступал тем необходимым творческим зарядом, который, постепенно накапливаясь в процессе тяжелого рутинного труда Пути, выплёскивался в спонтанном характере творческого акта. “Вхождение в поток” природного Бытия, будучи смирением, самопринижением индивида, подспудно становилось его вторым, расширенным Я, стимулирующим творческую активность. Поэтому выходило, что художник “творит, как природа”.

Недаром в традиционной эстетике *зэйдо* художник только тогда становится истинным мастером, когда, осознав разумом своего тела единство с Природным континуумом, начинает действовать как проводник “бессчётных утончённостей” Жизни, как самый прилежный её ученик. В эстетике *зэйдо* образ природы – центральный в полном смысле слова. Это касается не только тематики творчества традиционных художников, т. е. сугубо содержательного момента. Сама художественная форма также тяготеет к природным образцам. Буддийская эстетическая традиция *зэйдо* основана на концепции Пустотности истинно-сущего (о чем выше уже упоминалось), а также на идее тождества сансары и нирваны – основной идее самой почитаемой в Японии “Сутры лотоса”. Суть её заключается в том, что «в эмпирическом мы встречаемся с тем же абсолютным, только в другой форме, а, следовательно, *сансара и нирвана* в сущности одно и то же».¹⁰³ Дальнейшим развитием этой идеи была разработка доктрины о Будде в теле Закона как едином абсолютном, а значит, безграничном и безвременном начале, которое является истинным видом всех “дел и вещей”. «Среда обитания выступает в мировосприятии средневековых художников и литераторов Японии как манифестация Будды, одно из его превращённых тел (*кэдзин*)».¹⁰⁴ Прозаические и драматургические произведения традиционного искусства восприняли прежде всего содержательную сторону буддийского учения,

103 Розенберг О.О. Труды по буддизму.- М., 1991, с.187.

104 См.: Игнатович А.Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре.- М., 1985, с.67.

поэтому персонажи пьес *Но* или герои средневековых романов открыто цитируют наиболее популярные сутры.

Что же касается *Пустотности* буддийского Абсолюта, то она непостижимым образом явлена в мириадах дел и вещей, и задача художника *гэйдо* – отобразить эту в высшей степени абстрактную идею в конкретном образе. Причём *Пустотность* может ощущаться только телесно-сенситивно. Разум систематизирует и объективизирует “вещи и дела” (*дзибуцу*) при помощи форм разной степени определённости и жёсткости (*ката – катати – сугата*)¹⁰⁵. Чувствующая целокупность человека ощущает “внутренний”, неоформленный Дао-поток в режиме “здесь и теперь”. Для обозначения идеи *Пустотности* в различных видах традиционного искусства *гэйдо* были найдены специальные приёмы. В монохромной живописи это ничем не заполненное пространство. Пустая сцена, паузы и фиксированные позы – в традиционном театре. Однако ничто не может сравниться в этом отношении с образным строем буддийских сухих садов. В архитектонике японского сада, как и во всей дзэнской эстетике роль паузы-молчания – очень значительна. Неслучайно среди всех типов садовой композиции особое значение имеют “пустые” сады, состоящие в основном из простой площадки, засыпанной белой галькой.¹⁰⁶

На Востоке взаимодействие с окружающим миром описывалось как дорефлективный, дотеоретический, дознаковый, но не первобытно-примитивный контакт с невыразимой основой Бытия. Оно сознательно осуществлялось на Пути, являющемся одновременно истинным путем жизни и путем профессионального становления. Однако было непросто достичь “истинного знания” человеку, переставшему быть чисто природным, животным существом и достигшему определённого культурного уровня, воспринимающего мир главным образом в знаковом, текстовом виде. Не легко было ощутить себя непосредственной частью невыразимого порядка бытия как основы мироздания.

Достижение истинного знания требовало долгого подготовительного периода,

105 Теме подвижности и множественности формы в японской культуре вообще и в художественной культуре в частности посвящено специальное исследование Имамита Томонобу и Като Синро “Ката, катати, сугата”// Бигаку (Эстетика). Т. 2, с. 257-266; также работа Имамита “Тоё-но бигаку”(Эстетика Дальнего Востока). Токио.: 1980.

106 См.: Николаева Н.С. Японские сады.- М., 1975, с.115; Муриан И.Ф. Цит. соч., с.179; Titley N., Wood F. Oriental Gardens.- London, 1991, p. 100-119.

рутинного, тяжёлого “послушания” (наставнику – в монастыре, главе *дома* – в традиционном искусстве). Безупречное владение техническими навыками мастерства и соблюдение принятых в монастыре или *доме* ритуалов достигалось при постоянном контроле со стороны признанного авторитета и сопровождалось духовным ростом ученика. Это было совершенно необходимое условие для наступающего неожиданно просветления, “глубокого видения” мира и себя в нём в непрерывном текучем становлении. При этом происходил “скачок” с уровня рассудочного дискурсивного знания на уровень телесного осознания единства мирового континуума. Как отмечает А.Н. Мещеряков, «без понимания телесного мы обречены на непонимание того, что происходило и происходит с человеком, а, значит, и с социумом».¹⁰⁷

Краткие выводы:

1. Культура Дальнего Востока и культура Японии (являющейся частью китайской цивилизации) полагала телесный аспект человеческого разума основой всякого дальнейшего знания – практического и теоретического.

2. “Телесный модус” разума является одной из фундаментальных характеристик традиционной японской эстетики. Целостное **знание-состояние** эмоционально богаче **знания-информации** и противостоит ему в жизни.

3. 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” – *kokoro* – посредника между человеком и миром.

4. 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 следование каноническим образцам – *ката* в древних и средневековых искусствах, в том числе и воинских.

¹⁰⁷ Мещеряков А.Н. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX-начало XX вв) //Новое литературное обозрение, № 100.- М., 2009, с.34.

5. Дальневосточная эстетика полагала творчество как совместный творческий акт Универсума и мастера (отсюда фрагментарность, экспромтность, эскизность, “незавершённость” формы, отражающей вечно-текущую природу Бытия.

6. 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.

7. С древнейших времён японская эстетическая мысль осознавала бесформенную, текучую, непостоянную красоту главной ценностью по с формами её фиксации, о чём свидетельствуют тексты трактатов теоретиков японского искусства, начиная с Ки-но Цураюки и кончая Мотоори Норинагой.

8. 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. Таким образом, дальневосточная традиция считает “формой” и собственно “форму”, и “содержание” (вещество, материю).

9. 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 средневековым каноническим формам.

ГЛАВА 2.

ЗАПАДНОЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ЯПОНСКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Особенности первоначального восприятия западной культуры в эпоху Мэйдзи

Первая по-настоящему значимая встреча Японии с западной цивилизацией случилась в период Мэйдзи (1868-1911). На японцев обрушился тогда вал самой разнообразной и совершенно новой для них информации. По образному выражению современного исследователя японской эстетики Микеле Марра, «перед Японией встала проблема: либо суметь переварить двухтысячелетнюю западную мысль, либо столкнуться с непреодолимыми трудностями несварения».¹⁰⁸ Японские интеллектуалы поставили себе целью осмыслить чуждое, западное, мировоззрение, а вместе с тем уяснить, каковы место и роль самой Японии в мировом сообществе, каково значение японской культуры в контексте всей человеческой цивилизации.

Интересно, что чужеземная духовная культура поначалу воспринималась японцами как 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 неискущённым в философском теоретизировании жителям Японских островов, чьи мировоззренческие установки традиционно развивались в русле религиозно-этических и отчасти 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 периоды Мэйдзи и Тайсё (1912-1925) появилось множество философских обществ и кружков, посвящённых изучению трудов того или иного западного мыслителя.¹⁰⁹ Страну наводнили переводы произведений Канта и Гегеля, Шопен-

108 Marra M. A History of Modern Japanese Aesthetics.- Honolulu, 2001, p.18.

109 Подробно об этом периоде см.: Piovesana G.K. Recent Japanese Thought. 1862-1962. A Survey.- Tokyo, 1963; Japanese Thought in the Meiji Era/ Ed. Kosaka Masaaki.- Tokyo, 1958.

гауэра и Ницше, Бергсона и Гартмана... Вместе с хлынувшим из Европы потоком информации в Страну Восходящего солнца проникли и западные эстетические учения. Именно в периоде Мэйдзи берет начало традиция переложения на японский язык фундаментальных работ по западной философии и эстетике. Первыми объектами перевода служили сочинения таких классиков как Платон, Аристотель, Плотин, Августин и др. Тогда же в поле зрения японцев попала и русская литературно-эстетическая мысль: известным писателем Фтабатэем Симэй (1864-1909) были переведены «Идея искусства» и «Разделение поэзии на роды и виды» В.Г. Белинского. Однако Фтабатэй столкнулся, по наблюдению Т.П. Григорьевой, «с большими трудностями при переводе философских терминов: абстрактных понятий в японском языке не было, а европейскую терминологию ещё не освоили. Больших трудов стоило ему подобрать эквиваленты к таким, например, понятиям, как *эстетика, истина, сущность, эмпирическое познание, идеальный, диалектический, субъективный, объективный*».¹¹⁰

Это было естественно, поскольку в Японии в домэйдзийский период не существовало специальной философской литературы, то есть трудов по философии в западном понимании этого слова, а также отсутствовало то «промежуточное звено», каким являлись на Западе эстетические теории как конкретизированные философские системы. (Заметим, что даже вопрос о наличии японской “философии как таковой” и по сей день остается открытым. Немало современных исследователей разделяют точку зрения просветителя Накаэ Тёмин (1847 -1901), заявившего, что в Японии не было философии в принципе. «Японцы, – утверждают они, – познакомились с философией в собственном смысле слова только после буржуазной реставрации 1868 г. как с явлением чисто европейского общественного сознания. До этого в Японии господствовала буддийско-конфуцианская общественная мысль, не содержащая в себе философского знания» .¹¹¹ Именно поэтому японским мыслителям найти соответствующие языковые аналоги для терминов западной философии было сложно. Но, несмотря на трудности, материал по философской проблематике,

110 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция.- М., 1979, с.315-316.

111 Козловский Ю.Б. Современная буржуазная философия в Японии.- М., 1977, с. 60.

и эстетической в том числе, постепенно накапливался.

Подчеркнём, что о философской эстетике можно говорить как о мировоззренческой концепции второго порядка, если подразумевать, что на первой ступени стоят теории конкретных видов искусств. Искусство и литература, несомненно, оказывают сильное влияние на процесс формирования мировоззрения, на формирование ценностного отношения к действительности. Однако прежде чем становится возможным философское осмысление этих сфер деятельности, в них должен быть накоплен определённый опыт. Данное обстоятельство обуславливает необходимость достаточно длительного периода разработки эстетических воззрений в рамках теории искусства, искусствоведения и литературоведения, более непосредственно, чем философская эстетика, отражающих художественную практику.

Вполне закономерно, что японская эстетика практически до конца XIX в. развивалась преимущественно в области искусствоведения и литературоведения. (Как, впрочем, и “имплицитная эстетика” на Западе вплоть до Нового времени, когда она была осознана как предмет философской рефлексии в трудах, прежде всего, германских философов XVIII- XIX вв.). И неслучайно японские писатели и художники зачастую сами выступали в роли теоретиков искусства и эстетиков.

«Эстетическая мысль Китая и сопредельных государств, входивших в круг дальневосточной цивилизации, – пишет китаевед В.В. Маялявин, – изъяснялась почти исключительно посредством афористических высказываний, часто многозначительно-смутных, лирически окрашенных, откровенно субъективных, но вместе с тем имевших характер практических рекомендаций».¹¹² Заметим, что подобное мышление, представляющееся нам сегодня как “смутное” и “размытое”, вообще не являлось таковым: несмотря на видимую противоречивость составлявших его частей, мировоззрение средневекового населения Японии **было цельным** и отражало религиозный взгляд на мир. Свойственные этому мировоззрению понятия и категории средневековый японец не воспринимал как “многозначные и многоуровневые,” какими их видит современный западный ум. Однако именно западный, аналитический тип философствования в отношении этих понятий был востребован

112 Маялявин В.В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока.-М., 1987, с.6-7.

в в Японии в эпоху Мэйдзи; традиционный же, целостный, обобщённый взгляд на мир стал считаться недостатком. Тогда же была поставлена задача “наведения мостов” с Западом, задача создания собственной научной терминологии и осмысления богатейшего национального художественно-эстетического наследия в теоретических терминах западной эстетической науки.

Значительным препятствием для научного оформления эстетики в домэйдзийской Японии служила, как мы уже отметили, 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. Трактаты по теории того или иного вида искусства сочетались с практикой обучения методом *микики* (букв. видеть и слышать) в рамках устной традиции, передаваемой из поколения в поколение путем непосредственного контакта мастера-учителя с учеником.

Впрочем, японской художественной традиции была свойственна оригинальная, по-своему необыкновенно развитая эстетическая система, уходящая корнями во времена создания первых поэтических антологий *Манъёсю* и *Кокинсю*. Эта система постепенно углублялась и обогащалась всё новыми понятиями прекрасного (либо новыми интерпретациями старых понятий). Правда, ни система, ни её “понятия” не были таковыми в европейском понимании, поскольку были лишены логической чёткости и определенности. На протяжении веков они зиждились скорее на метафорах и аллюзиях, нежели на дефинициях и рассуждениях, и апеллировали скорее к интуиции и чувству, нежели к логике и рассудку.

Даосско-буддийское понимание истинного знания сводило рациональное знание к “знанию-состоянию” на том основании, что последнее – первично как в историческом, так и, как неверно представлялось, в логическом отношении, поскольку знание дискурсивное, знание-текст без “подставки” молчаливого “знания-

состояния” невозможно, тогда как обратная ситуация наличествует в природе. «В Поднебесной нет ничего, что можно было бы сравнивать с учением, не прибегающим к словам»¹¹³, – читаем мы в трактате “Даодэзин”. И далее: «Тот, кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает».¹¹⁴ Практически дословно повторяются эти слова у Чжуанцзы: «Знающий не говорит, говорящий не знает».¹¹⁵

Основоположник кибернетической эпистемологии, сподвижник отца кибернетики Н. Винера, англо-американский учёный Грегори Бейтсон (1904-1980) говорил по поводу этого: «Если бы это клише было справедливым, из него следовало бы, что вся богатейшая и зачастую прекрасная мистическая литература индуизма, буддизма, таоизма и христианства должна была бы быть написана людьми, не знавшими, о чём писали».¹¹⁶ Что здесь имеется в виду? Речь идёт о двух “измерениях” бытия: процессуальности (которая бесформенна и не подлежит никаким точным определениям и воспринимается в динамике всем телесно-ментальным существом человека) и структурированности (оформленности, статичной характеристике, фиксируемой разумом). В обыденной жизни эти два типа знания неразрывно переплетены.

В искусстве они тоже используются как два метода создания произведения. Знание о процессуальности и структурной оформленности, об их неперменном сочетании как в процессе творчества (в обучении, в креативном акте), так и в результате – произведении, существовало в теории дальневосточного искусства издавна. Приоритет здесь отдавался именно процессуальности, или, как писали теоретики дальневосточного искусства, “бесформенному”. Отсюда – видимая “эскизность”, фрагментарность, “незавершенность” как “наилучшее завершение”.

Г. Бейтсон метафорически обозначил эти две стороны художественного творчества как “калибровка” и “корректировка”. “Корректировка” – это способ создания произведения, который подразумевает возможность промежуточной оценки, возможность предотвратить совершение ошибки в ходе работы. “Калибровка” подразумевает оценку только по окончании работы - когда откорректировать про-

113 Древнекитайская философия, т.1.- М., 1972, с. 128

114 Там же, с. 131.

115 Там же, с. 277.

116 Г.Бейтсон, М.К.Бейтсон. Ангелы страшатся. К эпистемологии священного.- М., 1992, с.18.

изведение в процессе его создания невозможно. Г. Бейтсон считает, что оба метода присущи и западному, и дальневосточному искусству, но в неравной мере: “корректировка” в большей степени характеризует западное искусство, “калибровка” ярче представлена в искусстве Дальнего Востока.

Бейтсон остроумно сравнивает эти два метода со стрельбой из винтовки по неподвижной мишени, когда можно до бесконечности корректировать прицел, с одной стороны, и стрельбой из дробовика по произвольно летящей цели (“влёт” по птице, тарелке) – с другой. Во втором случае корректировка невозможна, а успех стрельбы определяется мгновенным, без предварительного прилаживания, вхождением организма стрелка в систему “тело-ружьё-птица-природная среда” в режиме актуального бытия “здесь и теперь”. «Эта дилемма – рассматривать ли обучение как изменение в калибровке или как проблему самокоррекции от одного момента к другому, – кажется, присуща всем видам искусства»¹¹⁷ – пишет учёный.

В этом пункте видит главное отличие искусств Запада от традиционного искусства Дальнего Востока известный исследователь буддизма Судзуки Дайсэцу Тэйтаро (1870-1966). Характеризуя *сумиэ* - искусство каллиграфии и живописи тушью - Судзуки подчёркивает: «Мы можем сказать, что кисть “сама” выполняет работу, вполне вне художника, который лишь позволяет ей двигаться без его сознательных усилий. Если только слабый намёк на логику или размышление (бейтсоновская “корректировка” – Е.С.) просочится между кистью и бумагой, результат безнадежно испорчен».¹¹⁸ «В живописи маслом - продолжает он, - с её возможностью наложения на холст краски, её стирания и наложения вновь – картина выстраивается постепенно, после сознательно разработанного плана».¹¹⁹ Он говорит о “сознательности мышц”¹²⁰ в передаче живого движения. Нам могут возразить: а как же, например, быть с искусством буддийской скульптуры, подразумевающим длительный, тщательно спланированный процесс отливки фигур, или с архитектурой, требующей длительного процесса коррекции и подгонки? На это

117 Там же, с.60.

118 Suzuki D.T. Zen Buddhism.-NY, 1956, p. 280.

119 Ibidem.

120 Ibid., p. 282.

мы ответим, что скульптура в древней и раннесредневековой Японии не входила в реестр традиционного искусства *гэйдо*, а вот боевые искусства – стрельба из лука, фехтование и даже игра в мяч *кэмари* – входили.

В эпоху Мэйдзи рационализм и логика стали требованием времени, поэтому авторы эстетических исследований в Японии обязательно должны были преодолеть ограниченность практики конкретных искусств и обратиться к достижениям систематизированной философской эстетики Запада. Последняя четверть XIX в. ознаменовалась в Японии попытками активного освоения западного философско-эстетического наследия и его методологии. Так, к примеру, в 1885 г. со своим трактатом “Сокровенная суть *сёсэцу*” выступил писатель Цубоути Сёё (1859-1935). Под влиянием западных эстетических установок Цубоути объявил искусство «самостоятельным эстетическим феноменом, выделив его в особую область духовного опыта. Но тем самым Цубоути нарушил традиционный взгляд на искусство как неискусство, нарушил связь вещей по принципу интердиффузии всего во всем»¹²¹, характерную для японской художественной традиции. Трактат писателя свидетельствовал о переоценке “в западном духе” роли и предназначения искусства в Японии.

Аналогичные процессы происходили и в сфере живописи, где противостояние художественных принципов Японии и Запада обнаружилось весьма отчётливо. Техника европейской живописи, позволявшая создавать иллюзию реального пространства, поразила японцев ещё во времена “христианского века” (1542-1639). В тот период по стране распространились многочисленные копии картин, привезенных из Италии. Авторы копий тщательно подражали оригиналам, но подражание было поверхностным – японцы проникались “буквой”, а не духом западной живописи. И хотя их целью являлась именно техника письма, качество большинства репродукций оставляло желать лучшего. Однако художники “христианского века”, а потом и их преемники, смогли через образцы европейской живописи познакомиться с западным видением мира. Сравнение собственных национальных произведений с картинами, привезёнными из Европы, позволило им как бы взглянуть со стороны на традиционную японскую манеру письма и по-новому оценить её.

121 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция.- М., 1979, с. 313.

Принципиальное отличие европейской живописной традиции от японской подчеркивал, в частности, крупный художник Сиба Кокан (1738 – 1818). По его мнению, в первом случае имеет место реалистическое (“как оно есть”), а во втором - условное отображении сути людей и вещей. Противопоставляя восточную условность европейскому реализму, Сиба писал в трактате “Рассуждение о западной живописи”: «Главная цель западного искусства – воссоздание реальности. Японская же и китайская живопись, неспособные к этому, становятся лишь никчёмной игрушкой... Применяя светотень, западные художники могут представить выпуклое и вогнутое, светлые и темные стороны, глубину и плоскостность. Их картины – модели реальности и посему могут выполнять те же функции, что и письменное слово, а часто и более эффективно <...>. Слова, употребляемые в тексте, могут, конечно, описывать, но одна реалистически написанная картина равноценна мириадам слов».¹²²

Приведённые высказывания Сибы Кокана свидетельствуют о безграничном восхищении японских художников прежде всего западной техникой реалистического воспроизведения действительности, т. е. тем, что отсутствовало в их национальной живописной традиции. Сама же цель западного искусства понималась несколько однобоко – лишь как стремление к наиболее точному подражанию природе. Тем самым упускалась из виду смысловая нагрузка одухотворённость лучших образцов европейской реалистической живописи, не говоря уже о том, что уничтожалась собственная живописная традиция, где картина всегда имела духовный «подтекст». Итак, очевидно, что японцы восприняли первоначально лишь внешние атрибуты художественной традиции Запада. Внутреннее её содержание, связанное с эстетическими установками западных художников, пока оставалось непонятым.

Правда, были среди японских деятелей искусства люди, стремившиеся к более глубокому проникновению в суть западной эстетической традиции. К ним следует отнести, к примеру, прославленного мастера цветной гравюры Кацусика Хокусая (1760-1849). Используя в своем творчестве некоторые элементы европейской техники письма, Хокусай вовсе не отрицал разницы японской и западной

¹²² Цит. по: Кавакита Митиаки. Киндай бидзюцу но нагарэ (Течения в искусстве Японии Новейшего времени).- Токио, 1967, с.13.

живописи в способах воспроизведения реальности. В то же время он, в отличие от Сибы, указывал на то, что японская живопись несколько не уступает европейской и представляет собой просто иной путь образного постижения мироздания и смысла человеческого бытия. Традиционная живопись была символическим изображением окружающего мира. Она не претендовала на буквальную достоверность изображения воспроизводимых на бумаге предметов. Традиционные художники имели в виду, что каждый написанный предмет являлся подлинным символом бесформенного текучего потока Дао, и таким образом правдиво, истинно отражал мир. И западная реалистическая живопись, и традиционное дальневосточное искусство признавались отображением жизни “как она есть”; они оба отображали правду – *макото*, но понимание этой правды было разным. «Каждый подход имеет свои недостатки и достоинства, – писал Хокусай. – Надо понять оба метода. Главное, жизнь и смерть должны присутствовать во всём, что пишешь».¹²³

Необходимо отметить, что определённые предпосылки для усвоения эстетической традиции Запада существовали в Японии в период “закрытия страны” при военном правительстве *бакуфу* (1639-1852) в рамках так называемого “голландоведения”. Голландоведение – широкое понятие, обозначающее процесс изучения западных наук японцами в указанный период. Тогда через голландскую колонию на острове Дэсима близ порта Нагасаки в Японию шёл приток знаний из Европы. Западные науки получили название *рангогаку* (науки на голландском языке), а люди, изучавшие их – *рангакуся* (голландоведы). “Голландоведы” передали эстафету в деле распространения европейских знаний слушателям и служителям основанного в 1857 г. государственного научно-исследовательского и педагогического центра по изучению западных наук – Бансё сирабэсё (букв. Департамент изучения книг). Однако науки там изучались лишь постольку, поскольку могли служить укреплению оборонного могущества государственного режима. Многие культурные деятели эпохи Мэйдзи были выпускниками этого заведения.

Один из них, художник Каваками Тогай (1827-1881), стал директором отде-

¹²³ Цит. по: Кавакита Митиаки. Киндай бидзюцу-но нагарэ (Течения в искусстве Японии Новейшего времени).- Токио, 1967, с.35.

ления живописи при этом Департаменте, где даже изучение западной живописной манеры, «на первый взгляд не имеющее отношения к военному делу, ставило перед собой задачу обучить технике составления топографических карт как одной из основ военной науки».¹²⁴ По мнению современного искусствоведа Кавакиты Митиаки, отнюдь не эстетические потребности вдохновляли Каваками и его сподвижников: «Западное искусство, как и западные языки и наука, изучались потому, что это считалось необходимым для обороны и дипломатии, равно как и для развития архитектуры и гражданской инженерии».¹²⁵ Мало того, утверждает Кавакита, «во времена Каваками западная живопись не расценивалась японцами как искусство».¹²⁶ Лишь в последние годы правления *бакуфу* у японцев стали открываться глаза на положение дел в области западной философии и общественной мысли, включая эстетическую традицию.¹²⁷ 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 период восторженного увлечения западной живописью, слепого подражания её методам и технике, японские художники начали относиться к ней более трезво и осознанно. По образному выражению Кавакиты, техника европейской живописи в Японии постепенно превращалась “из господина в слугу”.

Смена эстетических установок привела к подлинным изменениям сначала в технике, а затем и в самом духе японского живописного искусства. В 1896 г. возникло общество художников *Хакубакай* (Общество белой лошади), отводившее западной технике роль средства выявления внутреннего духа японца. Основатель этого общества, художник Курода Сэйки (1860-1924) получил образование во Франции, где был покорён мастерством импрессионистов. По возвращении он стал пропагандировать подобную живопись в Японии, с тем чтобы местные художники творчески усвоили и переработали принципы европейской живописной техники, не утратив при этом японского национального своеобразия в своих картинах.

124 Иэнага Сабуро. История японской культуры.- М.. 1972, с.174.

125 Кавакита Митиаки. Цит. соч., с. 34.

126 Там же, с.35.

127 Иэнага Сабуро.Цит. соч., с.175-176.

Одновременно наметилась сильная тенденция к возрождению самобытных японских 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 Какудзо (Тэнсин, 1862-1913).

Первый ректор Токийской Школы искусств и основатель японской Академии художеств, Окакура в своем главном труде “Идеалы Востока” (1903) наметил для Японии главные направления эстетического развития. С одной стороны, это поиск истоков самобытности, с другой – поиск путей взаимодействия с эстетической мыслью Запада. Причём учёный рекомендовал никогда не забывать, что все лучшее в Японии создано на основе собственной художественной традиции.¹²⁸ Нельзя переоценить значение деятельности Окакуры Какудзо и в сфере ознакомления европейцев и американцев с искусством Японии, его традиционными эстетическими установками. Окакура являлся одним из активистов восточного отдела Бостонского Музея изящных искусств и внёс значительный вклад в процесс налаживания взаимопонимания Востока и Запада.

«Япония прошла путь европейской истории за несколько десятилетий, что привело к сосуществованию того, что в европейской литературе развивалось в последовательном порядке»¹²⁹ – отмечает Т.П.Григорьева, характеризуя духовную жизнь эпохи Мэйдзи. “Многослойность” свойственна и эстетическому осмыслению действительности в мэйдзийской Японии, когда там параллельно развивались как традиционная эстетика – искусствоведческая, “слитая” с практикой конкретных искусств, так и вновь возникшая философская эстетика.

Что касается последней, то ещё Гегель, один из создателей философской эстетики, не скрывал её главный недостаток – отвлечённый характер: «Наука об искусстве <...> предаётся самостоятельным размышлениям о прекрасном и создаёт лишь общее учение, абстрактную философию прекрасного, вовсе не затрагиваю-

128 Okakura Kakuzo. The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan.- London, 1903, NY, 1904; The Awakening of Japan.- NY, 1904.

129 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция.- М., 1979, с.320.

щую художественного произведения в его своеобразии».¹³⁰ Если же говорить о “конкретной” имплицитной эстетике домэйдзийского времени, то именно близость к непосредственному художественному творчеству и составляла её силу. Однако систематичность была лозунгом эпохи, поэтому эстетика Японии обязательно должна была выйти на стезю строгого рассуждения о прекрасном. Японским ученым предстояло освоить соответствующую философскую терминологию, предстояло научиться говорить “на философском языке”, 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 и продолжает отчасти использоваться ею и по сей день. Создание новой терминологии сопровождалось попытками соотнесения составляющих её понятий с понятиями традиционной эстетики, что привело к образованию целого “компаративистского” направления в эстетических исследованиях.

2.2. Формирование кафедр эстетики в Токийском и Киотском Императорских университетах. Нисида Китаро и Ониси Ёсинори – два подхода в анализе искусства

Существует еще одно обстоятельство, позволяющее относить период рождения японской эстетической науки к периоду Мэйдзи. Как раз в это время произошло организационное оформление японской эстетики как самостоятельной области научного знания. Тогда на базе филологических факультетов императорских университетов Токио и Киото – крупнейших учебных и научных учреждений страны – были сформированы специальные центры для эстетических исследований. 1899 г. был основан Институт эстетики при Токийском университете *Тодай*, а несколькими годами позже (1906) начал работу аналогичный институт в Киото. Сам факт создания полноценных научно-эстетических центров без преувеличения можно считать событием историческим. Не только потому, что они явились учреждениями совершенно нового типа для Японии, но и потому, что они в течение нескольких

¹³⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х тт., т.1.- М., 1972, с.20.

лет были единственными в мире научными заведениями такого рода. Лишь в 1919 г. в Париже на базе университета Сорбонна открылся первый в Европе Институт эстетических проблем.

Институт эстетики при Токийском университете до сих пор сохраняет лидерство среди японских вузов в преподавании и изучении эстетики, издании соответствующей литературы, в деле перевода основных эстетических работ западных авторов, а также в подготовке преподавательских и научных кадров для всей страны. Институт получил широкую известность и за пределами Японии. Здесь читают лекции ученые-эстетики с мировыми именами. Крупнейшие деятели мировой эстетической науки принимают участие в проводимых Институтом конференциях, публикуют свои работы в его периодических изданиях (в частности, в представительном ежегоднике Института, выходящем с 1976 г. на западноевропейских языках – *Journal of the faculty of Letters, the University of Tokyo. Aesthetics*). История Института эстетики при Токийском университете заслуживает специального, хотя бы сжатого, обзора.

Созданию Института непосредственно предшествовала подготовительная деятельность многих учёных. Курс эстетики в Токийском университете *Тодай* начал преподаваться ещё в 1878 г. в рамках филологического факультета. Эстетика тогда именовалась “наукой, исследующей прекрасное” (яп. *симбигаку*). Первым преподавателем по *симбигаку* стал Тояма Сёити (1848-1900), впоследствии декан филологического факультета. Он начал с преподавания художественной критики.

Фундамент курса собственно философской эстетики был заложен годом позже, когда в Японию приехал Эрнст Феноллоса (1853-1908), выпускник философского факультета Гарвардского университета. Феноллоса читал целый ряд философских дисциплин: историю западной философии, логику, эстетику (главным образом, кантовскую). Среди его слушателей были такие выдающиеся мыслители Японии, как Иноуэ Тэцудзиро (1855-1944) и упоминавшийся выше Окакура Какудзо (Тэнсин). После Феноллосы курс эстетики и истории искусств вел Чарльз Лоттон. Все они сыграли немаловажную роль в ознакомлении и первичной систематизации знаний японцев о западноевропейском изобразительном искусстве, музыке и литературе. В

1882 г. эстетика получила новое японское название – *бигаку* (наука о прекрасном), под которым выступает и сегодня.

Период 1895-1901 гг. составил целую эпоху в истории преподавания эстетики в Токийском университете *Тодай*. Именно в это время были заложены основы практической методологии учебных курсов русским немцем Рафаэлем фон Кёбелем (Кербер, 1848-1923), читавшим лекции по эстетике античности (Платон, Аристотель, Плотин), по средневековым эстетическим учениям Запада, а также по эстетике немецкой классической философии и неэциентистских направлений новой философии. Энциклопедически образованный ученый и талантливый педагог, Кёбель сыграл значительную роль в процессе становления Института, поскольку именно с его лекций началось преподавание сквозного систематического курса истории основных направлений философско-эстетической мысли Запада. Имя Кёбеля – первого систематизатора западного историко-философского и эстетического материала для Института эстетики университета *Тодай* – до сих пор хранится в благодарной памяти его сотрудников. Таким образом, у истоков японской философско-эстетической науки стояли три человека: Тояма Сёити, Э. Феноллоса и Р. Кёбель.

Представители последующих поколений профессуры Института так же, как и его основоположники, зарекомендовали себя незаурядными учёными. Помимо интенсивной исследовательско-преподавательской деятельности, они занимались переводами наиболее выдающихся произведений мировой философской мысли и образцов западной классики. Одним из них был профессор Оцука Ясудзи (1868-1931), читавший в течение 1901-1922 гг. курс по эстетике художественной литературы.

В Институте преподавал также известный писатель Мори Огай (Ринтаро, 1862-1922), автор многочисленных романов и перевода на японский язык “Фауста” Гёте. Вместе с популярным писателем Нацумэ Сосэки он выступил против Цубоути Сёё, автора трактата “Сокровенная суть *сёсэцу*”, объявив его “сторонником голого факта”. Своим же художественным методом Мори Огай провозгласил *хансидзэнсюги* (антинатурализм). Получивший образование в Германии, Мори Огай испытал достаточно сильное воздействие западноевропейской философской мысли, особенно феноменологической “философии бессознательного” Э. фон Гартмана

(1842-1906), эстетику которого перевел на японский язык. Вместе с тем исследования Мори были проникнуты духом восточных учений и велись в русле японской художественной (нерационалистической, не отвлечённой, посвященной конкретным искусствам) традиции.

Одновременно с Оцукой Ясудзи в качестве профессора Института на протяжении десяти лет работал Такаяма Риндзиро (псевдоним – *Тёгю*; 1871-1902), переводивший сочинения Ницше. В 1911г. в его переводе вышла книга “Так говорил Заратустра”. Из всех ницшеанских идей наибольшее влияние на Такаяму оказали идеи “инстинктивизма”. В то же время Такаяма являлся адептом философии японизма (яп. *нихонсюги*). В эстетике он выдвинул концепцию *рукэйгаку* (букв. «типология»), основной смысл которой сводился к отказу от философско-логических построений и возврату к традиционному пониманию эстетической проблематики, когда она рассматривалась в русле теории и практики конкретных искусств.

С 1923 по 1944 гг. Институт возглавлял сторонник системного подхода в области эстетики, доктор Ониси Ёсинори (1888-1959). Активно используя достижения западной эстетико-философской мысли, Ониси параллельно продолжил исследование традиционной японской эстетики. По словам М. Марра, «Ониси применил знание эстетики Запада для выявления основных концептов японской эстетики, веками использовавшихся поэтами и теоретиками традиционного искусства».¹³¹ Впервые в Японии Ониси назвал ключевые термины теоретиков *гэйдо* – “эстетическими категориями” (*битэки хантё*). Ученик Фенолосы и Окакуры, Ониси воспринял от них любовь к немецкой классической философии и видел своей главной задачей показать движение японского “эстетического духа” в виде триады: *аварэ* – *югэн* – *саби*. Каждой эпохе японского искусства, считал Ониси Ёсинори, соответствовала главная категория прекрасного: эпохе Хэйан – *аварэ*; средневековому периоду Камакура–Муромати – *югэн*, а городской культуре эпохи Эдо, олицетворением которой стал поэт Басё, – категория *саби*.

131 Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu, 1999, p. 115. Примечательно, что на с.1 того же издания Микеле Марра утверждает: «то, что понимается под японским вкусом или японским чувством прекрасного, является «современным конструктом под названием «эстетика», чья популярность в Японии напрямую связана с её способностью создавать образы того, что мы называем «Японией».

В своём первом фундаментальном исследовании, посвящённом традиционным формам эстетического восприятия, “*Югэн то аварэ*” (*Югэн и аварэ*, 1939), Ониси так определил свою главную задачу как эстетика: «Моей изначальной задачей было заново соединить все японские понятия, имеющие отношение к «прекрасному» в теоретическую систему с тем, чтобы рассмотреть их в контексте общей (читай: западной – Е.С.) теории эстетики».¹³² Ониси определил главные черты японского эстетического сознания:

1. Сплетение, вплоть до полного слияния в поэзии лирического и природного моментов, «взаимное проникновение природной и художественной сфер».
2. И на Западе, и в Японии присутствуют и природный, и художественный моменты, но не в равной степени: «в Японии природный аспект не в пример богаче и разнообразнее».
3. Совпадение в эстетическом сознании точки зрения творца и реципиента.
4. Традиционное искусство *гэйдо* и *гэйно* подразумевает «участие целостного человека со всеми его личностными и духовными характеристиками в творческом процессе».
5. Огромное богатство содержания выражено в лаконичной форме, что способствует приобщению к традиционному искусству широких слоёв любителей.¹³³

Ониси поставил *югэн* на первое место в истории японской эстетики. Именно эта старинная категория, уходящая корнями в китайскую поэзию эпохи Тан (VI-X вв.), представляется японскому эстетике центральной в процессе формирования общей теории традиционного искусства *гэйдо*. Понятие *югэн* генетически связано, подчёркивает Ониси, с древними даосскими трактатами “Даодэцзин” и “Чжуанцзы”. Задача Ониси – представить категории средневековой японской эстетики как а) ценностные и б) формальные, оказалась выполнимой только наполовину вследствие “сопротивления материала”. Если с ценностным измерением было всё понятно: ключевые категории японского эстетического сознания действительно имели прямое отношение к интеллектуализированному чувству прекрасного/безобразного, то

¹³² Ониси Ёсинори. *Югэн то аварэ*. - Токио, 1939, с.3.

¹³³ См.: там же, с. 3-12.

с формальной стороны дело обстояло гораздо хуже. Обильно цитируемые Ониси тексты теоретиков японского средневекового искусства¹³⁴ недвусмысленно говорили о бесформенном характере “красоты по-японски”.

Ониси, в частности, приводит следующие строки Камо-но Тёмэя (1153-1216) из трактата *Мумёсё* (Записки без названия) о “чувстве прекрасно-возвышенного”: «Поздней осенью небо пусто, бесцветно, не слышно птиц, но непонятно почему, на глаза наворачиваются слёзы <...>. Всмотриваешься сквозь разрывы тумана в пейзаж осенних гор, но алые листья почти не видны – и всё равно чувствуешь их великолепие (*сугурэтару бэси*)»¹³⁵. При этом он вынужден как-то уйти от ответа на вопрос: почему Тёмэй характеризует *югэн* как “*сугата ни мизнай кэсики нару бэси*”¹³⁶ (яп.: то, что невыразимо в форме и слове)? Но, так или иначе, вопрос о ценности японского эстетического опыта был поставлен. Было положено начало систематического изучения категорий имплицитной эстетики – и в этом огромная заслуга проф. Ониси.

Ониси выдвинул идею о том, что стержнем эстетического сознания и всех эстетических представлений японцев, начиная с древнейших времен, являлся принцип “естественности” – *сидзэнсюги* (натурализм), в отличие от принципа “культурализма” в понимании прекрасного на Западе. Вместе с тем Ониси стремился найти соотношение объёмов понятий японской и западной эстетики. Например, “демоническое” в европейской эстетике и *югэн* в японской он считал двумя сторонами “возвышенного” (*судо*). Ониси осуществил перевод нескольких сочинений европейских философов на японский язык. Заметным событием в духовной жизни Японии стал выход в свет в его переводе “Критики чистого разума” И.Канта в 1930 г.

Преемником Ониси Ёсинори на посту главы Института эстетики при университете *Тодай* с 1949 по 1972 гг. являлся профессор Такэути Тосио (1905-1982),

134 Ониси, в частности, обращается с трактатам: Камо-но Тёмэя «Мумёсё»(Записки без названия), Фудзивара Тэйка «Майгэцусё» (Избранное по месяцам), Ёсимото Нидзё «Хэкирэнсё» (Пристрастные записки о рэнга)и «Цукуба мондо» (Диалоги в Цукуба), Синкэя «Сасамэгого» (Сказанное шёпотом), Дзэами «Фусикадэн» (Предание о цветке) и «Какё» (Зерцало цветка) .

135 Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ, с. 32-33.

136 Там же, с. 32.

чьих работы “Теория ценностей у Аристотеля” и “Современное искусство” получили признание в Японии. Он предложил несколько понятий для использования их при анализе содержания категорий традиционной эстетики. В частности, он обратил внимание на так называемые “отрицательные понятия” (*хитэйтэкина моно*), в которых, по его мнению, адекватно описывается опыт японской художественной традиции. Согласно Такэути, идея отрицания наглядно проявилась в таких характерных видах национального искусства Японии, как живопись тушью *сумиэ* и аранжировка сухих садов при буддийских храмах *Рёандзи*, *Дайсэнъин* и др. Учёный подчёркивал зависимость характера всей деятельности человека от содержания усвоенных им эстетических ценностей. В качестве ведущего эстетика Японии Такэути принял участие в работе III Международного конгресса эстетиков в Венеции в 1956 г., и даже был членом оргкомитета. Благодаря его деятельности, достижения современной японской эстетической науки впервые получили мировое признание. Переведённая профессором Такэути “Эстетика” Гегеля стала доступной широкому японскому читателю.

Звездой первой величины на философско-эстетическом небосклоне Японии был профессор Имамита Томонобу (1922 -2012.), возглавлявший Институт эстетики на протяжении десяти лет, в 1972-1982 гг. Труды Имамита известны мировому философскому сообществу в первую очередь, благодаря его деятельности как организатора и руководителя международного движения “эко-этика”, объединяющего в своих рядах крупнейших философов и эстетиков современности. Широкий резонанс вызвали в научных кругах и его выступления на многочисленных эстетических конгрессах.

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 мысль, философская наука как таковая не получила самостоятельного развития в рамках японской духовной традиции, поэтому там отсутствовала и философская эстетика. Однако имплицитная эстетическая

мысль опиралась на широкую теоретическую базу религиозно-философских учений Даосизма, буддизма и на этику конфуцианства. Поскольку же японцы стали рассматривать эстетику как самостоятельную область научного знания лишь после знакомства с европейской философской эстетикой, то речь пошла не о сосуществовании искусствоведческих и философских путей исследования в эстетике, а о предпочтении какого-либо одного из них в качестве определяющего для японской эстетической науки.

В результате периоды увлечения философской эстетикой сменялись периодами увлечения искусствоведческой эстетикой. Сторонники одного подхода категорически отрицали другой; неудивительно, что методологические проблемы принимали порой довольно острую форму. Помимо представителей Токийского Института эстетики научно-эстетическими изысканиями в Стране Восходящего солнца занимались и другие профессиональные ученые. Ученик Рафаэля фон Кёбеля и выпускник Токийского университета Фукада Ясукадзу (1878-1928) основал кафедру эстетики на филологическом факультете Киотосского университета. После Фукады до 1947 г. кафедрой заведовал Уэда Дзюндзо (1886-1973), написавший важные и содержательные работы: “Предмет истории искусства” (*Гэйдзюцуси-но кадай*, 1936г.), “Структура визуального восприятия” (*Сикаку кодзо*, 1941г.), “Дух японской красоты” (*Нихон-но би-но сэйсин*, 1944 г.).

Следует также обозначить деятельность упоминавшегося ранее известного теоретика Нисиды Китаро, родоначальника так называемой “академической философии” Киотского университета. Отмеченное сильным влиянием неокантианства, это направление философии получило распространение в 20-е годы прошлого века. По мнению историка Цутиды Кёсона, Нисида был «первым, кто показал японцам, что философия составляет наиболее фундаментальную форму мысли».¹³⁷ В творчестве Нисиды, ознаменованном попытками совместить установки национальной духовной традиции с элементами европейской философской мысли, эстетические взгляды выступали как самостоятельная часть оригинальной мировоззренческой концепции. По сути дела Нисида Китаро – основоположник современной фило-

137 Tsuchida Kyoson. Contemporary Philosophy of China and Japan.- London, 1927, p.74.

софской эстетики Японии. Его идеи и по сей день развиваются в работах видных японских ученых-эстетиков философского направления. Предваряя рассмотрение собственно эстетических воззрений Нисиды, остановимся коротко на его биографии и общефилософской эволюции.

Нисида Китаро родился в 1870 г. в маленькой деревушке на побережье Японского моря недалеко от г. Канадзава (префектуры Исикава) в семье школьного учителя. После окончания высшей ступени средней школы способный юноша поступил на филологический факультет Токийского университета и, получив диплом, вернулся на родину, в Канадзаву, где преподавал сначала в школе, а затем в колледже. В это время (1899) он серьезно увлекся Дзэн-буддизмом и провел немало часов в занятиях медитацией. Традиционное воспитание и образование (отец его был знатоком конфуцианских классиков и умелым каллиграфом, мать – ревностной буддисткой, поклонницей известного мыслителя Синрана, чьи труды она вслух читала сыну) сыграли важную роль в становлении личности Нисиды. Позднее, испытав сильное влияние европейской философии, он, тем не менее, посвятил жизнь объяснению глубинной сути именно восточной духовной традиции. Трудно сказать, думал ли он, что наступит время, и его труды будут переводиться на западные языки. Но, как минимум, ему хотелось при помощи “обкатанной” к началу XX в. в Японии западной переводной терминологии дать философское обоснование главным идеям буддизма, и прежде всего – идее иллюзорности личности.

С 1910 г. и до конца своей служебной карьеры Нисида преподавал философию и этику в Киотосском императорском университете. Уйдя в отставку в 1928 г., он продолжал активную исследовательскую деятельность, получившую отражение в его многочисленных трудах по целому ряду философских дисциплин. К сожалению, в советской философской литературе им даётся несправедливая и предвзятая оценка. Читатель, ознакомившийся с идеями Нисиды по работам Б.В. Поспелова и Ю.Б. Козловского, получает представление о якобы реакционной сущности нисидаизма, о слабости киотского философа как учёного и о несостоятельности его попыток создать оригинальную мировоззренческую концепцию.¹³⁸

138 Поспелов Б.В. Очерки философии и социологии современной Японии.-М.,1973, с.24-25; Козловский Ю.Б. Сов-

На наш взгляд, в данном случае для понимания творчества мыслителя надо непременно обратиться к его жизни и поступкам, которые помогают глубже понять истинный смысл его учения. Этот человек всегда оставался субъективно честным и глубоко порядочным. В частности, в годы всеобщего шовинистического угара, когда даже дети писали доносы на своих недостаточно преданных императору родителей, Нисида, судя по его дневникам и высказываниям учеников, отверг службу в императорском университете. Несмотря на то, что он получил почётную “медаль культуры”, Нисида в годы войны подвергся нападкам за свой космополитизм. Он вёл замкнутый образ жизни в маленьком провинциальном городке Камакура, внимательно следя за театром военных действий. Ненавистью к милитаризму и шовинизму были проникнуты беседы Нисиды с приезжавшими в Камакуру учениками. И не его в том вина, что некоторые из них, включая талантливых Танабэ Хадзимэ и Кояма Ивао, поддались влиянию пропаганды и стали националистами. Зато настроения другого ученика, Имамита Томонобу, оказались созвучными антимилитаристским взглядам учителя. Умер Нисида незадолго до окончания Второй мировой войны – 28 июля 1945 года в г. Камакура.

Друг, одноклассник и однокурсник Нисиды по Токийскому университету – Судзуки Дайсэцу Тэйтаро (1870-1966) в некрологе на смерть друга написал, в частности: «Это факт – Восток не знает Запада, Запад не знает Востока. Вот почему и происходят конфликты».¹³⁹ Эти слова прозвучали как раз накануне атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки. Судзуки, проживший десять лет в США, был “глазами и ушами” Нисиды, никогда не покидавшего Японских островов. Оба учёных видели свою задачу в том, чтобы не только сохранить классическое культурное наследие Японии, не только соотнести его с наследием Запада, переведя его на общепринятый язык западной философии, но и положить начало национальной школе философствования, выявить “теоретическую подоплёку” японской духов-

ременная буржуазная философия в Японии.- М., 1977, с. 83-100. В частности, Козловский пишет: «Киотская школа заявляла об “исключительности японского истинно-восточного духа”, что позволило зачислить всех представителей этой школы в лагерь идеологов японского империализма». Философия Нисиды и её идеалистическая сущность. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук. – М.: 1963, с. 8. Эта работа, написанная Ю. Б. Козловским в 1963 г., не могла не отражать как идейные установки, господствовавшие в СССР, так и стиль полемики, подразумевающий чёрно-белую картину мира и резкие нападки на “чёрную” сторону.

139 Цит. по: Yusa M. Zen and Philosophy: an Intellectual Biography of Nishida Kitaro.- Honolulu, 2002, p.1.

ной традиции и ознакомить западного читателя с особенностями культуры своей страны. Философские взгляды Нисиды Китаро менялись на протяжении всей его жизни, однако можно выделить четыре крупные работы, ознаменовавшие собой главные этапы творческой эволюции мыслителя.

Первым “краеугольным камнем” в творчестве Нисиды явилось “Изучение блага” (яп. Дзэн-но кэнкю, 1911). Эта работа и все примыкающие к ней произведения основываются на введенном Нисидой понятии *чистого опыта* (дзюнсуй кэйкэн). Явно заимствованный у Э. Маха, У. Джемса и А. Бергсона, *чистый опыт* киотского философа претендовал на роль базиса, существующего до всяких противоположностей (в том числе и до противоположности чувства и разума), из которого произрастали все ограничения и дефиниции, определялось различие между “эго” и предметом, субъектом и объектом. В “недифференцированной реальности” *чистого опыта* слиты сознание, ощущение и воля; в нём сталкиваются большое “Я” мира с личным внутренним “Я” каждого человека. Прежде всего *чистый опыт* – это личный, телесно-ментальный опыт, “поэзис”, как его иногда называл сам мыслитель. Это опыт постоянного изменения, постоянного участия в мировом поэзисе – самопознании-самостоянии. Первое описание такого *чистого опыта* связано у Нисиды с восприятием искусства: «В условиях *чистого опыта* субъект не противопоставлен объекту. В *чистом опыте* мы открываем сердце навстречу прекрасной музыке, и в таком состоянии не понимаем, где Я, а где не-Я, музыка. В этом мгновении самозабвения как-будто небо и земля радостно звучат в неразрывном единстве. Этот опыт и есть начало всякого мышления, и та аналогия, что я привёл выше – это слабое подобие *чистого опыта*».¹⁴⁰

Введение Нисидой понятия *чистого опыта* не свидетельствовало об умалении интеллекта, а, следовательно, и научного познания и рационалистических направлений в философии “творческой активности” индивида, объединяющей в первозданном, “рафинированном” виде объективные качества предмета и его “субъективное переживание” человеком. Но научное знание представляет, согласно Нисиде, лишь половину истины о человеке и мире. Не менее важным является

¹⁴⁰ Нисида Китаро. Дзэнсю (ПСС). Т.1- Токио, 1965, с.59-60.

актуальное *личностное знание* (М. Полани); это процессуальное, в режиме “здесь и теперь” знание человека о себе. Важно, что *чистый опыт* выступает не только гносеологической, но и онтологической категорией, обозначающей конечную, “истинную” реальность, близкую буддийскому универсуму. Но, вводя понятие “чистого опыта”, Нисида говорил о недостаточности отвлечённого, обобщённого, субъект-объектного суждения современной философской науки о человеке.

В следующей этапной работе Нисиды “Интуиция и рефлексия в самосознании” (яп. *Дзикаку-ни окэру тёккан то хансэй*, 1917 г.) *чистый опыт* трансформируется в понятие *самосознание*. Нисида задался целью вывести онтологию из единства самосознания, “дополняя и расширяя” Канта, для которого абсолютная реальность всегда оставалась непостижимой “вещью в себе”. Отдавая должное гению Кёнигсбергского мыслителя, Нисида все же в данном случае предпочел ему Фихте и пошел по пути фихтеанского определения реальности через первичное тождество самосознания “Я есмь Я”. В этой работе Нисида рассматривает “Я” как “противоречивое тождество”, как, выражаясь словами современного исследователя В. В. Бычкова, «равное встречное стремление субъекта и объекта».¹⁴¹ Согласно японскому философу, самосознающий (и одновременно самотворящий) субъект Универсума, которого он называет “общим субъектом” (*иппанся*), поддерживает единичного “субъекта опыта”.

В концепции самопознания-самоформирования Нисида фактически опирается на теорию искусства немецкого эстетика Конрада Фидлера (1841-1895), считавшего самоограничение художника в процессе творчества главным способом постижения скрытого порядка Универсума. Именно ограничение, вынесение за скобки всех познавательных способностей, кроме одного только зрения, Фидлер считал необходимым условием связи с неошутимой в повседневной жизни трансценденцией. Согласно Фидлеру, когда художник стоит на позиции “офтальмита”, преднамеренно исключаящего из клубка телесных чувств все остальные, кроме зрения, он таким образом приближается к ощущению бесконечного процесса становления Природы. Данную мысль Нисида оценивает как основополагающую для себя самого. Развивая

141 Бычков В. В. Эстетический лик бытия (Умозрение Павла Флоренского). – М.1990, с. 4.

её, киотосский учёный настаивает на принципиальном, общем самоограничении как условии существования и познания человека, которого считает творцом не только своей личной жизни, но и одним из творцов всего мирового континуума: «Я думаю, что и всё Бытие является подобной творящей системой, формирующей весь опыт именно так».¹⁴²

В более поздних работах “Проблемы сознания” (1920) и “Искусство и мораль” (1923) позиция Нисида остаётся неизменной – в качестве модели постижения Бытия он заимствует теорию художественного творчества К. Фидлера. Философ считает непосредственный личный опыт началом всякого мыслительного процесса и понимает искусство не только как созидательную активность субъекта в отношении природного и эмоционального мира, но и как творческую активность исторического мира по отношению к формированию субъекта.

В следующей большой работе “От действующего – к видящему”(1927) вводится понятие «место» как подвижная граница взаимодействия Бытия и “Я”. Это точка, где “Я” мира и “Я” человека, ограничивая себя, творят и познают друг друга. Поскольку это место никак не определимо, *Нисида* называет его “место ничто”. Последнее является точкой, откуда берёт начало вектор *интуиции практического действия (коитэки тёккан)*. Здесь философ впервые определённо подчёркивает телесный, целостный характер поэзиса - взаимного становления-познания мира и человека как творящей монады. Подчёркивая процессуальность системы “мир-человек”, Нисида указывает, что истинное время “Я” – это “вечное теперь” (*эйэн-но гэндзай*). Таким образом, интуиция практического действия (к которой относится и любой акт сознания) существует в состоянии “здесь и теперь” в “вечном настоящем”. Последнее является “противоречивым тождеством Я”, включающим в себя бесконечное прошлое и бесконечное будущее. Это – острие, “крайняя точка” времени, которая не может быть схвачена мыслью, а может быть только пережита синхронно с движением мирового континуума. Важным моментом концепции японского учёного было его утверждение, что тело как вещь (*моно*) подвергается формирующему воздействию вещного мира (*моно сэкай*) и наоборот.

¹⁴² Нисида Китаро. Дзэнсю.- Токио,1965, т. 2, с. 122-123.

Очередным звеном в цепи работ Нисиды явилась “Самосознающая система общего” (яп. *Иппанся-но дзикакутэки тайкэй*, 1929). Здесь впервые сформулировано понятие “поле-ничто”, несущее на себе следы влияния и буддизма, и платоновского “Тимея”. Большинство исследователей творчества Нисиды указывают на генетическое родство *поля-ничто* прежде всего с понятиями буддийского учения, где *ничто* обладает статусом конечного онтологического принципа. Из-за того что Нисида, подобно буддистам, определял реальность как *ничто*, в нём видят продолжателя восточной мыслительной традиции. Не оспаривая этого в целом, я, однако, считаю, что не стоит приписывать факт введения *поля-ничто* исключительно влиянию буддизма. Ведь именно в ту пору Нисида пережил период увлечения Платоном, у которого небытие, ничто также рассматривалось онтологически, как потенция, актуализируемая при взаимодействии с эйдосами.

На завершающем этапе своей деятельности Нисида в “Философских эссе” (1935-1945) конкретизирует концепцию *поля-ничто*. *Поле-ничто* получает положительные характеристики, противоположные полюса, “тип напряжённости” и взаимодействия между которыми определяют принадлежность того или иного явления к одному из трех миров: к физическому, или “миру механической причинности”, к биологическому, или “миру жизни”, и к историческому – “миру человека”. В последнем, высшем из миров, в результате взаимодействия всех полюсов *поля* раскрывается идентичность всех противоположностей. Искусство, мораль, наука выступают в качестве идеальных форм в историческом мире, а деятельность учёного или художника – в качестве проявления его формообразующей активности. Исторический мир как *сфера абсолютного ничто* есть конечный пункт самозерцания *ничто*, где реальность осознаёт тождество своих противоположностей посредством человеческой деятельности.

По словам Ниситани Кэйдзи, ученика и главного биографа киотосского философа, «Нисида понимал, что разум и тело человека неразрывны; он хотел ввести в поле философского исследования эту связь».¹⁴³ Кроме того, он признавал, что “Я” как субъект «является важным обстоятельством, формирующим содержание

143 Ниситани Кэйдзи. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро. Человек и мыслитель). – Токио, 1984, с. V.

мышления».¹⁴⁴ Нисида считал, что «энергия, определяющая единство Вселенной и внутреннего сознания – это единая энергия непосредственного опыта, и именно в нём обнаруживается истинное “Я”, и это “Я” никоим образом не может объективироваться». ¹⁴⁵ По мнению Нисиды, «”Я” повседневного опыта, равно как и философское “Я” и “Я” в психологии – это неистинное “Я”, оторванное от реального живого человека. В каждой из упомянутых сфер “Я” рассматривается в статичной абстрактной форме как объект, вырванный из реального Бытия, в то время как истинное Я и объект не могут существовать в отрыве друг от друга». ¹⁴⁶ Японский философ приходит к выводу: «Исторический мир – это противоречивое тождество субъекта и среды. Создаваемая субъектом среда в свою очередь создаёт субъекта». ¹⁴⁷

Киотский мыслитель считал человека природным существом, укоренённым в Универсуме и знающем скрытый порядок этого Универсума изнутри, посредством **немного опыта своего тела**. Таким образом, истинный субъект – это подробность, частность единого “Я” мира; частность, сформированная этим миром и сама формирующая этот мир. Человеческое “Я” является тождеством противоречий: единого и многого, телесного и разумного, эмоционального и рационального, природного и социального. Эта противоречивость относится и к телесному, и к разумному измерениям человека, а вернее – к их целостности. Человеческое “Я” – это место (*басё*), где встречаются, сталкиваются в процессе взаимного формирования “Я” человека и “Я” мирового континуума в режиме “здесь и теперь.”

Теперь вновь напомним об особенностях “разума тела”, определившего культурное развитие Дальнего Востока, и Японии в частности. С древнейших времён человек пришел к выводу, что основания бытия неочевидны и не даны в непосредственном повседневном опыте. Запад развивал культуру рассудочного синтеза. Постигание основ мира шло здесь через разделение и соединение понятий. Понятия и законы их сочетаний были объявлены органом истинного знания. Искусства (*artes liberales*) – это вначале сциенция: музыка, например, включалась в список

¹⁴⁴ Там же, с. VI.

¹⁴⁵ Там же, с. 161.

¹⁴⁶ Нисида Китаро. Дзэнсю. Т. 2. – Токио, 1965, с. 78.

¹⁴⁷ Нисида Китаро. Нихон бунка-но мондай (Проблемы японской культуры) // Тэцугаку кодза сю (Лекции по философии). – Киото: 1995, с. 308.

искусств из-за математического основания звуковысотных интервалов; живопись, скульптура, театр, архитектура, садово-парковое искусство были включены в этот список значительно позднее – в эпоху Возрождения.

На Дальнем же Востоке традиционное искусство *зэйдо* основано в первую очередь на телесном синтезе, своего рода интеллектуализированной синестезии. Именно развитие чувственного синтеза, телесного синтетического опыта, внимание к различным нюансам телесных ощущений, т.е. их рассудочное отслеживание – лежало в основе дальневосточных искусств. Иными словами, центром этих искусств становится сам человек с его нервно-костно-мышечной организацией, внимание которого направлено на мельчайшие изменения как окружающего мира, так и собственных состояний. Поэтому понимание искусства на Дальнем Востоке строилось на рафинировании телесных ощущений, на культивировании тончайших, практически интуитивных взаимоотношений человека и человека, человека и мира.

Телесный синтез достигается путем неослабевающих на протяжении всей жизни (или ее значительной части) специально подобранных упражнений, в ходе которых “отстраненное” интеллектуальное зрение фиксирует малейшие изменения, происходящие как в физическом теле, так и в сознании действующего лица. (Неслучайно Дзэами Мотокиё призывал актёров ни в коем случае не забывать своих изначальных состояний, запоминать их на чувственном, эмоциональном уровне.) Поскольку главным объектом творения здесь является сам человек, искусством становятся те сферы его деятельности, которые в ходе длительного освоения способствуют чувственному преобразению его изначальной природы.

Ещё раз обратим внимание на тот факт, что в Японии, наряду с традиционно принятыми на Западе видами искусства, такими как живопись, поэзия, музыка, театральное, садово-парковое искусство, подлинными видами искусства считалась каллиграфия, искусство составления ароматов, чайный ритуал, а также группа воинских искусств (стрельба из лука, фехтование) и даже игра в мяч *кэмари*. Здесь не только субъектом, но и объектом творчества выступает сам человек, претерпевающий опыт преобразования в ходе интенсивных телесных упражнений. Поэтому искусство его жизни неизбежно должно включать и ритуал смерти, когда самоу-

бийство есть завершающий “мазок на холсте” жизни.

Известный религиозный авторитет, буддолог Томомацу Энтай (1895-1973), отмечал в этой связи: «До эпохи Токугава (1600-1867) дети самураев обоего пола обучались способам самоубийства. Мальчики должны были знать, как делать ха-ракири, девочки – как закалываться кинжалом».¹⁴⁸ «Подобно тому, как существует этикет для принятия пищи или питья чая (чайная церемония), так имеется свой этикет и у смерти. Японцы воспитались в этом этикете, выработали с его помощью особые вкусы и душевную настроенность. К людям, не знакомым с “этикетом смерти” они относятся пренебрежительно как к людям невоспитанным. Японцы до настоящего времени (первая половина XX в. - Е.С.) обучаются “этикету смерти”: родители обучают ему детей, наставники – учеников. Он проник в подсознание японца, и молчаливо руководит его действиями».¹⁴⁹

Во времена Нисиды рационалистически–ориентированная мысль Запада стремилась к полному избавлению от “психологизма” (т.е. от элементов телесно-чувственных) и достижению таким образом истинности, общезначимости своих концептов. Но такая позиция, “наблюдающая” мир и человека, проводящая в мире границы, не может не омертвлять окружающее. Расчленяя мир, наука заключает каждый аспект, каждый кусочек мира в отдельную лабораторию, где подвергает его всестороннему анализу. Однако бытие не состоит из лабораторных частей. Оно динамично, оно “прорастает” сразу и отовсюду, изменяя себя и вовлекая в процесс изменения самого человека. Ощутить себя частью бытийного потока человек может только изнутри своего личного опыта – нисидианского *чистого опыта* жизни. «Настоящее, если поразмыслить – рассуждает Нисида Китаро, – связывает прошлое с будущим. Почему так? Нельзя представить время как прямую линию, где каждое мгновение исчезает одно за другим бесследно. Таким образом реальный мир не создаётся. В настоящем прошлое – хоть оно и прошло, но и не прошло, осталось; и будущее – хоть ещё и не наступило, а всё же уже пришло. Следовательно, настоящее – кругло, закольцовано. Иными словами, для того, чтобы находиться в процессе

148 Томомацу Энтай. Воззрения японцев на смерть // Григорьев М. П. Лик Японии. – М.: 1997, с. 267.

149 Там же, с. 269.

самостоятельности, культура должна соединять прошлое с будущим, закольцовывая время пространством».¹⁵⁰

Основанная на том, что Нисида впоследствии назвал *чистым опытом*, “чувствующая мысль” Дальнего Востока, стремилась к общезначимости, которую она называла *ничто*, то есть неопределённую, динамическую подоснову мира и человека, полагая это *ничто* истинной основой всего сущего. Каким же образом можно достичь *ничто*? Можно ли его описать? Можно ли его целенаправленно на него воздействовать? Ответы на эти вопросы давало учение буддизма *дзэн* (чань), которое стало концентрированным выражением дальневосточного пути к истине. В дзэнских монастырях точно так же, как и в *домах* традиционного искусства, осуществляется телесно-практическое воспитание послушников-учеников. На первых порах оно имеет вид муштры, совершенно одинаково подходящей ко всем ученикам, независимо от их умственных и физических способностей. Благодаря муштре ученик получает доступ в сокровищницу опыта, муштра – первая ступень духовного роста человека, при условии его внутренней сосредоточенности на своем состоянии.

Если сравнить воспитание дзэнского индивида с формированием карликового дерева – *бонсаи*, то муштра будет, так сказать, “первичной обрезкой”, когда безжалостно удаляются наиболее выступающие ветки и растению придается некая первичная форма, которая впоследствии определит облик выросшего дерева.

Несколько отвлекаясь, вспомним, что любое общество подвергает подобной “обработке” – путем службы в армии, либо послушанием в монастырях – молодых мужчин (самую агрессивную и эгоистичную социальную группу). Такая практика очень важна для формирования каркаса личности, её упорядочения и организации. Этому способствует и изобретение, как униформа, благодаря которой происходит определенное “стирание” Я и обретается чувство единства, единообразия и общности в микро- и макроколлективах. К примеру, униформа дзэнского монаха – бесформенная хламида серого цвета в сочетании с обритой наголо “головой-тыквой” как нельзя лучше способствует освобождению от избыточности личных чувств и мыслей.

¹⁵⁰ Нисида Китаро. Нихон бунка-но мондай, с. 288.

Хоровое исполнение сутр особым “горловым” пением, осуществляющееся в состоянии полузабытья и самозабвения, также ведёт «к погружению в общее действие, обретению чувства невыделенности из общего потока, когда “сотворцы” – исполнители без слов понимают друг друга, предугадывают малейшие душевные движения и, создавая реальность красоты, искусно синхронизируют творческие воли в едином ритмопотоке».¹⁵¹ Огромное значение ритуала – одна из главных характеристик дальневосточной культуры. Действительно, если вдуматься, нормальная стабильная жизнь социума возможна лишь в том случае, если каждый человек будет исполнять предназначенные ему роли, т. е. поступать единообразно и в соответствии со сложившейся системой распределения ролей. Таким образом, общее в человеке, живущем в коллективе, гораздо важнее его личных характеристик, которые могут стать нежелательными в сложившемся социуме.

Конфуцианская традиция твёрдо стояла на неизменности пяти главных отношений в коллективе: 1) отношения вышестоящего к нижестоящему, подчиненному; 2) отношения отца к сыну; 3) отношения мужа к жене; 4) отношения старшего брата к младшему и 5) отношения между товарищами. Это означало, что каждый человек всегда должен был играть роли, строго определенные его положением. Таким образом, стабильность общества фиксировалась и “по вертикали” (начальник – подчиненный, отец – сын, муж – жена, старший брат – младший брат) и по “горизонтали” (начальник – начальник, подчиненный – подчиненный, друг – друг). При этом, отметим, чисто личностные характеристики были при выполнении данных ролей абсолютно второстепенны.

Даосско-буддийская традиция закрепила подобное предпочтение общего перед личным в человеке. Практика дзэнских монастырей первоначально направлена на “обрезку” слишком выдающихся личностных качеств и амбиций. Жёсткая дисциплина, физические наказания, послушания, тяжкий физический труд, аскетическая еда, униформа серо-мышинного цвета, гладко выбритые головы, хоровое чтение сутр, ежедневные многочасовые медитации – всё это средства умаления телесного и психического Я, достижения состояния “бесстрастности - не-Я” (яп. *мусин-муга*).

¹⁵¹ Герасимова М. П. Цит. соч., с.140.

К этому добавляется и особая ментальная практика коанов, нацеленная не только на умаление генерализующих, логически упорядочивающих возможностей языка, но и на унижение самооценки человека.

Впоследствии монахи достигают состояния *сатори*, полного отрешённости от *Я*. Это состояние *не-Я* – предельно прозрачной открытости для проникновения потоков Дао, которые пронизывают всё сущее, подобно некой бесформенной сетеобразной связи. Тогда они обретают большую свободу, причём, не утрачивая возможности совершенствования такого состояния. Для этого монахи часто отправлялись в скитания, “вбрасывая себя” в Природный Универсум, претерпевая огромные трудности и лишения ради преобразования своего сознания до космического уровня, до ощущения космоса как самого себя.

«Больной опустился гусь

На поле холодной ночью.

Сон одинокий в пути» (пер. В.Марковой).¹⁵²

– в этом пронзительном трёхстишии больной поэт *Мацуо Басё* (1644-1694) отождествляет себя и с гусем, и с заброшенным полем, воссоздавая атмосферу космического одиночества, в которую погружено всё живое. Басё не был монахом, однако разделял монашеский стиль жизни; он, облачался в монашеские одежды и несколько раз уходил в длительные скитания.

Скитания художника – один из способов достичь высот мастерства путем самоизменения-преобразования. Японская художественная традиция подразумевала длительный – часто длиной в целую жизнь, от детства и до старости – путь совершенствования мастера в избранном виде искусства. Такой путь очень напоминал монашескую практику и так же, хотя и в несколько ослабленном виде, выступал в качестве аскетического опыта самоотречения и растворения в профессии, и далее – в природном Универсуме.

Бесформенное, подвижное Дао является источником образов – бесплотных “матриц”, образующихся при взаимодействии с мельчайшими, почти бесплотными частицами *ци* (яп. *ки*). Они пронизывают всё и вся, наподобие невидимой сети. В

¹⁵² Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии (БВЛ).- М.:1977, с. 757.

пересечениях этой сети находятся и люди, и животные, и растения, и неодушевленные предметы. Основоположники даосизма характеризовали никак не осязаемое, бесформенное первоначало как *ничто*, **форму бесформенного, звук беззвучного**. Буддисты отождествили Дао-*ничто* с *Дхармакайей* – космическим телом Будды, которое также называлось *Ничто*. *Ничто* в даосско-буддийской интерпретации напоминает *Единое* Платона. *Единое* также является крайним пределом форм – т.е. “бесформенным”, но, тем не менее, содержащим зародыш формы-идеи. (Правда, есть и существенное различие между *Единым* и *Ничто*. В дальневосточной традиции Дао – подвижная субстанция, в то время как для Платона движение означало утрату целостности Единого, так как для движения необходимы части.) И тем не менее дальневосточное ничто – это не абстракция, не противоположность “бытию” и не пустота торичеллиевой трубки, а, наоборот,местилище, полнота всех возможных образов и форм, их неиссякаемый источник, откуда они возникают и куда всегда возвращаются.

Ничто, или “Пустота”, в дальневосточной традиции имело ещё одно измерение – это не осязаемые грубыми человеческими чувствами и не постигаемые не менее грубым рассудком отношения между людьми и отношения между человеком и космосом, Природой. Действительно, каковы “наощупь” любовь, верность, взаимовыручка, доблесть, долг, восхищение? Хотя эти формы отношений телесно неощутимы и неоформлены (“пусты”), они, однако, не являются менее значимыми, чем сам человеческий и природный мир, вполне осязаемый и обладающий весьма определенными формами. Такие отношения и есть неотъемлемое измерение Дао – пустоты, пронизывающей всё и вся. Это некое *силовое поле*, удерживающее мироздание в порядке. Действия отдельного человека никак не должны разрушать это поле, изначальную гармонию Дао.

Мы потому так долго остановились на этом вопросе, чтобы было понятно, почему основоположник японской философской эстетики, Нисида Китаро, уделял столь большое внимание проблеме *поля-ничто*, почему отдавал приоритет изучению не собственно человека, а именно тонкому, неощутимому полю отношений между людьми. *Поле-ничто*, способ существования и взаимодействия в нем подтолкнули

Нисиду к формулированию понятия *интуиции практического действия*.

Прежде чем подробнее проанализировать *интуицию практического действия*, рассмотрим ряд предварительных тезисов. Как уже говорилось, путь художника и путь монаха – это прежде всего путь самостановления. Смысл такого пути состоит в *личностном умалении* за счет духовных и физических практик, упомянутых выше. При этом субъектом и объектом их воздействия является сам человек в его телесно-духовном единстве. Считается, что только человек, достигший определенной степени совершенства (т. е. личностного умаления наряду с высоким уровнем технического мастерства), может выступать подлинным мастером на избранном пути (*додо-но дзёдзу*). Повторим, что наряду с привычными нам театральным искусством, поэзией, живописью и каллиграфией, в Японии подлинным искусством считались чайный ритуал, искусство цветочных композиций и воинские искусства *бугэй*. Именно в этих областях духовный и физический тренаж мог привести человека к преобразению. Главным здесь является достижение такой ступени мастерства, когда Дао – форма бесформенного – начинает определять все движения художника, становящегося “медиумом”, наблюдающим за собой “отстранённым глазом” (яп. *рикэн-но кэн*).

Подобное состояние называется в буддизме интуитивным (яп. *тёккан*) и, по сути, является неким “тонким чувством”, шестым по счету, протягивающим свои невидимые “щупальца” ко всему: к партнеру по сцене, к партнеру по созданию *рэнга* – стихотворной “цепочки”, к мишени – в случае искусства стрельбы из лука *кюдо* и т.д. Нисида Китаро назвал это *интуицией практического действия* (яп. *коитэки тёккан*). Такая интуиция символизирует акт абсолютной свободы человеческого “Я”. Она формирует общество, исторический мир, который одновременно является и пьедесталом, и ограничителем человека в его активности. Творческая активность человеческого “Я” – это его самопознание-самостановление (аутопоэзис) и в то же самое время это самостановление большого “Я” мира. Истинное знание о мире может существовать только в ритме синхронного движения малого и большого “Я”.

Согласно Нисиде, в бесконечном мировом континууме каждая человеческая монада есть центр творческой активности Универсума. **Каждый акт сознания –**

это действие-сознание мира, осознание-творение им самого себя. Человек – это открытая система, подвижная, самостановящаяся монада Бытия, в свою очередь открытого для человека. Таким образом, человеческое “Я” не есть некая постоянная, фиксируемая сущность с заданными качествами. Это изменяющаяся подвижная система, вписанная в становление мирового континуума аналоговым аспектом своего разума и на телесном (каждые семь лет происходит обновление химического состава тела), и на эмоциональном, и на ментальном уровне. Время “истинного Я” – это “вечное теперь” (*эйэн-но гэндзай*): его прошлое уже сформировало частицу исторического мира, а будущего ещё нет – человек создаёт его сам в свободном акте аутопоэзиса.

Человек, полагает Нисида Китаро, является организующей стороной мира. В процессе взаимодействия человека с тем, что его окружает, не только человек формирует свой личный ближайший мир (семейный, дружеский круг), но и сам большой мир формируется благодаря направленности множества волевых векторов разных человеческих “Я” в ту или иную сторону. Универсум откликается на волевые акты в сторону истины, добра и красоты, причём главное здесь – дать миру жизнь за счёт самоограничения. Универсум тогда откликается гармонией и миролюбием по отношению к человеку. И наоборот, действия, направленные на безудержное потребление, господство и агрессию, как и негативные, разрушительные мысли и слова вызывают соответствующую реакцию (Бог превращается в Сатану). Поэтому позицией ответственного человека должно быть самоограничение, а моделью отношения к другому человеку и миру – любовь, когда интересы другого мы ставим вровень со своими, или даже выше.

Формулируя понятия дальневосточной эстетики, Нисида столкнулся с серьёзной проблемой: как передать суть **практического** действия, а тем более - суть сопровождающей его в традиционных искусствах *интуицию практического действия* в адекватной, принятой на Западе, **теоретической** форме? Ведь телесное, практическое действие, переживаемое “здесь и теперь”, может быть отображено лишь в языке искусства, и то лишь отчасти. «Мысль изречённая есть ложь», “немыслие” – тем более. Как только Нисида начинает сопоставлять *интуицию практического*

действия с “чистым опытом” Маха, являющимся сугубо абстрактным понятием, она неизбежно интеллектуализируется.

Специально эстетическим проблемам у Нисида посвящена довольно обширная работа “Искусство и мораль” (яп. *Гэйдзюцу то дотоку*, 1923 г.). В ней рассматриваются две главные категории этики и эстетики – добро (благо) и красота (прекрасное), а также их связь с категорией истины.

Эстетику Нисида ставил выше всех других философских дисциплин, поскольку считал, что эстетический опыт является “чистым опытом”, не подразумевающим разделения на субъект и объект, высшее и низшее, простое и сложное. Он – вне всяких различий и представляет собой мгновенный переход к трансценденции (в японской традиции – к Дао, изначальной природе Будды).¹⁵³ С эстетическим опытом по значимости может сравниться лишь опыт религиозного мистицизма. «Чувство прекрасного, – писал Нисида, – это чувство *не-Я* (яп. *муга*). Прекрасное, пробуждающее *не-Я*, – это истина интуиции, которая выше истины разума. Вот почему красота так грандиозна, она может быть понята как единение с Великим Дао (*не-Я*) в результате отказа от мира различений; вот почему эстетика – явление того же порядка, что и религия. Они отличаются лишь в области глубины ощущений: *не-Я* прекрасного – это моментальное, скоротечное *не-Я*, а *не-Я* религиозное – это вечное *не-Я*». ¹⁵⁴

«Один визуальный акт, – пишет Нисида, – производит движение во всём организме <...> Художник и его работа – единый и неделимый акт в бергсонианском смысле». ¹⁵⁵ Учитывая, что Нисида рассматривает тело человека как «результатирующий след движения целостной Жизни в материальном мире, а художественное творчество – считает частью жизненного потока, в котором тело и разум художника вписаны в качестве неразделимого единства (яп. *синдзин итинё*).¹⁵⁶ Можно сделать вывод о том, что с такой точки зрения культура и искусство структурно никак не могут быть выделены из такого “потока жизни”. Художественное твор-

153 См.: Noda Matao. East-West Synthesis in Kitaro Hishida. // Philosophy East and West. Honolulu, 1959, vol. 4, № 4, p. 345-360

154 Цит. по: Marra M. A. History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu, 2001, p. 56-57.

155 Нисида Китаро. Гэйдзюцу то дотоку (Искусство и мораль) // Нисида Китаро. Дзэнсю, т.3, с.271.

156 Там же, с.272.

чество, таким образом, вполне можно приравнять к формотворчеству природы. Художник творит, исходя не из своего замысла, а вынужденный делать это под давлением потока Жизни: его замысел «не есть реальность, внутренне присущая его разуму, но реальность, существовавшая до разделения на разум и вещи. Между ними нельзя просунуть даже лезвие меча понятийного анализа».¹⁵⁷ Таким образом, Нисида абсолютизирует “даосско-буддийский” способ создания произведения, представленный в Японии коллективными видами искусства (турниры *утаавасэ*, поэзия сцепленных стров *рэнга*, живопись тушью и каллиграфия), когда произведение возникает в режиме актуального бытия “здесь и теперь”.

Нисида Китаро считал, что интуиция не только лежит в основании истинного познания, но и составляет стержень творческой активности художника. Ученый склоняется здесь к кантианскому пониманию эстетики как философской науки. «В кантовских категориях эстетики есть варианты “прекрасного”, – отмечает Нисида, – это “возвышенное”, “изящное”; эстетическое суждение осуществляется в соответствии с этими категориями <...> Но если попытаться охарактеризовать с их помощью японское искусство, то станет ясно, что они не очень-то к нему приложимы. Японские *будзинга* (живопись интеллектуалов) и *тяною* (чайный ритуал) тоже являются видами искусства. Но их главный принцип *саби* никак не вписывается в кантовские категории “прекрасного”. Означает ли это, что они действительно не имеют отношения к прекрасному? Не думаю, что это так. Если какое-то понятие нашей художественной традиции не входит в западный реестр – значит, оно к прекрасному не относится? Это слишком узкая точка зрения».¹⁵⁸ Притом, что Нисида довольно часто не соглашается с кенигсбергским мыслителем, следует отметить у него обилие кантианских реминисценций. Кант – весьма цитируемый и упоминаемый автор во многих работах киотского философа.

Заметим, что в стремлении постичь дух чуждой японцам западной цивилизации, киотский философ внимательнейшим образом изучил произведения Достоевского, этические взгляды которого, как это ни парадоксально, он полагал наиболее

¹⁵⁷ Там же, с. 274.

¹⁵⁸ Нисида Китаро. Нихон бунка-но мондай //Тэцугаку кодза сю, с.304

близкими своим. В работе “Логика ничто и религиозное мировоззрение” (1945) Нисида цитирует то место в “Братьях Карамазовых”, где говорится о сложности и внутренней противоречивости человеческой природы, когда в ней уживаются идеал Мадонны и мерзость Содома.

Сердце человека Достоевский рассматривал как поле битвы между Богом и Сатаной. Высоко оценивая прозрение русского гения, Нисида, тем не менее, считает, что писатель не довёл свою мысль до логического конца: Бог не может не быть одновременно и Сатаной, иначе Он не всемогущ, а мы – не свободны. Бог должен своей сущью проникать в мир ада, повторяет японский философ буддийскую концепцию взаимного проникновения десяти миров: от мира ада до мира Будды. Автора “Братьев Карамазовых” Нисида считает своим единомышленником, поскольку тот так же видит человека как тождество противоречий. Герои Достоевского находятся в постоянном автодиалоге, в борьбе с самими собой, их жизнь – это динамическое противоречивое тождество с самими собой и своими партнёрами-двойниками.

Практически во всех главных произведениях Нисида Китаро красной нитью проходит мысль о том, что и Мировой Континуум, и его сотворец человек (не обладающий, в конечном счёте, статичной самостоятельной независимой структурой) суть проявления мирового Ничто, текучего “потока”, который японская традиционная мысль называла “эстетикой ветра”. Хотя Нисида испытал сильное влияние европейской философии, он остался сугубо национальным мыслителем восточного толка. По словам Миякавы Хидэки, современного японского ученого, «позиция Нисиды, хотя и ориентированного на логический стиль и чистоту, оказывается позицией именно восточной онтологии». ¹⁵⁹

Правда, оценка Миякавы слишком категорична и требует уточнения. К примеру, нисидианская “философия тождества” субъекта и объекта в искусстве, несомненно, продолжала японскую художественную традицию. Но если в традиции, как мы уже упоминали выше, искусство рассматривалось как “не – искусство” и

¹⁵⁹ Миякава Хидэки. Мэйдзи исин то Нихон кэймосюги (Реставрация Мэйдзи и движение просветительства в Японии). Токио, 1971, с. 194.

постулировалась связь вещей по принципу “интердиффузии всего во всём”, то у Нисиды вследствие принятой им формы философствования, оно трактуется как нечто трансцендентальное, субъективно-всеобщее. Для придания своим рассуждениям общезначимости, “философичности” в западном понимании этого слова Нисида старался облекать их в рационалистическую, систематическую форму. Однако содержание его основной категории – буддийского по смыслу поля-ничто – противоречило логико-системному, рациональному подходу. Философская систематичность, возникшая в Европе и достигшая вершины в рамках немецкой классической философии, воспринимается Нисидой, так сказать, формально. По содержанию его концепция была трансцендентальной, имеющей очевидно буддийский характер.

Самыми известными учениками Нисиды стали крупный философ Танабэ Хадзимэ (1885-1962), автор идеи “абсолютной диалектики”, который попытался приблизить нисидианскую систему к жизни, к конкретной общественной деятельности, и Ниситани Кэйдзи (1900-1990), посвятивший памяти учителя монографию “Нисида Китаро. Человек и мыслитель” (яп. *Нисида Китаро. Соно хито то сисо*). Учениками Нисиды были также Хатано Сэйти (1877-1950), в трудах которого философия религии рассматривается как специфичный личный опыт и Вацудзи Тэцуро (1889-1960), исследовавший вопросы философии истории и социальной психологии.

Под сильным влиянием философии Нисиды Китаро находился работавший на кафедре эстетики Киотосского университета видный философ Куки Сюдзо (1888-1941). Главным его сочинением стала работа “Структура *ики*” (яп. *Ики-но кодзо*), где он предлагает в качестве главного эстетического понятия красоты в эпоху Эдо (1603-1868) понятие *ики*. Данный учёный сыграл очень значимую роль в процессе усвоения Японией ценностей западной цивилизации. Его личность во многом сформировалась под влиянием того обстоятельства, что он был сыном самурая высокого ранга и гейши. В начале эпохи Мэйдзи отношение к таким бракам стало гораздо более терпимым, чем раньше, когда они считались мезальянсом. Более того, в Японии открывшейся либеральным западным веяниям, “просветительская” роль гейш в жизни общества заметно возросла.

В эпоху активных международных контактов весьма образованные, превосходно знавшие традиционную японскую культуру гейши нередко принимали участие в деловом общении с многочисленными иностранцами. В отличие от традиционно воспитанных в скромном ригористическом духе самурайских жён, гейши умели непринуждённо себя вести, поддержать разговор, обладали культурой движений, владели музыкальными инструментами и могли выступать в качестве своеобразного интеллектуального катализатора светского общества. Куки вырос именно такой атмосфере и с детства проникся тягой к знаниям.

В эпоху Мэйдзи многие из самурайских сыновей выезжали в Европу и США, чтобы получить там образование и впоследствии стать полезными для родины. Такова была судьба и Куки Сюдзо. Ему удалось присутствовать на лекциях родоначальника феноменологической школы Э. Гуссерля, он приятельствовал с экзистенциалистом М. Хайдеггером (о чём последний оставил воспоминания),¹⁶⁰ он мог слушать лекции неокантианца Г. Риккерта, и даже исследовать культурную жизнь Парижа под руководством искушённого Ж.-П. Сартра. В европейцах Куки потрясла их крайняя меркантильность. Так, о французах он, в частности, писал, что «даже при самом доброжелательном к ним отношении японцу трудно представить их ментальность, поскольку они и говорят, и ведут себя в соответствии с единственным законом – весом доллара. Их разумная необходимость заключается в переводе всего на низменный денежный уровень. Уродливейшая для нашего вкуса поговорка “время – деньги” имеет, тем не менее, хождение повсюду. Рождённая в Новом свете, она победоносно завоёвывает Старый».¹⁶¹

Интерес к личности Куки Сюдзо и его произведениям в последние годы возрастает, причём не только в Японии, но и на Западе. Поэтому остановимся хотя бы вкратце на анализе его творчества. Будучи истинным представителем Киотосской школы, наш философ считал несправедливым, что тело человека, практически изгонялось из исследовательского поля западной культурологии. Тело

160 См.: Хайдеггер М. Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // *Время и бытие. Статьи и выступления*. М.: 1993, с.273-302.

161 Tanaka K. Kuki Shuzo and Phenomenology of Iki, // *A History of Modern Japanese Aesthetics* (tr. and ed. M.F.Marra. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 344.

было объектом изучения медицинских наук, оно учитывалось в психологии, его “плотская греховность” являлась объектом религиозного критицизма. Однако, тело, считал Куки, есть важная составляющая идентичности человека. Оно – не просто “подставка под интеллект”, его рафинированные проявления являются составной частью культурной идентичности японского народа.

Внимание Куки Сюдзо к проблеме тела в культуре объяснялось не только приверженностью пути Нисиды Китаро (считавшего каждого человека “противоречивым тождеством” противоположных характеристик, в том числе телесной и ментальной), но и личной обидой. Профессия матери – гейши отбрасывала неприятную тень на его происхождение, поскольку, в Европе гейш ассоциировали с дамами полусвета, чуть ли не с проститутками. Книга “Структура *ики*” разъясняет несправедливость подобных наветов. Так, в очерке “Гейша” Куки писал: «Чтобы стать гейшей, следовало сдать весьма строгий экзамен по музыке и танцу. Идеал гейши, одновременно этический и эстетический, который называется «ики» – это гармоническое единство чувственности и благородства».¹⁶²

В работе “Структура *ики*” Куки Сюдзо теоретически осмысливает отношения гейши и самурая, т. е. отношения своих родителей. В этих отношениях, по его мнению, нашёл воплощение ики – эстетический идеал эпохи Эдо. Учёный считал возможным применить при описании такого культурного феномена, как ики, абстрактно-формализованный подход, присущий западной философии.

Однако он при этом ощущал не совсем адекватную данному подходу национальную особенность художественного восприятия действительности. «Поскольку само понятие *ики* присутствует в нашем языке, оно выражает специфику жизни нашего народа... Какой же метод, какой подход следует использовать для раскрытия смысла этой национальной специфики, этого особого культурного феномена?».¹⁶³ Раз *ики* – это сердцевина мироощущения народа, его смысл должен передаваться в языке. Именно фиксированный смысл, язык, проясняют для народа формы его

162 . Цит. по: Tanaka K. Op. cit., p.321; См. также: Bolz-Bornstein T. “Iki”, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics // Philosophy East and West, v.47, № 4, Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1997, p.554-580); Clark J. Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki . Sydney: Power Publications, 1997; Light S. Shuzo Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counterinfluence in the Early History of Existential Phenomenology. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1987 .

163 См.: Куки Сюдзо. Ики-но кодзо (Структура *ики*). - Токио: 1972, с. 1 - 2 .

собственного прошлого и настоящего (современного) бытия, они есть самораскрытие особенностей обладающей историческим прошлым культуры.

Японский эстетик подвергает пристальному анализу термин *ики*, пытаясь найти подходящий аналог в европейских языках, но ни один вариант не устраивает его из-за своей односторонности. ”Кокетство”, ”шик”, ”дух”, ”интеллект”, ”страсть”, ”желание” – все эти слова из европейского лексикона выражают лишь одну сторону богатого культурного феномена *ики*, и посему адекватный перевод этого слова на западные языки невозможен, считает Куки Сюдзо. Если же нельзя выразить суть феномена *ики* в языке, следует, предлагает философ, начать с его существования, а не с сущности, т.е. начать с конкретных проявлений этого феномена, чтобы уловить его существенные признаки: «Бытие культуры, – подчёркивает Куки Сюдзо, – можно понять только в её живых конкретных формах».¹⁶⁴ Универсалии здесь помочь не могут, поскольку сложный культурный феномен *ики* в каждом конкретном случае проявляется по-разному, схватить его суть можно только на собственном, “телесном” опыте.

Внутренним смыслам *ики* посвящены размышления о том, что это сложный и противоречивый психологический феномен, а не просто некое статическое, “одномерное” состояние. *Ики* – это сочетание подчас противоречивых состояний, чьё “мерцание” составляет особую атмосферу, которую **можно только пережить и лишь отчасти описать**. Это и эротизм, и кокетство, и отчаяние, и храбрость, и смирение. Их динамическое сочетание создаёт особое напряжение, структуру которого Куки изобразил в виде параллелограмма, пытаясь выразить во внешней форме внутреннее состояние.

Согласно Куки, *ики* имеет не только статическую, но и динамическую составляющую, поскольку отношения между мужчиной и женщиной, постоянно развиваясь, проходят три подвижные стадии: кокетство (*битай*), смиренное самообладание (*икидзи*) и охлаждение (*акирамэ*), что ещё более усложняет задачу исследователя данного феномена культуры. “Ивовый” стан, особенности ношения одежды, причёска, особая интонация разговора (*икиханаси*), жестикация – отно-

¹⁶⁴ Там же, с. 13.

сятся к природным, “телесным” характеристикам *ики*. Здесь существенную роль играет идеализация влюблённым объекта его влечения; максимальный отход погружённого в *ики* человека от реальной бытовой действительности.

Говоря о проявлении *ики* в искусстве, Куки заостряет внимание на сдержанном лаконизме формы, присущем национальной художественной традиции. Так, в японской традиционной архитектуре преобладают простые формы и приглушённые, естественные оттенки коричневого и зелёного цветов. Подобная сдержанность присутствует и в национальных ремёслах, музыке, танце, поэзии, садово-парковом искусстве, искусстве чайной церемонии. А есть ли в искусстве Запада что-либо, похожее на феномен *ики*? – задаётся вопросом японский эстетик и находит, что нечто похожее наблюдается в поэзии Ш. Бодлера («Цветы зла»). В ней раскрывается противоречивая красота бытия, сочетаются высокое и низкое, изящное и грубое, радостное и трагическое.¹⁶⁵

Куки внимательно анализирует особенности живого “физиологического” восприятия проявлений *ики*, невольно применяя “синестезийный” подход: «Подобно тому, как невозможно объяснить оттенки цвета слепцу, нет способа при помощи статичных слов объяснить от природы текучий, саморазвивающийся феномен культуры. То же мы можем сказать и о попытке “одномерного” объяснения на словах понятия “вкуса”. Чтобы объяснить, что такое вкус, надо начать с телесного опыта вкусового ощущения. Мы же выводим понимание “вкуса” опираясь на текст. Более того, принижаем “вкус”, делая его предметом оценочного суждения. Однако для объяснения “вкуса” недостаточно и “чисто вкусового” ощущения. На самом деле, вкус подразумевает неосознаваемый и трудноуловимый запах, постигаемый обонянием. Мало того, часто к этому добавляется ещё и осязание. Фактически, запах включает в себя ещё и ощущения языка. Таким образом, “ощупывание” (*савари*) затрагивает сердечные струны, их невыразимое в слове движение. Такие вкус, запах и осязательные ощущения формируют основу телесного опыта».¹⁶⁶

Таким образом, *ики* как явления традиционной японской культуры и тради-

¹⁶⁵ Куки Сюдзо. Цит. соч., с. 58

¹⁶⁶ Там же, с. 130-132.

ционного сознания приводит Куки к мысли о том, этот феномен имеет текучую, динамическую, и статическую, структурную составляющие; имеет одновременно и телесное, и духовное измерение. Особенно важно то, что противоположные составляющие не оцениваются как “положительные” и “отрицательные”. Все они, хотя и в разной степени, – “положительные”, поскольку совершенно необходимы и для индивидуального самоощущения, и для японской культуры в целом.

В качестве оформленных элементов *ики* японский учёный называет как природные особенности человека (черты и выражение лица, особенности жестикуляции и походки, интонация голоса), так и особенности, создаваемые искусством (музыкой, танцем, архитектурой). Но феномен *ики* не исчерпывается формальными признаками, он характеризуется и неформализуемой и невербализуемой составляющей, внутренним переживанием человека. Так что *ики* не может быть полностью объективизирован.

По поводу необходимого “тождества противоречий”, их необходимого сочетания Куки писал, что «принцип противоречия, к сожалению, ущербен: он однорук и одноглаз». ¹⁶⁷ Живой человек постоянно находится в состоянии противоречивой напряжённости. Каждая отрицательная противоположность имеет своё положительное значение, оно придаёт переживанию сложность, многомерность и эстетическую ценность. Те стороны действительности, которые европейская культура причисляла к “отрицательным” и старалась вывести за рамки своего интереса или делала предметом преодоления, японская культура стойко воспринимала как неизбежную теневую сторону природного (преходящесть, увядание, болезнь, смерть) или социального (неравенство, недостижимость желаемого, неизбежность разлуки) бытия.

Обратим внимание на одно из стихотворений Куки Сюдзо:

Есть в тени – радость тени

Она – не просто отсутствие света.

У льда – вкус льда,

Что не то же, что вкус охлаждённой воды...

¹⁶⁷ Tanaka K. Op. cit., p. 23

Принцип противоречия, к сожалению,

Ущербен, однорук, одноглаз.

Есть слава в *инь*,

Есть она и в *ян*.¹⁶⁸

По словам Танаки Кюбуна, исследователя творчества Куки Сюдзо, «в этом стихотворении “тень”, “минус”, “*инь*”, “зло” – не просто отсутствие “солнца”, “плюса”, “*ян*” и “добра”. У всех у них есть своё положительное значение. Здесь Куки сформулировал тот принцип, под которым подписывался и Нисида Китаро. Подоплёку такого мышления составляет попытка Куки обновить понимание “ничто”, изменив его значение от “отсутствия” к “положительной противоположности”.¹⁶⁹ Мы согласны в целом с этим выводом, кроме последнего утверждения. Ученик киотского философа Нисиды Китаро, Куки Сюдзо изначально знал, что под “ничто” учитель понимал не абсолютное формально-логическое отрицание (что он неоднократно оговаривал), а неоформленность, бесформенную процессуальность, делающую невозможными окончательные формальные определения сложных явлений жизни. Нисида понимал человеческое “Я” как тождество абсолютных противоречий, в том числе “Я” и “Другого”, и в этом пункте Куки являлся его верным учеником.

В целом концепцию Куки Сюдзо можно свести к следующим тезисам:

- человек как сложное культурное явление формируется только в сложных отношениях с другим человеком; центральным ядром здесь являются отношения мужчины и женщины;
- отношения между людьми в традиционной культуре многоуровневые;
- обязателен телесный аспект отношений, но он неотделим от духовного; культурное тело всегда одухотворено;
- противоположности не уничтожаются, они динамически дополняют друг друга в целостном мировоззрении; – никакое статичное описание сложного куль-

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid, p. 24.

турного феномена не исчерпывает его содержания, всегда за скобками остаётся личностное, живое, актуальное переживание; – в таком культурном феномене как *ики* сочетаются внутренний, игровой свободный импульс самовыражения и ограничивающие его рамки традиционного этикета;

– осознание изменчивости и конечности любви (как и других отношений); проявления стойкости и мужества, неожиданные повороты в отношениях, предательство и смерть - всё это следует принимать со смирением.

Говоря о кафедре эстетики Киотского университета, помимо Куки Сюдзо следует назвать ещё несколько имен видных ученых. Это профессора Идзима Цутому (1908-1978), Ёсиока Кэндзи (род. в 1926 г.), Нитта Хироэ (род. в 1929 г.) и Иваки Кэнъити (род. в 1944 г.). Их имена прочно вписаны в историю становления философской эстетики в Японии. Обратим, в заключение, внимание на ряд моментов, сопутствовавших этому становлению.

В первые десятилетия XX в. в Японии была популярна немецкая классическая философия. Это объясняется, во-первых, позицией властей, принявших за образец устройство германского государства и поощрявших интерес к немецкой идеологии. А во-вторых, это было связано с общим умонастроением эпохи: японцы, воодушевленные примером Запада и своими первыми успехами в экономике, которые приписывались распространению духа рационализма и предпринимательства, выдвинули лозунг: “Рационализм!”. Разумеется, они не могли не обратиться и к сочинениям корифеев мировой рационалистической мысли – произведениям немецких философов-классиков. Тон задавал гегелевский идеал рационального, упорядоченного человека, выступающего как часть целого (государства) и подчинённого интересам и задачам этого целого.¹⁷⁰

Однако наиболее прозорливые мыслители Японии предвещали неизбежное разочарование в образцах западной духовной традиции, слепо взятых на вооружение. В этом смысле огромное значение для становления самосознания японцев эпох Мэйдзи и Тайсё имело сформировавшееся к тому времени движение “Возвращение к Японии”. «Если мы обратимся к Окакуре Какудзо и Нисиде Китаро как к мыслите-

170 . См.: Саигуса Хирото. Нихон-ни окэру тэцугаку каннэнрон-но хаттэн. (Распространение философского идеализма в Японии). Токио, 1969, с. 264-287.

лям и просто как к людям, –подчеркивает современный философ Миякава Хидэки, – то станет ясно, что оба они внесли лепту в укрепление движения «Возвращение к Японии», возникшего в период Мэйдзи. Первый – своей эстетикой чайной церемонии, второй – эстетикой самоотречения. Мы видим, как в рамках этого движения выяснялась сущность психической структуры японцев, их самосознания, особенности и уникальность японской культуры и японской системы ценностей». ¹⁷¹

В 30-х годах Япония вступила в период, впоследствии названный “периодом мрака” (яп. *анкоку дзидай*), когда во всех областях знаний стали насаждаться национал-шовинистические установки. Эта тенденция достигла апогея во времена Второй мировой войны. В печати муссировалась идея “Великой Японии”, превозносилась верноподданническая мораль самурая. «Пора покончить со слепым подражанием Западу. Пора подвергнуть институты Запада холодному и сознательному анализу в свете идеалов Востока, – писал в те годы дипломат Тосио Сиратори. – Только на этом пути мы можем рассчитывать на развитие японской цивилизации, которая сохранит наше моральное наследство и обогатит его гармоничной ассимиляцией всего, что есть хорошего на Западе. (“Хорошее”, разумеется, обозначает то, что хорошо для Японии, то, что она может впитать, не теряя своей индивидуальности)». ¹⁷² «Главный принцип национальной системы Японии с незапамятных времён ... тоталитарный национальный принцип – *кокутай*, как мы его называем, – является для японского народа вечным и непоколебимым, – утверждал этот политик, – Так мы чувствуем, в это мы верим. Никакое давление со стороны, никакая критика не могут поколебать национальную веру Японии». ¹⁷³ Искусство также было призвано служить целям разжигания гегемонистских, имперских националистических настроений. Работы тех лет, касающиеся эстетической проблематики, “доказывали” духовное превосходство Азии, азиатского искусства над любым другим. В духовной же жизни Азии доминирующая роль отводилась Стране Восходящего солнца. ¹⁷⁴

171 Миякава Хидэки. Нихон сэйсинси-но кадай (Проблемы истории духовной культуры Японии). Токио, 1980, с.67

172 Тосио Сиратори. Новое пробуждение Японии (сост., перев. и коммент. В.Э. Молодяковой) - М.: 2008, с.43

173 Там же, с. 53.

174 См. напр.: Куройта Кацуми. Тоё сисо-ни окэру Нихон-но токусицу (Специфика Японии в истории восточной мысли). Токио, 1936; Сэнке Т. Хикари ва Нихон кара (Свет – из Японии). Токио, 1933; Киносита Кадзуо. Нихон дотоку гаку (Японская этика).- Токио: Байфукан, 1937.

2.3. Японская культура в рамках взаимодействия с западной цивилизацией

Ко второй половине XIX в. в жизни Японии назрела острая необходимость модернизации государства и общества. Находившаяся в двухвековой изоляции страна оказалась на обочине мирового культурного и экономического развития. Повторим, что на протяжении 1639-1853 гг. Япония была полностью “закрыта” для иностранцев, въезд и выезд из неё проживающего там населения карался смертной казнью. Исключение составляла крохотная территория близ о. Дэсима, где раз в год швартовался один европейский корабль и где располагалось поселение голландских купцов, занимавшихся торговыми операциями под строгим контролем японского правительства. В результате, ко второй половине XIX в. стала очевидной острая необходимость модернизации японского государства и общества, которая была осуществлена в эпоху правления императора Мэйдзи и получила название “*Мэйдзи исин*”.

Перед лицом новых обстоятельств – в условиях немыслимого прежде цивилизационного взаимодействия с ментально чуждыми “южными варварами” (так японцы стали именовать европейцев при первом знакомстве) – стране потребовались новые культурные концепты национальной идентичности. До сих пор они вырабатывались исключительно в рамках традиции, полностью определявшей как духовное, так и мировоззренческое развитие японцев, но она уже не отвечала интеллектуальным вызовам времени. Мировоззренческое дерево древней художественной традиции нуждалось в “прививке”, а именно в прививке западной теории.

Традиционно японцы рассматривали всю художественную деятельность как отражение мировоззренческой схемы, хотя и подчинённой принципам конфуцианской морали и долга. Японское искусство осуществляло реализацию поступи Дао, т.е. было одним из важных путей к постижению природы Будды, т.е. к просветлению. Красота, её сущность, считалась бесформенной, текучей, непостоянной, поэтому постижение её в адекватном виде было возможно только аналоговым

аспектом разума – так называемым “*сердцем-кокоро*”, или “разумом тела”, откликающимся в своём движении на тончайшие изменения в Универсуме.¹⁷⁵ Согласно традиционной имплицитной эстетике, искусство имеет символический характер, оно лишь подводит человека к постижению глубин невыразимой трансценденции. Вот почему японцы всегда знали о неадекватности словесного выражения истины и красоты. Подобное, чисто восточное миропонимание, ставящее во главу угла целостное знание-состояние, неизбежно должно было прийти к напряжённому столкновению с научно-теоретическим знанием-информацией, знанием-текстом, утвердившимся на Западе как единственно истинный вид знания о мироздании.

Напомним, что в блистательную эпоху Хэйан выразителями идеалов прекрасного были аристократы. Утончённые кавалеры и изнеженные дамы проводили время в обстановке, где под воздействием традиционного искусства проникались красотой Дао всем своим целостным духовно-телесным существом. Приход к власти сурового военного сословия в эпоху сёгунатов (1192-1867) придал этим идеалам черты ригоризма и религиозного аскетизма. Понимание красоты изменилось, теперь она трактовалась как моральная характеристика главных проводников тогдашней идеологии – воинов и монахов. Верность принципам Дао – высшим принципам бытия – теперь воплощалась в конфуцианской этике преданности самураев своим сюзеренам. Эта этика и телесно, и духовно настраивала каждого гражданина на служение Отечеству. В период закрытия страны в ней царила ставшая привычной конфуцианская упорядоченность – она обеспечивала стабильность общества, но в то же время вела к его консервации.

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. По-своему замечательно, что путь преодоления сложившейся ситуации японские правители усмотрели в усвоении соответствующих западных знаний: нужно было заговорить с европейцами на одном с ними языке – языке дискурсивного мышления. Распространённый в учёных

175 См.: 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

кругах Японии язык конфуцианских классиков и буддийских сутр был либо слишком конкретным – если речь шла о регламентации общественного или семейного поведения, – либо слишком неопределённым, туманным – когда речь шла о мировоззренческих понятиях. Необходимо было создать новые термины, отражающие “средний” уровень бытия человека, которые бы систематически описывали то, что в дальневосточной духовной традиции (в отличие от Запада) считалось лишь иллюзорной телесной оболочкой истинной реальности.

Как уже указывалось, в прежние времена интеллектуальным донором для Японии был Китай, и в первую очередь огромный корпус классической китайской литературы. Китай дал Японии иероглифическую письменность, 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. “Дух” в свете данной традиции понимался не просто как сохранение религиозных корней японского этноса, т.е. синтоистского культа предков каждого рода и культа предков императора, но и как сохранение архетипа японской художественной культуры, уходящей корнями в глубины ритуальной магии. Эстетические истоки национальной поэзии *вака*, ставшей фундаментом японской классической литературы, следует искать не только в близких ей по ритмике молитвословиях *норито* и указах императора *сэммё*, но и в китайской поэзии – *канси*, параллельно которой развивалась поэзия *вака*. В русле классической поэзии, сформировавшейся под китайским влиянием, появились и первые трактаты по теории стихосложения, воплощающие поэтическое самосознание японцев. Подобные канонические трактаты создавались и в других областях художественного творчества: театрального искусства, живописи, каллиграфии, искусства чайного ритуала.

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 свои плечи самурайское сословие – самый передовой в культурном отношении класс. Самураи, правившие Японией с XII в., первыми осознали

необходимость “открытия” страны. Вместе с семьями они составляли около 10% населения, но это была та необходимая живая “закваска”, которая смогла поднять всё “тесто” – менее образованное, хотя и не менее самоотверженное население. Именно самураям пришлось создавать новый когнитологический образ будущей страны, который должен был восприниматься каждым простым японцем как его собственный, понятный, вполне достижимый идеал, хотя и требующий для своего осуществления самоотверженного труда. Для японских интеллектуалов осознавать экономическую, бытовую, а главное – военную отсталость родной страны было большим унижением, но они увидели в этом вызов истории и приняли его.

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 освоения 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, знание невидимых, но от этого не менее важных, чем материальное наполнение, оснований бытия.

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. Подчеркнём, купеческое сословие, несмотря на всё своё богатство, считалось самым низким из четырёх сословий, существовавших в эпоху Эдо (1603-1867). Высшим считалось сословие самураев, воплощавших в себе конфуцианскую и буддийскую идею нестяжания и аскетизма – высшей истины Бытия. Материальная составляющая была для них лишь второстепенным измерением жизни и никак не могла стать её целью и смыслом. Собственное существование имело для этих людей смысл не само по себе, а лишь постольку, поскольку становилось примером благородного служения. По сути, самураи играли в Японии роль широко образованной военной интеллигенции.

Показательно, что представители именно этого сословия, наряду с аристократией, стали главными творцами духовной и художественной культуры родной страны.

Столкновение 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 вроде бы доказывали эффективность и правильность их мировоззренческих установок. Японцы испытали определённый комплекс неполноценности, который им хотелось как можно скорее преодолеть, но только не ценой утраты собственной культурной идентичности. Повторим, что главная цель японского правительства была прагматической: избежать по возможности колонизации страны, а для этого – нарастить современную военную мощь. Чтобы этого достичь требовались самые новые знания прежде всего по точным наукам. К чести правительства Мэйдзи, оно не ограничилось решением только технических, инструментальных задач, справедливо полагая, что без фундаментального гуманитарного знания инструментальные знания будут непрочными. Надо было выявить ценностные основы западной культуры, способствующие столь высоким научно-техническим достижениям. Был сделан правильный вывод, что достижения Запада в военной и теоретической сферах, гораздо более высокий стандарт жизни и её комфортабельность **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, начиная с Древней Греции. Весь японский народ принял активное участие в образовательной программе правительства. Уже в 1908 г., т.е. вскоре после окончания победоносной войны с Россией, в Японии была введена программа обязательного шестилетнего образования. Учитывая сложность национальной письменности, требующей больших ресурсов памяти и внимания к мелким деталям, точности и координации мелкой моторики, эта программа не могла не привести к значительной “интеллектуализации” населения. 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. Хотя было понятно, что конфуцианство не совсем подходящий инструмент для постижения науки западного типа, конфуцианские устои самоотверженного служения справедливости, нестяжания, разумной достаточности в потреблении, безусловно, способствовали успешному решению задач модернизации.

Мировоззренческие основания японского менталитета конца XIX в. представляли собой многоуровневую систему парафилософских и этических образов, сформированную в течение четырнадцати веков. В эпоху Эдо (1603-1867) эта система превратилась в жёстко иерархическую схему сбалансированных взаимных прав и обязательств правящего класса самураев и остального населения. Страна жила в условиях высшей степени предсказуемости поведения буквально каждого её жителя. Строгая регламентация и ритуал касались всех аспектов существования, даже внутрисемейных сторон жизни общества. Процесс изменения трансцендентальной дальневосточной традиции (которую за долгие столетия, прошедшие с момента “вживления” китайских знаний в японский менталитет, японцы уже считали своей собственной) под воздействием научно-технических и гуманитарных знаний Запада проходил в несколько этапов. Первый этап, просветительский, занял период с 1868 по 1878 гг. Следующее десятилетие было отмечено критицизмом в отношении своей традиционной культуры. Третий этап ознаменовался своеобразной национальной рефлексией, попытками обогатить традиционную японскую культуру терминологией и концептами Запада путём “наложения” европейского понятийного аппарата на содержание (часто трудно- или вообще неартикулируемое) местной моральной, правовой и художественной традиции.

Огромную роль в деле формирования нового образа родины сыграл один из так “японских просветителей” Ниси Аманэ (1827-1897). Выходец из знатной самурайской семьи, профессиональный военный, Ниси понимал, что перед страной стоит комплексная задача, требующая направления усилий не только – и не столько – на достижение высокого технологического уровня экономики, сколько на усовершенствование сферы образования, формирование новых дисциплин, новой

конфигурации знаний. В этой связи весьма примечательно, что в 1877 г. (а это год образования Токийского университета) Ниси выступил с программным циклом лекций, названных при публикации “Теория эстетики”, где обосновал необходимость профессионального образования студентов по специальности “эстетика”. Важно, что лекции читались в присутствии самого императора Мэйдзи и кабинета министров. В рамках этого лекционного цикла Ниси Аманэ сделал исторически первый перевод понятия “эстетика” на японский язык – *дзэмбигаку* (наука о добре и красоте). Получивший традиционное классическое конфуцианское образование, Ниси не сомневался в приоритете морали над искусством, добра над красотой. Его перевод отразил синтетический идеал традиционного японца, для которого не может существовать аморальной красоты. Именно красоту, наряду с добром (изучаемым этикой) и справедливостью (изучаемой юриспруденцией), Ниси Аманэ называет “элементарной формой” или “основным элементом” (*гэнсо*), формирующим общественные устои.¹⁷⁶

Примечательно, что именно “красота”, а не “свобода” или “демократия” становится в Японии эпохи Мэйдзи одним из главных концептов, выдвинутых интеллектуальной элитой этой страны для решения нескольких принципиальных идеологических целей. Красота – какое бы содержание в неё ни вкладывалось – предмет восхищения и на Западе, и на Дальнем Востоке, и в этом отношении изучение западной философской эстетики в Японии, по мнению Ниси Аманэ, приоткрыло бы дверь в мир западной духовности. (Разумеется, центром западной духовности того времени было апеллирующее к личности христианство, но к его пристальному изучению и широкому распространению “неличностная” Япония была не готова).

По мнению Рут Бенедикт, ученицы известного американского культуролога Франца Боаса, в отличие от европейской христианской цивилизации, ориентирующейся на абсолютные нормы морали и воспитывающей у человека чувство **вины**, внутреннее переживание своей неправоты, японская цивилизация была подчинена культуре **стыда**, где главное в том, чтобы недостойное поведение не вышло на-

176 См.: Michele Marra. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. –Honolulu: 2002, p. 17-37.

ружу.¹⁷⁷ Если вина – реакция на несоответствие представления человека о самом себе, самокритика, то стыд – это реакция на критику со стороны *значимых других*. Отсюда – невероятное напряжение японца, его страх неудачи. Поэтому японская культура выработала «эффективные механизмы ухода от прямой конкуренции, поражение в которой непосредственно ведёт к “потере лица”, связанной с оскорблением от поражения». ¹⁷⁸ При этом подчеркнём, что не мораль, а скорее её внешняя формализованная сторона – благопристойность, т.е. *эстетическая составляющая* морали – была одной из главных черт менталитета традиционного японца.)

Итак, красота – один из немногих концептов, объединяющих (а не разделяющих) Японию и Запад. Кроме того, принятие “красоты” в качестве основного элемента (наряду с добром и справедливостью), означало, что отныне концепция Мотоори Норинаги (1730-1801), представителя патриотического, почвеннического направления мысли, берётся властями на вооружение. “Иноземные” учения, к которым Норинага относил конфуцианство и буддизм, проповедовали идеал совершенномудрого чиновника и аскета, убившего в себе желания и подавившего все естественные для человека чувства. Такой идеал недостижим, а потому учения, пропагандирующие его – ложны и непригодны для жизни, чего не скажешь об идеале человека “знающего *аварэ*” японца эпохи *Хэйан* (794-1192).¹⁷⁹ Это человек, эмоционально богатый, откликающийся на красоту женщины, поступка, явлений природы, “вещей и дел” (*дзибуцу*). Как категория, *аварэ* теоретически осмысливалось в средневековой поэтике. Важнейшим проявлением *аварэ* считалась любовь, личное чувство, глубоко затрагивающее всю эмоциональную суть человека. Так что выдвижение красоты и науки, изучающей её в искусстве и жизни – эстетики – в качестве основных элементов цивилизованного общества, осознавалось одновременно и как прогресс, приближающий страну к западным стандартам, и в то же самое время как возвращение к старине, что, безусловно, приветствовалось обществом. Таким образом, японская культура продемонстрировала миру свою

177 См.: Бенедикт Р. Хризантема и меч.

178 Там же, с. 34.

179 Подробнее см.: Михайлова Ю. М. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество. (Из истории общественной мысли Японии ХУШ в. М.: 1988.

уникальную способность к осознанному неконфликтному сочетанию как “своего” и “чужого”, так и традиции и инновации.

Пристальным изучением *аварэ*, в том числе и произведений Мотоори Норинаги, считавшего эту категорию центральной для понимания не только средневековой поэтики, но и особенностей государственного и семейного устройства, а также психологической характеристикой японцев, занялся Ониси Ёсинори (1888-1959), первый теоретик японской традиционной эстетики. 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 становления новой культурной идентичности.*

Сыгравший важную роль в этом становлении Ниси Аманэ создал новую терминологию, позволившую японцам получать образование западного типа на родном языке. Он придумал сам (скомпилировал) или “извлёк из сундуков” иероглифики 787 (!) слов для перевода корпуса западной научной терминологии. Многие из этих терминов исчезли вскоре после своего рождения (так, например, произошло с четырьмя японскими аналогами понятия “эстетика”), но многие, пройдя испытание временем, сформировали современный корпус японской научной терминологии. “Философия”, “субъект”, “объект”, “бытие”, “феномен”, “химия”, “история”, “сознание”, “мысль”, “идея”, “впечатление” – без этих слов, фактически созданных Ниси, невозможно представить себе современный японский язык. Более того, эти слова проделали путь в Китай и Корею и теперь уже не “Срединная страна”(Китай), а “Страна тростниковых равнин” (Япония) стала донором знаний в дальневосточном регионе.

В своих лекциях Ниси Аманэ обосновывает необходимость изучения эстетики, ссылаясь не только на тот факт, что во всех европейских государствах она является обязательной университетской дисциплиной, но и на то, что искусство и красота – предмет этой дисциплины – составляют необходимую мировоззренческую “подкладку”, обратную сторону технических и практических знаний – даже в области военного дела, физики, химии, медицины. Он прямо указал на необходимость распространения высоко ценимого на Дальнем Востоке гуманитарного

знания не только для традиционного, но и для современного, “перестраивающегося” японца эпохи Мэйдзи. Значимость гуманитарного знания как знания основ мироустройства и навигации человека в мире не подвергалась сомнению – наоборот, это знание утверждалось как столп и опора самоидентичности человека.

Как уже указывалось выше, переломная по своей сути эпоха Мэйдзи ознаменовалась началом вхождения Японии в мировой культурный контекст. Нужно было выбрать из традиции и из нового знания те существенные моменты, которые бы соответствовали вызовам времени. Этот процесс был очень противоречив: от полного отказа от традиции как от ненужного хлама, препятствующего прогрессу японского общества, до отрицания меркантильных, сугубо материалистических ценностей западной цивилизации, ориентированной, по мнению значительной части японских интеллектуалов, исключительно на богатство и власть. Задачей Японии было войти в клуб развитых государств Запада, принять их правила игры. Поэтому методом проб и ошибок правительство Мэйдзи “нащупывало” набор культурных ориентиров для внешнего и внутреннего пользования, и делало это весьма искусно. Р.Бенедикт подчёркивает в этой связи: «В мировой истории трудно найти вторую суверенную нацию, столь успешно справившуюся с импортом цивилизации».¹⁸⁰

Что касается внешних культурных ориентиров, то в диалоге с Западом нужно было создать “экспортный образ” страны, с одной стороны, разделяющей фундаментальные ценности мировой культуры, а с другой – являющейся самоценной и неповторимой частью мирового сообщества. Идею такого образа требовалось сформулировать на понятном западному интеллектуалу языке по западному же стандарту. Поскольку тогдашняя Япония даже близко не могла встать вровень с научно-техническим уровнем европейских стран, конкурировать с Западом следовало исключительно на поле культуры, а ещё конкретнее – на поле традиционного искусства. Мироззренчески японская художественная традиция опиралась на своеобразные концепты имплицитной эстетики, связанные с пониманием трансцендентальной основы природного, социального и индивидуального бытия. Именно традиционное искусство, будучи воплощением этой традиции, стало “визитной

180 Бенедикт Р. Цит. соч. С. 98

карточкой” Японии в конце XIX в.

Что же касается внутреннего культурного ориентира, то им продолжал оставаться истолкованный по-новому кодекс чести Бусидо, служивший нравственным ориентиром каждому японцу. Массовое сознание опиралось на религиозную традицию, переформулированную интеллектуалами Мэйдзи. Верность самурая своему сюзерену истолковывалась как верность каждого японца императору и государству, а “самураями” теперь должно было стать всё население. В 1882 г. были изданы “Рескрипт о народном воспитании” и “Рескрипт к солдатам и матросам”, которые заучивались наизусть всем народом. В последнем говорилось: «Мы (император) являемся головой, а вы – телом. Мы зависим от вас, как от своих рук и ног. Сможем ли мы защитить свою страну и выплатить *он* (долг) нашим предкам зависит от того, как вы справитесь со своими обязанностями».¹⁸¹ Император объявлялся общим сюзереном, его подданные считались клетками “тела страны” (*кокутай*), полностью подчинёнными интересам этого “тела”. Верность императору на местах толковалась как верность рабочему коллективу. У населения формировался обновлённый образ традиционной Японии как прекрасной и процветающей страны. Всеми мерами поддерживалась решимость этого населения (в основном, крестьянского) воплощать в жизнь такой образ, жертвовать личными интересами в пользу общих. В этом нашло отражение позиция правящих элит, считавших, подобно Аристотелю, что их личное благо неотделимо от блага государства. Разумеется, эстетический момент при внутреннем использовании тоже присутствовал. В частности, подчёркивалась невидимая красота японского духа, способного к самопожертвованию.

Здесь уместно вступить в полемику с мнением французского исследователя Л. Фредерика. Он полагает, что реформы Мэйдзи «были проведены силами горстки политических деятелей, подчинявшихся интеллектуальной элите. Чтобы создать для себя иллюзию, будто они думают самостоятельно, эти люди безуспешно пытались (и им для этого требовалось мужество) с грехом пополам приспособить философские, религиозные и политические идеи Запада к японской действительности <...> Народу – производителю благ, выполняющему своё предназначение в обществе,

¹⁸¹ Там же, с. 251.

– оставалось только следовать прямым указаниям “сверху”, принимая реформы и удобства, предлагаемые им (конечно, когда их не навязывали)».¹⁸² На наш взгляд, позиция учёного не совсем верна. “Эти люди” осваивали интеллектуальное наследие Запада вовсе не “с грехом пополам”, а с воодушевлённым восторгом, а часто и с любовью, без которой гигантские объёмы получаемой и усваиваемой западной информации были бы просто неподъёмны. Что же касается населения, то и его роль в модернизации страны была вовсе не пассивной. Тяга простых людей к знаниям, умело направляемая элитой, получила повсеместное распространение. Итогом стала поголовная грамотность населения страны к началу XX в., и в этом была обоюдная заслуга и правительства, и народа. Их синхронные действия в едином направлении – предмет восхищения и ценного опыта для любой страны, проводящей модернизацию. Этот опыт Японии ничуть не устарел до сих пор и нуждается в пристальном изучении.

Столкновение таких различных и в материальном, и в духовном плане цивилизаций, как Япония и Запад, носило драматический характер. “Вилка” образов Японии, создаваемых самими японцами под влиянием образа западной цивилизации, была очень широка: от полного неприятия оснований собственной культуры и интеллектуального самоуничижения до национального нарциссизма и восторженного самолюбования. Наиболее яркими представителями этих тенденций были соответственно Ониси Хадзимэ (1864-1900) и Окакура Какудзо.

Ониси Хадзимэ горячо приветствовал пришествие ядра западного мировоззренческого комплекса – христианства – на Японские острова. Он считал конфликт между старыми мировоззренческими системами Китая и Индии, распространёнными в Японии, и западным христианством конфликтом между консерватизмом и прогрессом. Христианство, надеялся Ониси, должно повлиять в лучшую сторону на всю японскую духовную жизнь, включая художественные представления. По его мнению, отсутствие демонстрации ярких и сильных религиозных переживаний в сдержанной японской художественной традиции не самым лучшим образом сказалось на качестве национального искусства. Лишённое страстного религиозного

182 Луи Фредерик. Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи. М., 2007, с.130

чувства, японское искусство не могло быть проводником каких-либо мощных новых мировоззренческих идей, совершенно необходимых для модернизации страны. «По мере своей японизации, – писал Ониси Хадзимэ, – христианство неизбежно трансформирует Японию». ¹⁸³

Представитель другого “полюса”, полюса удовлетворённой самодостаточности, Окакура Какудзо в книге “Идеалы Востока”, изданной в Лондоне в 1903 г., представлял Японию как художественный музей Азии, настоящую сокровищницу, где можно найти произведения искусства, созданные двумя ведущими азиатскими цивилизациями – индийской и китайской. Традиционное японское искусство он оценивал как живое выражение конфуцианских, даосских, индуистских и буддийских идеалов. По мнению Окакуры, уникальное географическое положение способствовало формированию японского национального характера. С одной стороны, островитяне-японцы имели возможность противостоять насильственному завоеванию соседей, с другой – воспринять всё лучшее в их культуре. «Священная честь нашей солнечной расы – оставаться непобедимыми не только в политическом смысле, но и в сохранении живого духа свободы, жизни, мысли, искусства. И Япония не должна забывать, что *сегодня она стоит лицом к лицу с новыми вызовами, требующими ещё большего воодушевления и самоуважения*» ¹⁸⁴ (курсив мой. – Е.С.). Гегелевский Абсолютный дух, закончив свой исторический виток в тевтонских землях, считал Окакура Какудзо, должен вернуться к своему истоку – в Азию, а _ конкретно – в её наиболее интеллектуальную и продвинутую часть, Японию.

В повседневной жизни восприятие западных цивилизационных ценностей в эпоху Мэйдзи также отмечалось шараханием японцев их крайности в крайность. Европейски ориентированная молодёжь стала непослушной, прекратила уважать мнение старших, которые, не зная ни слова по-английски, демонстрировали в глазах молодых западников свою интеллектуальную беспомощность. Ещё в 1881 году публицист Токутоми Сохо в организованном им журнале “Друг народа” писал: «Люди старшего поколения, покачиваясь в повозке прошлого, сходят со сцены. Зато мо-

¹⁸³ Цит. по: Watanabe Kazuyasu. Onishi Hajime. Criticism and Aesthetics // A History of Modern Japanese Aesthetics. –Honolulu: 2001, p. 99.

¹⁸⁴ Okakura Kakuzo. The Ideals of East. - London: 1903, p.10

лодёжь новой Японии, оседлав коня грядущих дней, стремительно въезжает на арену будущего. Идите вперёд, молодые энтузиасты, ратующие за преобразования!».¹⁸⁵ Многие горячие головы агитировали даже за отказ от иероглифики и замену её на латиницу, а японскую традиционную культуру вместе с её носителями объявляли анахронизмом.¹⁸⁶ Другой крайностью была позиция, унаследованная рядом учёных от авторов-почвенников периода Эдо (1603-1867). Её сторонники превозносили принципы имперской организации общества и непрерывность многовековой линии наследования императорского трона, противопоставляли Западу твёрдость моральных устоев японского народа, его высокую культуру и самобытное искусство, и даже настаивали на несравнимости ни с какой другой красоты японской природы. Этот идеализированный образ страны японские патриоты противопоставляли западной цивилизации как построенной, по их мнению только «на математике и расчёте».¹⁸⁷ Таким образом, переживание комплекса национальной неполноценности сопровождалось одновременно утверждением национального нарциссизма...

Выпускник Токийского университета Миякэ Сэцурэй (1860-1945) основал журнал *“Нихондзин”* (Японец), на страницах которого начал печатать материалы, посвящённые поиску архетипической схемы национальной идентичности. Результатом стало появление в 1891 г. диптиха его работ: *“Синдзэмби нихондзин”* (Правдивый, добрый и красивый японец) и *“Гиакую нихондзин”* (Лживый, злой и уродливый японец). Как видно, сами названия демонстрируют дихотомичность подхода к сложной проблеме: противоположные характеристики японской национальной идентичности представлены автором таким образом, что становится очевидным, что в противоречивой структуре японского социального бытия сочетание, казалось бы, прямо противоположных характеристик и составляет уникальный баланс этой нации. Миякэ и его сподвижники по журналу «не отвергая необходимости заимствований с Запада, отрицали тезис, что японцы должны ограничиваться копированием иноземных образцов, поскольку это путь в никуда. Имитация означает

185 Цит. по: Григорьева Т.П. Путь сердца. - М.: 2008, с. 83-84

186 См.: Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. - М.: 2006. С. 448.

187 См.: Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. - М.: 2006. С. 458.

смерть национального духа».¹⁸⁸

Эпоха Мэйдзи ознаменовалась военными и техническими успехами, свидетельствовавшими о правильности избранного пути на совмещение самурайского воинственного ригоризма, облагороженного красотой патриотизма, и идеи военно-технического прогресса. Однако главной целью японского государства той поры становится желание стать “железным кулаком” на мировой арене. Японцы «видели, что великие нации *завоевали уважение* с помощью военной мощи, и решили с ними сравняться».¹⁸⁹

Агрессивность Японии подогревалась успешными войнами с Китаем и Россией. Это породило в общественном сознании Запада идею о «жёлтой опасности». В стране росли и шовинистические настроения, проявившиеся, в частности, в преследовании видных отечественных деятелей культуры, не разделявших официальной идеологии. Так, великий учёный Нисида Китаро подвергся нападкам за “антипатриотический космополитизм”. Он был вынужден покинуть Киото и жил затворником в небольшом провинциальном городке Камакура.¹⁹⁰

Здесь следует ещё раз вспомнить мыслителя, через судьбу которого мучительная любовь к западной цивилизации прошла красной нитью. Это Мори Огай (1862-1922) – выходец из самурайской семьи, получивший классическое конфуцианское образование. Такое образование включало знание древнеяпонской литературы и классической японской литературы *вагаку*. Родившись в семье потомственных медиков, Мори должен был стать врачом.

В эпоху “закрытия страны” новейшие знания по медицине Запада можно было почерпнуть только из одного источника – голландских книг, ввозившихся в страну, как уже говорилось выше, через остров Дэсима. Неудивительно, что голландский язык Мори знал с детства. Высшее образование он получил в столице. В течение 1872-1876 гг. Мори жил в доме известного просветителя Ниси Аманэ и учился на подготовительных курсах в медицинском колледже. Поступив в колледж, Мори

188 Там же, с. 457.

189 Бенедикт Р. Цит. соч. С. 211 (курсив мой – Е. С.).

190 См.: Ниситани Кэйдзи. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро. Человек и мыслитель). Токио, 1985. С. 87-119.

Огай автоматически стал студентом вновь созданного Токийского университета, поскольку колледж был преобразован в медицинский факультет. Здесь Мори овладел также немецким языком, на котором здесь велось преподавание специалистами из Германии.

В 1881 г. в звании лейтенанта Мори становится санитарным врачом японской армии. В 1884-1888 гг. он стажировался в прусской армии, изучая санитарную и гигиену. Одновременно будущий писатель знакомится с европейской философией, литературой, искусством, ходит на концерты Вагнера, посещает мюнхенские художественные выставки. В то же время он ведёт дневник на китайском языке – традиционное занятие всех образованных людей Японии. По возвращении из любимой и, как он её называл, “комфортабельной” Германии в родную «антисанитарную» Японию, Мори Огай делает стремительную военную, а параллельно – не менее стремительную и блестящую – литературную карьеру. Оказавшись в ссылке из-за интриг завистливых сослуживцев, он, не теряя времени, изучил французский, русский и санскрит, при этом постоянно занимаясь переводами с немецкого.

Вернувшись в Токио, Мори издаёт литературный журнал, становится знаменитым писателем, критиком, публицистом. Он перевёл частично на японский язык “Эстетику” Э. Гартмана, “Фауста” Гёте и произведения многих других германских поэтов. В 1916 г. Мори Огай вышел в отставку в чине генерала санитарной службы, достигнув высшего поста, которого можно было достичь с его происхождением и образованием.

Всё творчество этой замечательной личности посвящено проблеме взаимоотношений между культурами Японии и Запада.¹⁹¹ Мори стремился объяснить и японскому, и европейскому читателю, что именно в культурной традиции своей родины он считает достойными восхищения, а что – предрассудками, с которыми следует как можно скорее расстаться. Особый интерес представляют его рассказы “Случай в Сакаи” и “Семья Абэ”.

В первом рассказе речь идёт о ритуальной казни группы военных, самовольно расстрелявших солдат-французов и приговорённых за это к самоубийству в присут-

191 См.: Иванова Г. Д. Мори Огай. - М.: 1982.

ствии французского посланника. Наблюдая, как первые из приговорённых взрезают себе животы, француз оказывается охвачен ужасом, и в то же время преисполняется к японцам глубоким уважением. Потрясённый, он требует помиловать не успевших совершить самоубийство и покидает место казни. В рассказе ярко показано столкновение разных культурных традиций, проявляющееся в отношении к смерти. В противовес распространённому в конце XIX в. на Западе мнению о варварстве японских обычаев (и в первую очередь обычая *сэнпуку-харакири*), писатель демонстрирует глубокий философский смысл этого ритуала. Смерть значима для каждого индивида – и на Востоке, и на Западе – но значима она по-разному; её постоянное присутствие в мыслях и чувствах восточного человека – это признак высокой культуры, а вовсе не её отсутствия.

Смерть оказывается и в центре другого рассказа Мори, “Семья Абэ”, где описывается традиционное ритуальное самоубийство вассалов “вслед” умершему господину. Спокойное отношение к смерти, сам акт ухода из жизни ещё совсем не старых людей вызывает чувство безысходности, отчаяния, протеста при виде этой напрасной жертвы жестокому идолу самурайской чести, пустому идолу традиции, равнодушно пожирающему жизни людей. Явно критически настроенный к подобному обычаю, Мори Огай с глубоким сочувствием относится к своему народу, приносящему столь бессмысленные жертвы.

Судя по его произведениям, Мори хорошо понимал сложившуюся в мире к концу XIX в. мультиидейную ситуацию и *мучительно искал новую национальную идентичность*, новый образ родины на фоне многоцветной палитры мировых культур. Характерна полемика, развернувшаяся на рубеже веков на страницах многочисленных японских литературно-публицистических и религиозно-философских журналов. Её участники, очевидно испытавшие интеллектуальное воздействие со стороны ментальной и бытовой культуры Европы и США, фактически переносили на японскую почву борьбу идей Запада. Так, в 1900-1902 гг. в периодической печати развернулась дискуссия между Мори Огаем и писателем Цубоути Сёё о “скрытом идеале” в литературе и искусстве. Эта дискуссия отражала противоречия между, соответственно, германскими эстетиками (Шеллинг, Гартман), рассматривавшими

красоту в искусстве как чувственное выражение абсолютной идеи или воли (эту позицию поддерживал Мори); и английскими и французскими эстетиками-позитивистами, сводившими эстетические категории к психологическим состояниям художника и потребителя искусства (такие взгляды разделял Цубоути).

Как видим, процесс инкорпорации западного мировоззрения в японскую культуру носил достаточно противоречивый характер. Модернизация национальных смысложизненных установок в русле европейской идеологии привела к изменению всех привычных элементов бытия, что неизбежно порождало стрессы в эмоциональной жизни общества. Иными словами, смена мировоззренческих парадигм вела к психологическому напряжению. Поток хлынувшей в страну европейской цивилизации не всегда был благотворен. «Отход от традиционного не мог не потрясти нацию, не вызвать шока. Чуткие, нервные натуры переживали необычное для японцев состояние неприкаянности особенно остро».¹⁹²

Отметим, что поставленная правительством задача восприятия всем населением Японии самурайской “этики долга” и самоотверженного служения родной стране вкупе с необходимостью получения образования европейского типа была очень сложной, чреватой для многих разрушением привычной культурной идентичности. Подобные трудности не могли не формировать у части японцев черт “человека из подполья”, живущего в состоянии психологического срыва, в постоянном внутреннем напряжении и неуверенности.

Эффективный поиск японской национальной идентичности продолжился и после Второй мировой войны. Совмещающее в себе традиционные идеологические установки с новейшими интеллектуальными веяниями Запада японское общество не уставало поражать мир. Свои мыслительные и организационные ресурсы оно бросило на передовые технологии и быстро стало лидером в развивающейся электронной промышленности, в машиностроении и средствах коммуникации.

Дважды за XX век японцы осуществили модернизацию. В первый раз ставка была сделана на победу во Второй мировой войне. Япония проиграла, но проиграв, сумела возродиться и провести вторую модернизацию, выиграв в другой войне –

192 Григорьева Т.П. Красотой Японии рождённый. - М.: 1993. С. 413

интеллектуальной. Отказавшись от военной агрессивности и применив мягкую, интеллектуальноёмкую силу, Страна Восходящего солнца заявила о себе на мировой арене как *поставщик не только технических, но и гуманитарных, особенно эстетических, ценностей*. Традиционное японское искусство, наряду с такими областями бытовой культуры, как кулинария, парфюмерия и одежда, стало активно продвигаться на Западе. Во второй половине XX в. сюда прибавились автомобильная и электронная составляющие.

Темпы модернизации и скорость достижения вершин передовой технологии, продемонстрированные Японией дважды менее чем за сто лет просто поразительны. В то же время, «при идентичности технического уровня развития Японии и других развитых капиталистических стран первая обладает качественно более высоким социокультурным потенциалом, важным антропологическим компонентом которого является *японская личность*». ¹⁹³ Шестидесятые годы, время так называемого “японского чуда”, породили в самой Японии бум культурной идентичности – бум интроспекции *нихондзин-рон* (теория идентичности японца) и *нихон бунка-рон* (теория идентичности японской культуры), в рамках которого японская культура и национальный менталитет рассматривались как качественная целостность. ¹⁹⁴

Исследования *нихондзин-рон* «различаются и по самим анализируемым аспектам специфики японского общества, культуры и личности японца. Для одной группы работ характерен интерес к истокам японского своеобразия, для другой – интерес к функционированию этого своеобразия в различные исторические периоды, с особым акцентом на модернизации Японии. Представителей первого направления интересуют исторические процессы, географические факторы, обусловившие своеобразие японской культуры и общества, социальная и культурная основы, структура семьи. Второе направление связано с изучением функциональных сторон японской специфики, т.е. с выявлением особенностей её функционирования». ¹⁹⁵ Почти все исследования *нихондзин-рон* абсолютизируют японскую культуру, признают её

193 Японское общество и культура. - М.: 1983, с.5

194 См.: 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.

195 Японская национальная психология. – М.: 1981, с. 21.

исключительность, несравнимость и неповторимость в силу специфики формировавших её факторов. И в этом данные исследования перекликаются со знаменитыми компаративистскими работами процитированной выше Рут Бенедикт и этнического японца Исайи Бен-Дасана, рассматривавшими культуры разных народов мира как неделимые целостности, которые, имея общую основу, способны к эффективным органическим изменениям, не теряя при этом своих системообразующих “скелетных качеств”.¹⁹⁶ Что и было продемонстрировано Японией в переломные моменты своего развития.

Краткие выводы:

1. Переломная по своей сути эпоха Мэйдзи ознаменовалась началом вхождения Японии в мировой культурный контекст. Японское правительство сделало правильный вывод, что достижения Запада во всех сферах жизни связаны с общим мировоззренческим фундаментом, с особенностями, гуманитарного знания. Примечательно, что именно “красота”, а не “свобода” и “демократия” становится тогда одним из главных концептов выдвинутых интеллектуальной элитой для решения нескольких принципиальных идеологических целей. 2. Для повышения национальных жизненных стандартов в Японии была сделана успешная попытка усвоения корпуса философских идей Запада, и в частности, западной эстетики, с помощью которой японские учёные попытались разобраться в собственном эстетическом наследии.

3. В первые десятилетия эпохи Мэйдзи японская эстетическая мысль характеризовалась диаметрально противоположными отношениями к национальной художественной традиции: от её полного отрицания (Ониси Хадзимэ) до восторженной апологетики (Окакура Тэнсин).

4. В кон. XIX – нач. XX вв. в крупнейших императорских университетах Токио и Киото возникли эстетические центры, ставившие задачи теоретического осмысления и истолкования национального эстетического опыта (наряду с при-

196 См.: Benedict R. The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture. – Boston.: 1946; Ben-Dasan I. The Japanese and the Jews. - New York-Tokyo.: 1972.

стальным изучением и переводами философско-эстетического и литературного наследия Запада).

5. С самого начала своего существования оба эстетических центра стали проводить исследования в области теоретического оформления на японском языке системы национального эстетического знания. При этом традиционный эстетический опыт выступил основой японской национальной культуры.

6. Токийская школа, представленная Ониси Ёсинори и Такэути Тосио, занималась истолкованием традиционных понятий японской имплицитной эстетики, начиная с УШ в. и до эпохи Эдо включительно. В результате сложилось понимание исторической смены эстетических категорий: *аварэ – югэн – саби*, определившее развитие послевоенной эстетической мысли (С. Хисамацу, М. Нисио и др.).

7. В рамках Киотской школы учёным Нисидой Китаро была поставлена более амбициозная задача – использование в философско-теоретических исследованиях традиционной японской мировоззренческой модели, включающей её неартикулируемую, невербализованную часть. Такая задача была направлена на философское обоснование в терминах западной эпистемологии традиционного буддийского мировоззрения, истинность которого не вызывала у Нисиды никаких сомнений.

8. Философия Нисиды Китаро оказала огромное влияние на формирование взглядов его учеников: Вацудзи Тэцуро, Танабэ Хадзимэ и Куки Сюдзо. 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.

ГЛАВА 3.

ФИЛОСОФСКО - ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ ПОВОРОТА К ВОЗРОЖДЕНИЮ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ ЯПОНИИ

В этой главе будут рассмотрены взгляды видного деятеля современной японской философско-эстетической науки, последователя философии Нисиды Китаро, автора ряда книг 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. Итогом его изысканий в этой области явилась, в частности, содержательная монография “Паскаль и его время”. Во второй половине XX в. Накамура обратился к исследованию феномена традиционного японского эстетического знания. Национальное художественное наследие и философия Нисиды служит Накамуре материалом для собственных, оригинальных теоретических построений и выводов, призванных констатировать возрождение культурных традиций Японии.¹⁹⁷

3.1. Накамура Юдзиро о “телесной” специфике традиционного японского искусства *гэйдō*

Учёный рассматривает проблему традиции и преемственности в японской эстетической и философской мысли, параллельно анализируя концепции двух выдающихся деятелей японской культуры: Дзэами Мотокиё (мы писали о нём в первой главе) и Нисиды Китаро.¹⁹⁸

На первый взгляд, такое сочетание имен кажется несколько странным: Дзэами – актёр, театральный деятель, проживший бурную и полную превратностей жизнь, и Нисида – кабинетный ученый, проведший, по собственному признанию, половину

¹⁹⁷ См.: Скворцова Е.Л. “Телесность” и “пустотность” как отличительные особенности традиционной японской эстетики // Вопросы философии, № 12, 2011, с. 37-46.

¹⁹⁸ Накамура Юдзиро. Коитэки тёккан то нихон-но гэйдзюцу (Интуиция практического действия и искусство Японии) // Бигаку (Эстетика). Т.5. – Токио: 1985, с. 25 – 46; он же: Басёрон-э-но сайсэккин. Кёцу кандзё то дзинко тино-ни цуйтэ // Нисида тэцугаку э-но тои (Ещё раз о топике “общее чувство” Нисиды Китаро и искусственный разум). – Токио: 1991, с. 316-344.

жизни лицом к классной доске, а другую – спиной к ней. Объединяет их то, что оба они – каждый по-своему – внесли весомый вклад в сокровищницу японской культуры. Дзэами отразил и развил достижения традиционной эстетики Японии в рамках практики конкретного – театрального – искусства. Нисида предпринял первую попытку философской систематизации японского духовного наследия.

Рассмотрение их деятельности в рамках одного произведения обусловлено двойственностью задачи, которую ставил перед собой Накамура: выявить, с одной стороны, национальные корни японской эстетики, а с другой – подвергнуть эстетическое наследие Японии философской интерпретации. Прежде чем приступить к дальнейшему рассмотрению, отметим различие в отношении к художественному творчеству на Западе и Дальнем Востоке. На западе оно традиционно воспринимается как низшая, чувственная ступень в познании, поскольку считается, что лишь дискурсивное, понятийное, знание может описывать истинное бытие. (Это, разумеется, не относится к мировоззрению романтизма, рассматривающего человека как целостное телесно-разумное существо, вписанное в тело Природы). Ну а на Дальнем Востоке в даосско-буддийской традиции сам художник считается проводником “поступи Дао” или выразителем идеи всеобщности космического Будды.

Всё существо художника-медиума является средством для передачи тончайших нюансов Дао или Дхармакайи, непостижимым образом явленных в мире жизненных феноменов. В буддийской традиции весь универсум представляется телом Будды, обнаруживающимся в телах конкретных людей. Поэтому творчество там, с одной стороны, сакрализуется, а с другой – представляется как момент телесного бессловесного постижения Абсолюта. «Речь идёт о приятии мира явлений, иначе говоря, «тела» и телесного опыта человека: нельзя отвергать их при поисках своей истинной природы, тождественной Будде».¹⁹⁹

Обратимся к работе Накамуры Юдзио “Интуиция практического действия и искусство Японии” (*Коитэки тёккан то нихон-но гэйдзюцу*, 1985). «Когда мы, современные японцы, оглядываемся на прошлое,- пишет он,- то в глаза бросаются две главные особенности нашего традиционного искусства. Первая – отсутствие

199 Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветленности» в японской философской мысли. М., 2010, с. 71.

чёткой границы между искусством и обыденной жизнью. Вторая – уделение особого внимания непосредственным физическим (телесным) действиям в художественной практике».²⁰⁰

Действительно, эстетизация повседневной жизни – самая характерная черта японской художественной традиции: Для японского художника «каждый предмет или явление таит в себе особую прелесть, имеет свою, только ему присущую эстетическую ценность, а это означает, что все сущее достойно быть предметом искусства. Искусство приемлет мир без разделения на существенное и несущественное, случайное и неслучайное, ибо в действительности такого разделения нет».²⁰¹

Здесь сразу оговоримся: не следует понимать буквально, что представители японской культуры говорят о неразличении ими искусства и не-искусства. Ведь даже в процессе, к примеру, устройства ландшафтных садов, где материалом для художественного творчества является сама естественная природа, мастер подвергает эту “естественность” определенной обработке с целью добиться выражения конкретной мировоззренческо-эстетической идеи. Так, буддийская идея непостижимости Универсума в явленных формах продемонстрирована в сухом саду *Рю-андзи*, где представлено 15 камней, но с любой точки обзора одновременно видно лишь 14 из них.

Как подчеркивает историк японского искусства Н.С. Николаева, «по отношению к натурному материалу художник выступает в роли режиссёра. Только через построенные, смонтированные им мизансцены получают эстетическое значение деревья, камни, водоём. Ощущение грани между искусством и неискусством входило в задачу автора сада».²⁰² Следование канону, причастность к ритуалу обучения и достижения должного уровня технического мастерства – вот что отличает профессионализм в японском искусстве от любительства. Да, природа и искусство имеют одну и ту же ценность, но выразить эту ценность могут только профессио-

200 Накамура Юдзи. Коитэки тёккан то нихон-но гэйдзюцу (Интуиция практического действия и искусство Японии) // Бигаку (Эстетика) в 5-ти томах, т.5, с. 32

201 Громковская Л.Л. Ранние переводы из русской классики в Японии // Русская классика в странах Востока. - М.: 1982, с. 229.

202 Николаева Н.С. Каноническая структура японского сада // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: 1973, с.56.

налы. Неслучайно тот же Мацуо Басё в письме своему другу поэту по имени Сугимура Кёкусуй замечает, что в Японии истинных поэтов не более десяти человек, остальные графоманы.²⁰³ Тем не менее, благодаря высокому уровню любительского искусства формировалась та “эстетизированная среда”, в которой существовало традиционное искусство. Именно этот “питательный раствор” давал возможность кристаллизации художественного творчества.

Согласно традиционным представлениям, подлинное искусство является не искусством прежде всего потому, что художник действует “как природа” – естественно и непринужденно. «Учись сосне у сосны, бамбуку у бамбука», – призывал Басё художника.²⁰⁴ Кроме того, результат такого действия – собственно произведение искусства – считается в традиции “следом Дао”, оставленным медиумом-художником. Вот почему в изобразительном искусстве Дальнего Востока – живописи тушью и каллиграфии – мастером признавался тот, кто “всеединым штрихом” способен мгновенно создать художественный образ. Широко известно также изречение Басё, что «создание стихотворения должно происходить мгновенно, как дровосек валит могучее дерево или как воин кидается на опасного противника, точно так же, как режут арбуз острым ножом или откусывают большой кусок груши». ²⁰⁵

Справедливости ради следует отметить, что, помимо дзэнско-даосского способа создания художественного образа (где творческий акт приравнивается к мгновенному *сатори* - просветлению и имеет интуитивный характер) существовала и “конфуцианская” традиция. В русле этой традиции произведение могло создаваться сколь угодно долго, с тщательной проработкой всех мельчайших деталей. Но, как отмечает Е.В. Завадская, одна тенденция вовсе не исключала другую.²⁰⁶ Даже такой приверженец мгновенного искусства, как Басё, признавал: «К мигу откровения художник идет путем многократных усилий».²⁰⁷

С точки зрения того, что изначальная природа Будды присутствует везде,

203 См.: Бресславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё. - М: 1981, с. 32.

204 Там же, с. 29.

205 Там же, с. 31.

206 См.: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 34-35.

207 Цит. по: Бресславец Т.И. Поэзия Мацуо Басё, с.32.

возникновение тайфуна и создание трёхстишия-*хокку* – вещи однопорядковые. Данное представление определяет особенность японского искусства, которая, по мнению Накамуры, выгодно отличает его от искусства Запада, где служители муз нередко выступали с лозунгами и теориями “чистого искусства” или “искусства ради искусства”. В Японии же до самого последнего времени подобные теории были невозможны.

Однако в результате установления контактов с Западом японцы восприняли не только его достижения техники, технологии и естественных наук, но и весь набор гуманитарных знаний, включая искусствознание. Принципы этого искусства были поначалу с энтузиазмом встречены японцами, наивно полагавшими, что западная культура превосходит их собственную. В результате в эпоху Мэйдзи получили распространение живопись в западном духе – *ёга*, музыка западного типа *ёгаку*, театр западного образца – *сингэки*. Тогда же утвердился новый термин для обозначения понятия искусства – *гэйдзюцу*, являющийся дословным переводом соответствующего западного понятия и пришедший на смену традиционному понятию искусства – *гэйдо*. (Правда, этот “новый” термин оказался хорошо забытым старым: впервые он встречается в древнекитайской хронике династии Хань – *Хоуханьшу* II в. н.э.). В то время его использовали для обозначения и наук, и искусств.) Напомним, что в 1873 г. эстетик Ниси Аманэ предложил этот термин для обозначения искусства в широком смысле слова. Но с 1884 г. ученый-просветитель, автор понятия *бигаку* (эстетика) Накаэ Тёмин стал употреблять его только для обозначения изобразительного искусства, а для искусства в целом предложил термин *бидзюцу*.²⁰⁸

Если поначалу термин *гэйдзюцу* употребляли, говоря об искусстве в западном стиле, то впоследствии им стали обозначать и традиционные виды искусства. Однако перенесение значения понятия *гэйдзюцу* на традиционное искусство принижало и обедняло, по мысли Накамуры, смысл последнего. Ведь в понятие *гэйдо* входит иероглиф *дао* (*до*) – путь, и само понятие обозначает жизненный путь художника, где его профессиональная и личная судьба слиты воедино. *Гэйдзюцу* же обозначает просто «искусство как профессию» в ряду других занятий.

208 См.: Сасаки Кэнъити. Гэйдзюцу (Искусство) // Бигаку (Эстетика) в 5-ти томах. Т.2. – Токио: 1985, с. 123-156.

Говоря об особенностях японского эстетического сознания, Накамура Юдзиро указывает, что искусство в Японии, будучи близким повседневной жизни, рассматривалось здесь прежде всего как определенный телесный (т.е. конкретно-физический) образ действия, жизненный “путь”. «Понятие *гэйдо*, – пишет он, – особенно тесно связано со свойственным традиционному японскому искусству качеством телесного действия и соответствует ему».²⁰⁹ Составными частями *гэйдо* являются следующие виды традиционных искусств: *кадо* – искусство составления пятистиший, *сёдо* – искусство каллиграфии, *кододо* – искусство составления ароматов, *сачидо* – искусство чайной церемонии, *кадодо* – искусство составления цветочных композиций, а также группа воинских искусств *бугэй*.

Отметим, что Накамура избегает традиционной дихотомии “рационалистическое – интуитивное”, обычно преобладающей при сравнении художественных традиций Запада и Востока. Он акцентирует внимание на противопоставлении другой пары: “интеллектуально – теоретическое, дискурсивное (Запад) – телесно-практическое (Япония)”. Дело в том, что, включая в себя множество аспектов практического знания, *гэйдо* так и не выкристаллизовалось в чистую теорию искусства. Для *гэйдо* характерна значительно большая, чем на Западе, роль конкретного телесного действия, как в процессе становления художника, так и в процессе создания им произведения искусства.

Второй, наряду с “телесностью”, особенностью *гэйдо* Накамура Юдзиро считает историчность, т.е. связь этапов развития человека как художника с этапами его физического и духовного развития. По мнению учёного, без длительной физической тренировки, без достаточно жёсткого процесса обучения прошлому опыту нельзя стать полноценным художником *гэйдо*. Иными словами, Накамура 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 художника как на главном моменте процесса творчества.

Данное обстоятельство, как правило, упускается из виду теми исследователями, которые подходят к искусству только с абстрактно – теоретических позиций.

²⁰⁹ Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 28.

Абсолютизируя, скажем, влияние мировоззрения буддизма *дзэн* на эстетическое сознание средневековых японцев, они не принимают во внимание практическую и историческую подоплеку разнообразных “наитий”, “просветлений” и “спонтанных озарений” художника.²¹⁰

Японский философ считает, что специфику *гэйдо* следует искать в особенностях самого процесса обучения художников в рамках *гэйдо*. Синтез профессиональных знаний, возрастных особенностей и природно- исторической обстановки – и есть творческий путь художника *гэйдо*. Его нельзя обучить “всему сразу”. Творческий процесс, описанный, например, Дзэами, продолжается всю жизнь. На каждом новом возрастном и творческом рубеже он проходит через новый синтез с Универсумом. Анализируя театр Но, являющийся, согласно Накамура, образцом коллективного творчества и наиболее репрезентативным видом традиционного синтетического искусства, учёный характеризует особенности формирования актёра театра Но. При этом он справедливо отмечает известную общность воспитательного процесса для всех искусств *гэйдо*. «Их истинная суть, – пишет он, – заключается в длительном процессе приобретения опыта, в самосовершенствовании художника, путём изучения классического наследия и практических упражнений. Таким образом, путь – это ещё и решение человека посвятить свою жизнь приобретению опыта в определённой области».²¹¹ Так, «настоящий драматург познавал законы создания драматического произведения путём игры на сцене, т.е. в процессе непосредственного телесного опыта, и лишь затем переносил их на бумагу»²¹², а не наоборот.

Обычно исследователи принимают во внимание лишь конечный результат процесса становления художника, что приводит к абсолютизации интуитивных моментов в творчестве зрелого мастера. При этом природа данных моментов приобретает мистическую окраску, поскольку шедевр появляется как бы из ничего. Согласно данному подходу, только склонность к созерцанию способствует появлению состояния “*мусин-муга*” (“бесстрастности – не-я”), когда мастер вдруг на-

210 См.: Абаев Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. –Новосибирск: 1989, с.62-65, 113

211 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 28.

212 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 28.

чинает спонтанно творить. Данное состояние многие авторы трудов по японскому буддизму характеризуют как “единство субъекта и объекта”, слитность художника с Универсумом, невыделенность индивида из него, и видят в этом своеобразную форму проявления эстетической сущности японцев.

(Между тем, нечто подобное есть и в православии: «неподвижность как глубинная мощь спокойствия при внешней подвижности в мистике православия называется бесстрашием». ²¹³ По оценке о.Паисия Величковского (1722-1794), характеризующего истинного человека, «прославляемый, он не превозносится и оскорбляемый – не гневается... Бесстрашие не есть какая-либо добродетель, но собирательное наименование всех». ²¹⁴)

Подобная позиция характерна и для самих японцев, анализирующих свою духовность и – как бы “изнутри” – свою эстетическую традицию. Согласно такой позиции, мастер, действующий по наитию, спонтанно, выявляет саму “спонтанную” природу. Но ведь между спонтанностью природы и спонтанностью художника стоит многолетний и многотрудный период тренажа, овладения техническим мастерством, период обучения у старых мастеров, овладения историей и теорией создания произведения. Художник создает “вторую природу”, не только как минимум вмешиваясь в первую и заимствуя у неё материал, но и преобразуя этот материал по законам красоты, существующим в его сознании и определяющим сам способ и характер вмешательства. “Вторая природа” возникает даже в тех видах искусств, где материалом служит почти необработанная “первая” (искусство ландшафтных садов, искусство составления ароматов, частично – искусство аранжировки цветов).

И уж совсем явственно проявляется “вторая природа”, когда художник использует материалы, не существующие в естественном виде в природе (бумагу, шёлк, тушь, глину специально подобранный состава, лаки и проч.). В обоих случаях художник выражает своё отношение к окружающему миру, организуя этот мир по законам красоты, которой нет и не может быть в природе как таковой. Ведь природа тождественна самой себе, у неё нет

²¹³ Герасимова И. А. Цит. соч., с. 140.

²¹⁴ Там же.

истории, нет культуры – в отличие от человеческого общества, смену эстетических вкусов и идеалов которого выражает художник.

Продолжая развивать свои рассуждения о главных свойствах японского традиционного искусства, Накамура Юдзиро обращается к авторитету Дзэами – основоположника японского мистериального театра Но. Ведь всё творчество Дзэами служило подтверждением первостепенного значения собственно художественной практики как источника своеобразия искусства Японии. Сам Дзэами был прежде всего блестящим практиком и создал теорию *Ногаку* (теорию театра Но), исходя из собственного практического опыта актера и драматурга. Поскольку для достижения истинного совершенства актер Но должен пройти через несколько физических, эмоциональных и ментальных этапов, Дзэами акцентирует внимание на историчности таланта актера. По мнению учёного, данное положение эстетики *Ногаку* верно не только для всех традиционных искусств Японии, но и для всей восточной мыслительной традиции вообще.²¹⁵

Согласно Дзэами, следовало стремиться к тому, чтобы физическое (актёрский тренаж) и духовное совершенствование актёра шли как единый процесс. Игре в театре Но нельзя научиться один раз и навсегда. Человек меняется на протяжении всей жизни, поэтому и само таинство Но (*хана – цветок*) меняется вместе с ним, согласно смене “времен года” человеческой жизни. Только в зрелом возрасте, когда физическое и духовное уравниваются, возникает *истинный цветок*, актёр достигает подлинного мастерства. На первом этапе – этапе вхождения в профессию и в ансамбль труппы – молодой исполнитель испытывает трудности, связанные с намеренным ограничением его телесных возможностей: «Всё, на что способен исполнитель, впервые надевший маску, – не сталкиваться с другими актёрами на сцене. В театре Но “чувство сцены” определяется словами “наощупь” и “вслепую”, его можно сравнить с тонким восприятием слепыми людьми окружающей их среды, движущейся, звучащей и уплотнённой “телами”. Слух, осязание, обоняние и интуиция актёра в маске предельно обострены, он максимально сосредоточен, его

215 См.: Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 32.

пространственные ощущения отличаются остротой, когда пространство превращается в материю – то густую и плотную, то лёгкую и разреженную. Способность подлинно творить образ возникает у актёра только когда он достигает путём многолетнего тренинга идеально свободной ориентации на сцене, ощущая почти вслепую каждый её сантиметр... Актёр входит в атмосферу всего того, что принципиально невыразимо в слове».²¹⁶

«Думаю, что правильно понимаю Дзэами, – поясняет Накамура, – видя в истинном цветке символ раскрытия внутренней жизни, что тождественно таинству экспрессии».²¹⁷ Степень воплощения истинного цветка соответствует достижению состояния *мусин-муга*, когда актёр, прошедший длительный и тернистый путь обучения и тренажа, способен играть и при этом наиболее адекватно выражать сокровенную суть спектакля без сознательного душевного напряжения, действуя интуитивно. Состояния *мусин-муга* можно достичь лишь тогда, когда технические приемы становятся настолько органичны мастеру, что для их воплощения ему не требуется дополнительных эмоциональных и физических затрат. Всё происходит как бы инстинктивно, благодаря чему внимание концентрируется на передаче тончайших нюансов чувств.

Таким образом, согласно Накамуре, “телесность и историчность”, будучи основными характеристиками японского искусства, приводят в области сознания – к состоянию *мусин-муга*, а в области художественной практики – к “интуиции практического действия” (яп. *коитэки тёккан*) или “общему чувству” (яп. *кёцу кандзё*). “Общее чувство” не сводится ни к одному из пяти человеческих чувств и, тем не менее, оно носит “телесный характер”. Примером появления такого чувства является единство действий партнеров по сцене в театре Но, создающих художественный образ на основании указанного “телесного чувства” или “интуиции практического действия”.

“Интуиция практического действия” является, с одной стороны, реализацией, воплощением состояния *мусин-муга*, а с другой – выступает основой, на которой

216 Анарина Н.Г. Сакральная телесность японской художественной вещи // Вещь в японской культуре.- М.: 2003, с. 198-199; 201

217 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 32.

зиждется единство художественного образа спектакля на сцене. “Интуицию практического действия” - *коитэки тёккан* и предлагает Накамура в качестве специфического стержня, духовной основы всего традиционного искусства Японии – *гэйдо*. Именно потому, что театральный художественный образ создается 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.

Японский учёный даёт четыре определения *коитэки тёккан*: «Определяя интуицию практического действия коротко, можно сказать, что это – постижение вещей телесно»²¹⁸; «интуиция – это видеть вещи исторически и телесно»²¹⁹; «интуиция означает непосредственное отражение субъектом мира».²²⁰ И, наконец, почти цитируя Нисиду Китаро: «Мы, действуя, видим вещь. Вещь, ограничивая нас, в то же время ограничена нами. Это и есть интуиция практического действия».²²¹

Накамура пишет, что обычно под интуицией понимают нечто мистическое, поскольку не связывают её с человеческой практикой. По его мнению, смысл всех определений *коитэки тёккан* заключается в том, чтобы представив её как итог творческого пути актера, одновременно выдать её за духовную основу японского традиционного искусства в целом. Накамура обращается прямо к философии, используя при этом авторитетные концептуальные положения Нисиды Китаро (творчество которого мы рассматривали во второй главе.) Понятие интуиции, сформулированное Нисидой в работе «Изучение блага», особенно привлекло Накамуру, увидевшего тождественность этого понятия своему собственному. Что же понимал Нисида Китаро под “интуицией” и какую роль играло это понятие в его системе?

Согласно свидетельству его ближайшего ученика и самого авторитетного комментатора Ниситани Кэйдзи (1900-1990), видного современного философа, Нисида полагал, что «система мысли, выраженная понятиями, имеет истоки в неоформлен-

218 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 32.

219 Там же.

220 Там же, с. 31.

221 Там же.

ном, бесформенном, *которое не может быть облечено в понятия*. Мы открываем его непосредственно в рамках нашего общего чувства, посредством которого мы становимся способными к самопознанию... Ориентиром в этом бесформенном служит “общее чувство” (*кёцу кандзё*), которое Нисида называл *интуицией* (курсив мой – Е.С.) ». ²²²

Здесь Нисида пытается с помощью интеллектуальных, дискурсивных средств объяснить фактически невыразимый с помощью этих средств характер истинно-сущего. На это истинно-сущее можно только указать, но описать его понятиями – невозможно. Его можно, говоря словами Нисиды, лишь “постичь общим чувством”. Действительно, в основании дальневосточной культуры лежит невербализуемое знание. Действуя в природном континууме, дальневосточный художник в своем непосредственном аутопоэзисе не просто создает произведение искусства, а одновременно познаёт и творит самого себя и окружающий его Универсум.

Отметим в этой связи определённую переключку 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 человека как целостного ментально-телесного существа в мировой континуум. «В этом случае индивид, – пишет Л.Г. Пугачёва, – получает доступ к знанию, связывающему его индивидуальное существование с онтологическим источником – природой, космосом, универсумом, абстрактным архэ, Богом, Дао, Брахманом и т.д., в зависимости от избираемой идеологии». ²²³ 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 “телесном модусе” разума, недискурсивном целостном знании, присутствующем в самоощущении каждого индивида: “я живой”. В этом смысле обыденная жизнь и искусство, действительно,

²²² Ниситани Кэйдзи. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро. Человек и мыслитель). - Токио: 1985, с. 98.

²²³ Пугачёва Л.Г. Эволюция разума человека как эпистемологическая проблема. - М.: 2008, с. 282

некразличимы для проживающего в режиме “здесь и теперь” человека. Субъективно он может проживать тот и другой “аспект” своей жизни с одинаковой интенсивностью или, наоборот, расслабленностью. Существенная разница заключена в необходимости длительного, трудоёмкого, целенаправленного тренажа, процесса “подгонки” телесных состояний, к примеру, актёра под требуемые мастером параметры, в то время как проживание в сфере повседневных занятий таких сложных упражнений не требует. “Естественность”, “спонтанность” творческого акта в искусстве, таким образом, легко может быть принята за естественность проживания психофизических состояний в обыденной жизни.

Тем не менее, Нисида Китаро пытался представить **позицию участника** жизненного процесса, непосредственно включенного в его ход и потому воспринимающего этот ход непротиворечиво, с **позиции наблюдателя**, противопоставляющего себя мировому континууму и описывающего этот континуум в знаковой форме. Впрочем, эти противоречивые попытки так и не получили разрешения ни в рамках философской концепции Нисиды, ни в теоретических построениях следующего ему Накамуры Юдзио.

3.2. “Пустотность” как одна из отличительных особенностей японской эстетики

Наряду с понятием интуиции Накамура Юдзио рассматривает также важную для восточной эстетики проблему сущности пустого пространства, пустоты – *ма*. Японский ученый полагает, что совокупность теоретических вопросов, связанных с *ма*, может быть представлена как “эстетика пустоты” (яп. *кухаку-но бигаку*).

Западные искусствоведы и эстетики обнаруживают проблему пустого пространства *ма* обычно в области каллиграфии и живописи тушью, особенно в монохромном пейзаже. Однако это, утверждает Накамура, лишь частный случай общеэстетического, традиционно японского 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.

«В театре Но, – пишет, к примеру, японский эстетик, – по мере роста мастерства актер постепенно приближается к состоянию «бесстрастия» (яп. *мусин*) и в дальнейшем опирается преимущественно на него. В связи с этим начинают проявляться парадоксальные вещи: интересность мест без действия (яп. *сэнэ то-коро га омосироки*) и отстранение (яп. *рикэн-но кэн* или *ханарэми-но ми*). Хотя эти проблемы поднимались только в театре Но, они являются основополагающими для всего японского искусства и культуры».²²⁴

Феномен *сэнэ то-коро га омосироки*, т.е. отсутствия видимого действия как вещи привлекательной, наполненной глубоким смыслом – чисто японский. По наблюдению Н.Г. Анариной, «в театре Но движение обязательно завершает пауза-поза, фиксирующая его в состоянии полного покоя, недействия. Смятение души, смена настроений изображаются обычно проходами по сцене; их темп и направление меняются, что призвано передать душевное беспокойство, на смену которому должно прийти успокоение – замирание в позе».²²⁵ Накамура называет такое замирание «промежутком между действиями, недеянием», которое заключает в себе *коитэки тёккан* – “интуицию практического действия”, выступающую духовной основой сценического действия. По словам японского эстетика, недеяние представляет интерес «из-за действия души, т.е. из-за невидимого действия. Или, по-другому, из-за видимого отсутствия действия, когда душа изнутри просачивается вовне».²²⁶

Но почему “невидимое”? Мы же видим актёра на сцене в течение всего спектакля. Актера – да, душу спектакля, его “нерв” – нет. Только ощущаем, благодаря искусности исполнителей, отвечает Накамура. Мы видим *энги* – сценическое действие. «И вот актёр входит в состояние *мусин-муга*, когда он сам не сознает порывов своей души, но именно промежутком, паузой, вызванной подобным состоянием, он соединяет одно действие с другим. Работа внутреннего чувства собирает воедино

224 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 35

225 Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984, с. 139

226 Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 35.

разнообразные действия». ²²⁷ (Заметим, однако, что для воплощения на подмостках чередующихся поз – пауз от артиста требуется скорее незаурядная физическая подготовка, нежели работа души или интуиции).

Однопорядковым феноменом является, по мнению учёного, и пауза – *ма* в японской музыке. Учёный определяет такое *ма* как “состояние ожидания звука”. Вот как он описывает появление *ма* в музыке: «Для того, чтобы мелодия обладала чёткостью, была необходима упорядоченность, умиротворение в звуках... Следовало исключить звуки, вносящие хаотичность, поэтому-то и возникла экономия звучания в японской музыке. Благодаря такой экономии, звуки воспринимались вместе с беззвучием, что и означало чувство *ма*». ²²⁸

Показательно, что японцы, впервые слышавшие европейский симфонический оркестр, воспринимали его музыку как чрезмерно, до хаотичности насыщенную. По их мнению, в ней отразилась “боязнь пустого пространства в звуках” (подобно тому, как в западной живописи отразилась боязнь пустого пространства в красках), или боязнь сосредоточиться на одной-единственной теме мелодии, на одном-единственном звуке. В результате японцам кажется, что все мелодии европейцев до предела перенасыщены многими одновременно звучащими темами. Естественно, что в западной музыке не оказалось места для *ма*, «отправным пунктом для которого является ситуация восприятия музыки как ожидания единственного звука». ²²⁹

Утверждая однопорядковость *пустоты* в живописи, *недеяния* в театре Но и паузы – *ма* в музыке, Накамура Юдзиро подводит их под общий знаменатель интуитивности или *общего чувства*. Все они являются его производными. В чём же усматривается проявление эстетического принципа *ма*, или *кухаку-но бигаку*, в традиционном японском жилище и на сцене Но? Каково принципиальное единство эстетических ориентаций в этих сферах?

«Если посмотреть на театр Но с точки зрения пространства, – пишет эстетик, – то по аналогии вспоминается японское жилище, которое на удивление точно воплощает сущность японского понимания пространства. Его основные черты

²²⁷ Там же, с. 36

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

закljučаются в следующем. Во-первых, пространство не ограничивается каким-то определённым образом – за счёт *сёдзи* и *фусума* (раздвижные перегородки – Е.С.); оно открыто, развёрнуто по отношению к природе. Во-вторых, оно складывается в процессе телесных действий, как бы заново формируется в ходе его освоения человеком посредством производимых им событий – *дэкигото*. В традиционном японском доме, например, *дзасики* (помещение, размеры которого моделируются при помощи раздвижных перегородок – Е.С.) становится то спальней, то гостиной, то столовой – так свойства пространства меняются в зависимости от характера происходящих в нём в какой-то данный момент конкретных действий <... > Чем больше размышляешь, – заключает свою мысль Накамура, тем больше убеждаешься, что японское сознание воспринимает пространство через телесную активность, иными словами, во многом зависит от *интуиции практического действия* общающихся». ²³⁰

“Пустотность”, возведённую в эстетический принцип, учёный считает чисто национальным вкладом Японии в общечеловеческую культуру. Как раз влиянием японского театра объясняется тот факт, что «европейский театр пришел в лице Питера Брука к мысли: истинное театральное пространство – это пространство, где ничего нет». ²³¹ Следовательно, согласно философу, к своим главным открытиям западный театр XX в. пришёл именно благодаря использованию достижений театрального искусства Японии, процветавшего еще в Средние века. Однако, утверждая превосходство в данной области японской культуры, Накамура ссылается лишь на историю «театро мунди», основанного Андреа Палладио в эпоху Ренессанса и действительно отличавшегося пышностью декораций и чрезмерностью бутафории. Но японский эстетик при этом почему-то упускает из виду пустые пространства цирков античности, театр Софокла и Аристофана, Сенеки и Нерона.

Действительно ли принцип пустоты *ма* является привилегией лишь Японии, её, так сказать, монополией в мировой культуре? Чтобы объективно ответить на поставленный вопрос, вернёмся к рассуждениям Накамура, провозглашающего наличие принципа *ма* во всех видах традиционного искусства и даже в сфере по-

²³⁰ Накамура Юдзи. Цит. соч., с. 44-45.

²³¹ Там же, с. 42.

вседневной жизни. *Ма*, считает он, появляется благодаря *интуиции практического действия*. Я уже описывала данное понятие, но в случае с *ма* японский философ обосновывает *интуицию практического действия* с позиции феноменологического метода. Так, он активно использует гуссерлевский термин “интенциональность” вместо употреблявшихся им ранее метафор типа “душа просачивается наружу” и т.п. В своё время Гуссерль писал, что сознание человека – это всегда “сознание о”, т.е. сознание интенциональное, направленное на объект и потому оно распространяется за пределы “Я”. Накамура разделяет эту точку зрения и с этой позиции анализирует трактаты Дзэами.

В частности, он интерпретирует концепцию Дзэами “кожа –костяк –мясо” (концепция взаимодействия актера со зрителем во время спектакля, где “кожа” – это контакт со зрителем, “костяк” – техника актёрской игры, “мясо” – индивидуальные особенности исполнителя). «Эта концепция, – пишет ученый, – находит свое подтверждение в феноменологии, указывающей, что биологическое тело не ограничивается поверхностью кожи, а распространяется с помощью интенциональности на широкий ареал деятельности человека».²³² Здесь Накамура в рамках своей трактовки “общего чувства”, или *интуиции практического действия*, апеллирует к феноменологии, рассматривающей явления сознания, а вовсе не конкретные телесные действия (о которых писал Дзэами). Кроме того, вряд ли можно считать интенциональность явлением сугубо японской духовной культуры, как это пытается представить Накамура Юдзиро, считающий интенциональность основой принципа *ма*. Интенциональным характером (направленностью, предметностью) обладает сознание любого народа, а не только жителей Страны Восходящего солнца. Но тогда почему же у других народов не возникло *ма* в качестве общеэстетического принципа, как это произошло в Японии?

Встаёт и другой, тесно связанный с этим вопрос. Как известно, искусство монохромной живописи и каллиграфии, например, пришло в Японию из Китая. Очевидно, что “эстетика пустоты” как принцип художественной организации пространства наличествует и в китайской живописи. Как же в таком случае разли-

²³² Накамура Юдзиро. Цит. соч., с. 39.

чать китайское *ма* и японское? Если это – один и тот же принцип, то постулат об уникальности вклада Японии в мировую культуру, выразившегося в применении принципа *ма*, придётся снять.

Подводя итог, отметим, что “телесный модус” разума, лежащий в основании жизни каждого человека, в японском искусствознании концептуализируется. Такие понятия, как *ма* – телесно воспринимаемый пространственно-временной промежуток, или *коитэки тёккан* – интуиция практического действия, описывающая ментально-телесную включенность актёра (музыканта ансамбля *хаяси*, художника, участника чайной церемонии) в природный континуум, создавались эстетиками и теоретиками искусства для обоснования первичности – и исторической, и теоретической – “телесного модуса” разума по отношению к дискурсивному знанию. Вся система воспитания и образования актёра средневекового театра Но (точно так же, как и художника, в любом ином виде традиционного искусства) направлена на максимальную актуализацию и осознание именно этого, телесного аспекта человеческого разума (что, разумеется, нисколько не умаляет духовного и текстуального, дискурсивного момента в обучении).

В заключение ещё раз подчеркнём, что, на наш взгляд, **искусство и на Западе, и на Востоке основано на целостном – телесном и ментальном – но отнюдь не на чисто дискурсивном постижении невыразимого характера бытия.** Для описания этого характера художественная традиция использует чувственную метафорическую форму. Соответственно, подчёркивает В.В. Бычков, традиционная эстетика «принципиально имплицитна, т.е. невыделенна и невыделима из целостности культуры как *живого организма*»²³³ (курсив мой – Е. С.). В основе любого классического искусства лежит тот самый аналоговый аспект разума, о котором мы говорили выше. Творец здесь выступает как медиум, создающий произведение искусства и одновременно познающий и творящий себя и Универсум. При этом творец вовлекает зрителя в процесс целостного, невербализуемого познания Универсума и посредством искусства возвращает человеку чувство аутентичности, непосредственно связанной с ощущением его неразрывного единства с мирозданием.

233 Бычков В.В. Эстетический лик бытия.- М.: 1990, с. 4.

Краткие выводы:

1. Накамура Юдзиро, применив теорию Нисиды Китаро, продолжил линию аутентичной эстетической традиции, опирающейся на практическое невербализуемое знание художника (и зрителя) о себе и мире.

2. Японский философ расширяет и понятийный круг средневековой эстетики Японии за счёт включения в её обиход понятий “интуиции практического действия” (*коитэки тёккан*) как акта аутопоззиса (созидания-самопознания), а также понятия интенциональности из арсенала феноменологии.

3. Накамура Юдзиро рассматривает “пустотность” в японской эстетической традиции как следствие даосско-буддийского мировоззрения. Тем не менее, понятие “пустоты” (санскр.*шуньята*) в буддийской традиции весьма многозначно. Накамура следует теории Нисиды Китаро, у которого “пустота” имеет два основных значения: 1) значение относительности любых характеристик сущего; 2) значение пустотного Абсолюта, «подложки» Бытия, являющейся источником всех “дел и вещей”

4. Можно считать приверженность “пустотности” в традиционном искусстве Японии (будь то незаполненность пространства в пейзаже, на сцене, в каллиграфии, в японском доме; или отсутствие звука в национальной музыке) символическим выражением *шуньяты*. Однако нельзя говорить об этой особенности как об уникально-японской, поскольку это понятие родилось в лоне индийско-китайской буддийской теории. И хотя изобретением японской национальной культуры она не является, “пустотность” выступает в Японии сущностным “обрамлением” телесно-ментального неартикулируемого напряжения творца-мастера в процессе создания им художественного образа.

ГЛАВА 4.

ПОПЫТКА СОЕДИНЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ
С ПРАКТИКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В ходе развития национальной культуры японцы создали уникальные традиционные виды 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 эстетической мысли Кобата Дзюндзо (1924-1984), предложившего компромиссное решение объединения чистого и прикладного искусства в группу практического «праведного искусства» *гудо гэйдзюцу*.²³⁴

Уроженец г. Осака, Кобата Дзюндзо в 1951 г. окончил филологический факультет Токийского государственного университета по специальности “эстетика” и с 1976 г. до своей смерти в 1984 г. был профессором университета *Кэйо гидзюку* (г. Токио).

Главные труды профессора – “Феноменология эстетического сознания” (*Биисики-но гэнсёгаку*, 1984 г.) и “Праведное искусство: горизонты искусства и религии” (*Гудо гэйдзюцу. Гэйдзюцу то сюкё-но тихэй*, 1985 г.) основаны на курсах лекций, прочитанных Кобатой на филологическом факультете аспирантам университета *Кэйо гидзюку*. Что касается первой из названных работ, то она заслуживает внимания лишь в той части, где Кобата анализирует одно из важнейших понятий традиционной японской эстетики *ма*, рассмотренного в предыдущей главе. Оригинален также раздел, касающийся проблемы возрастания роли риторики на современном этапе. Однако в целом работа компилятивна и представляет собой учебное пособие, содержащее комментарии к воззрениям западных эстетиков-феноменологов (Р. Ингардена, Г. Шпигельберга и др.). Представляется плодотворным проанализировать последнюю монографию Кобаты Дзюндзо, увидевшую свет уже после его кончины. В ней достаточно подробно рассматриваются вопросы специфики японской художественной традиции. В частности, большое место уделено проблеме синтеза в национальных видах искусства Японии.

234 См.: Скворцова Е.Л. Проблемы “праведного искусства” японского эстетика Кобаты Дзюндзо. // Вопросы философии, № 2, 2011, с.93-103.

4.1. “Праведное искусство” Кобаты Дзюндзо

Работа “Праведное искусство: горизонты искусства и религии” посвящена доказательству того, что традиционное искусство Японии эстетически осваивает область “переходную” от быта (то есть от повседневной жизнедеятельности человека) – к собственно области художественного творчества. Кобата предлагает обозначить “переходную область” термином *гудо*, в настоящее время устаревшим и практически вышедшим из употребления. Японский эстетик употребляет этот термин для описания художественной деятельности в сочетании *гудо гэйдзюцу*.

Толковый словарь раскрывает содержание *гудо* как «требование Буддой праведного пути, иными словами: требование моральности в человеческом мире».²³⁵ В Большом японо-русском словаре это понятие переводится как «поиски истины» (в буддизме и синтоизме), правда, транскрибируется оно иначе – как *кюдо*.²³⁶ Мне кажется правильным переводить понятие *гудо гэйдзюцу* как “нравственное искусство” или “праведное искусство”. При этом «поиски истины» в данном случае означают прежде всего *практические действия*, направленные на выявление Пути (яп. *до*, кит. *дао*), а не чисто умозрительные изыскания.

«Несомненно, – пишет Кобата, – есть группа художественных феноменов, где именно праведность (*гудосэй*) представляет собой естественный и существенный момент. Такая группа необязательно в точности соответствует классическому понятию искусства, следовательно, это – не типологическое понятие. Но поскольку я думаю, что для этой группы феноменов необходимо особое наименование, я решил назвать её *гудо гэйдзюцу* или праведное искусство».²³⁷

На каком же основании японский ученый выделяет группу *гудо гэйдзюцу*, куда он относит, прежде всего, такие виды традиционного японского искусства, как чайная церемония, икэбана, составление ароматов, воинские искусства и др.? На том основании, что данная группа тесно внутренне связана и одновременно существенно различается от следующих феноменов японской культуры: а) быт

235 Кокуго дзитэн. Нисио Минору хэн (Толковый словарь п/ред. Нисио Минору). – Токио: 1969, с. 270

236 Большой японо-русский словарь в 2-х тт. Т. 1. - М.: 1970, с. 559.

237 Кобата Дзюндзо. Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). – Токио: 1985, с. 179.

японца; б) японское культовое искусство; в) “чистое” искусство. Так, если взять классический пример “праведного” искусства, чайную церемонию *тяною*, то налицо, так сказать, повседневность процесса чаепития, что, казалось бы, мешает отнести *тяною* к искусству. Однако сформировавшийся в течение веков сложный церемониальный кодекс *тяною*, отражающий своеобразную эстетическую программу, наличие изошрённых канонов, разделяющих мастеров церемонии на школы, разработанная виртуозная техника приемов и пр. – всё это свидетельствует о том, что *тяною* в особой форме *ваби-тя* относится к сфере подлинного искусства.

Исторически к XV в. сложилось два типа чайного ритуала. Первый – *тя-но ски*, т.е. любовь к материальной атрибутике чаепития: дорогой китайской посуде, вазам, дорогим картинам, являющимся предметом гордости владельца. И второй, *ваби ски* – любовь к безыскусно-скромному, но духовно насыщенному действию, которое включает в себя несколько мировоззренческих основ, плавно перетекающих друг в друга: даосскую, буддийскую и конфуцианскую.²³⁸ Именно последняя тенденция обрела канонические черты и стала одним из элементов *гэйдо* – “пути искусства”.

Вот, например, маленький отрывок осмотра кувшина из сценария, по которому проходит чайное действие в школе *Урасэнкэ* (цифры означают порядок движений в ритуале): «[25] Положив руки на колени, «хозяин» поворачивается лицом к кувшину-*цубо*. Кончиками пальцев обеих рук берёт его, поворачивает на пол-оборота против часовой стрелки – так, чтобы предняя сторона была обращена в сторону «гостей». Поднимая кувшин, встаёт на ноги. [26] “Хозяин” подносит *цубо* “главному гостю”, после чего возвращается на место. [27] “Главный гость” кланяется и извиняется перед “вторым гостем” за то, что осматривает кувшин первым. [28] “Главный гость”, опираясь ладонями о *татами*, наклоняется вперёд и осматривает кувшин. [29] “Главный гость” обеими руками снимает ткань, покрывающую крышку-затычку и, опираясь локтями о колени, осматривает ткань. [30] Обеими руками кладет ткань справа от кувшина. [31] Кончиками пальцев слегка наклоняет кувшин к себе, чтобы рассмотреть печать на полоске бумаги. Затем слегка наклоняется и

238 См. об этом подробно: А.Н. Игнатович. Чайное действие.- М.: 1997, с. 66-70.

осматривает кувшин, вращая его в сторону «второго гостя» (по часовой стрелке). Во время этих манипуляций кувшин полностью от *татами* не отрывается».²³⁹ Очевидно, подобный “спектакль” (где все зрители являются одновременно и действующими лицами) – это высокопрофессиональное, требующее длительной выучки и тщательной техники исполнения искусство (предполагающее, однако, свои менее профессиональные аналоги в сфере повседневности). Кроме того, в отличие от бытового чаепития, такое искусство духовно связано с буддийско-даосскими корнями мировоззрения средневековых японцев.

«Религия для искусства – это альфа и омега, источник и цель, - утверждает Кобата Дзюндзо. – Почему так говорится? Потому что почва, непрерывно питающая корни искусства, – это не что иное, как религия, и трансцендентная цель, к которой стремится искусство, и которая также лежит в религиозной сфере».²⁴⁰ Если следовать этой мысли, то можно прийти к выводу, что искусство как особая форма сознания выводимо из религии и что категории искусства и эстетики должны быть выводимы из религиозной догматики. «Священное, – заявляет Кобата, – это такая же важная категория эстетики, как и прекрасное. Оно является не только предметом истории искусств, но и эстетики, философии искусства... Категория *возвышенное* также имеет, прежде всего, религиозный смысл, поскольку при упоминании этой категории в памяти сразу же всплывают атрибуты Будды: нимб, лotosовый трон и т.п. украшения. Именно они создают возвышенный образ».²⁴¹

Свои рассуждения профессор подкрепляет ссылками на авторитеты в области религиоведения. Согласно этим авторитетам, искусство является средством выражения религиозных ценностей в посюстороннем мире. Так, отмечает Кобата, Рудольф Отто в книге “Священное” и Эрик Ротакер в работе “Культурная антропология” полагают, что произведение искусства существует для того, чтобы «делать вечными ноуменальные впечатления», создавать образ возвышенного божества и описывать священное предание. По мнению Ротакера, вычлняя из природного мира содержание ноуменального опыта, искусство выполняет функцию его concentra-

239 А.Н. Игнатович, цит. соч., с. 258-259.

240 Кобата Дзюндзо, цит. соч., с.3.

241 Там же, с. 19.

ции и возвышения. Японский учёный разворачивает мысль Ротакера, говоря, что такая посредническая функция искусства «потому и возможна, что ноуменальный и эстетический опыт в своей основе взаимосвязаны и, в сущности, проникают друг в друга».²⁴² При этом Кобата отождествляет вслед за своими западными единомышленниками понятия «ноуменальный» и «религиозный» на том основании, что, как он пишет, «латинское слово **numen** происходит от понятия Божественная природа или Божественная идея».²⁴³ На самом же деле понятие *ноумен* гораздо древнее и возникло оно как парное к понятию *феномен*. Феномен означает нечто, являющееся нашему *чувственному* восприятию, в противоположность ноумену – *умопостигаемой* сущности.

Действительно, плохо то искусство, которое не выражает глубинных, не лежащих на поверхности явлений, которое не стремится к выявлению зашифрованных и завуалированных существенных связей и закономерностей жизни. Впрочем, на уровне синкретического мировоззренческого комплекса еще можно было бы констатировать, подобно Кобате, что «в глубинных слоях религиозный и эстетический опыт безраздельно проникают друг в друга, неразрывно сопрягаются».²⁴⁴

Однако Кобата далёк от подобного отождествления религиозного и эстетического в традиционном японском искусстве. Его рассуждения имеют задачей показать посредническую роль искусства, служащего «мостиком» в деле постижения человеком религиозных ценностей. «В качестве трансцендентной цели, к которой должно стремиться искусство, выступает религия. А в качестве средства достижения этой цели выступает художественная практика, – пишет он. – Чем выше качество художественной практики, тем выше ценность искусства с точки зрения религиозной».²⁴⁵ Это относится, прежде всего, к культовому, *религиозному искусству*: только в рамках такого искусства «художественная деятельность делает возможным проявление священного».²⁴⁶ Эмоциональное постижение священного

²⁴² Кобата Дзюндзо. Цит. соч., с.19

²⁴³ Там же, с. 15.

²⁴⁴ Там же, с. 19.

²⁴⁵ Там же, с. 9.

²⁴⁶ Там же.

требует непременно участия искусства, т.е. выдвижения эстетической ценности в качестве посредника между миром священных предметов и профаническим миром. «Когда требуется сопряжение священной и эстетической ценности, то в качестве непосредственно-чувственного посредника становится необходимым декор, – пишет философ. – И с этой позиции искусство становится носителем функции соединения двух отдельных ценностных сфер: священного и прекрасного».²⁴⁷

Ярким примером подобного “сотрудничества” религии и искусства может служить каллиграфическая переписка сутр. В результате один и тот же материальный носитель – сутра может выступать в качестве объекта, имеющего религиозную либо эстетическую ценность. По сути, религиозное произведение становится в то же время и произведением искусства, если имеет декоративную форму: «Священное выявляется нами при переписке сутры и при внесении в этот процесс декоративного момента. Выявленное таким образом священное заставляет проявляться эстетизированное священное для нас».²⁴⁸

По мнению Кобаты, эстетическое родственно священному, поскольку лишено явного утилитарно-практического смысла. Оно как бы не принадлежит всецело посясторонней 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: «Священное и мирское связаны через декор», – пишет учёный. И продолжает: «последний не относится к мирскому, обыденному, поскольку бесполезен. Но и к священному его не отнести, так как священное без него может вполне обойтись».²⁴⁹ Выразительным “пространственным воплощением” связи священного и мирского являются, согласно Кобате, храмовая архитектура и ландшафтные сады. Последние – особенно так называемые японские сухие сады или сады камней – по словам эстетика, «отграничивают пределы священного от мирского и тем самым облачают священное в возвышенно-прекрасные формы».²⁵⁰ Само по себе ландшафтное искусство не принадлежит к

²⁴⁷ Там же, с. 83-84.

²⁴⁸ Кобата Дзюндзо, цит. соч., с.90.

²⁴⁹ Там же, с.84.

²⁵⁰ Там же, с.6.

разряду культового (“религиозного”). Однако его отношение к религиозной сфере позволяет называть его *праведным*.

В представлении японского эстетика религия и искусство могут существовать изолированно и независимо друг от друга, однако могут и “сопрягаться” в формах либо “религиозного”, либо “праведного” искусства. “Религиозное” или культовое искусство предназначено для усиления эмоционального воздействия на верующих и всегда подчинено строгим канонам. Любое отступление от этих канонов может быть истолковано как принижение, опошление или обмирщение образа божества (при том, что канон есть “протокольное описание” внешности божества) и это не раз приводило к гонениям против художников.

С другой стороны, церковь всегда отличалась двойственностью своего отношения к искусству. Так, в Новом Завете говорится, что «мы живем, действуем и существуем в Боге».²⁵¹ И тут же – что «невозможно человеку создать образ Божий».²⁵² По замечанию Кобаты, данный факт может в равной степени служить основанием как для поощрения иконописи, так и для её категорического отрицания; и то, и другое имело место в истории христианской Церкви. Из сказанного очевидно более выгодное положение *праведного искусства*, нежели культового, что и констатирует сам Кобата.

Следовательно, хотя японский учёный и считает, что любая одухотворённость имеет религиозный характер, а все умопостигаемое, не данное нам в непосредственном ощущении, имеет Божественную природу, он, тем не менее, вынужден признать известную автономию искусства – как светского, так и религиозного. Во втором случае “независимость от сакрального” у художника проявляется в необходимости длительного периода совершенствования техники, овладения приёмами мастерства, не облагороженного одухотворяющим влиянием религии: «Художественная деятельность делает необходимой непрерывную практику в сфере своей техники. Создание образа или украшение храма есть художественная деятельность – это дела мирские, дела посюстороннего мира».²⁵³ Таким образом, техническая,

251 Библия. Деян., 17 – 27, 28.

252 Библия. Деян., 17 – 29.

253 Кобата Дзюндзо. Цит. соч., с.8

ремесленная основа искусства – существует независимо от религиозной ценности. Она определяется, прежде всего, законами и правилами сугубо практическими, мирскими, человеческими.

От себя заметим, что само произведение культового искусства имеет два “измерения”. Первое – “художественное”, поскольку произведение рождается на свет как реализация художественного замысла мастера, как воплощение его художественной цели. Второе – “религиозное”, так как часто является воплощённым символом религиозной идеи и произведение используется церковными институтами в качестве предмета культа или вспомогательного средства для усиления воздействия на паству. Но даже культовое искусство может оцениваться относительно независимо от “религиозной цели”.

Исходя из определения отношения *гудо гэйдзюцу* к религии и культовому искусству, Кобата уточняет соотношение понятий “искусства” и *праведного искусства*: «Искусство возникает, как правило, в результате чисто созерцательного отношения к миру, ориентированного на прекрасное. Особенность такого отношения в том, что оно подразумевает видимость, подобие изображаемых объектов. К таким объектам относятся не как к явлениям действительности и не как к феноменам сознания. Они имеют только им присущую специфику, что свидетельствует о ценностной автономии чистого искусства».²⁵⁴ Здесь демонстрируется двойственный подход к культовому искусству: оно одновременно и зависимо, и относительно свободно от религиозных ценностей. Вопреки своим же собственным заявлениям о “неразрывном единстве” религии и искусства, учёный вынужден констатировать их принципиальное различие.

Кобата так и не может до конца разрешить проблему иерархии разных ценностей, полагая два взаимоисключающих на первый взгляд тезиса.

1) Либо с точки зрения ценности религия и искусство – это в своей основе одно и то же, вследствие чего искусство должно носить подчинённый характер и выражать исключительно религиозные идеи.

2) Либо «основной принцип религии и основной принцип искусства каждый

²⁵⁴ Там же, с. 180.

в отдельности выказывают свою собственную идею и они взаимно независимы».²⁵⁵

Кобата признает, что специфика “религиозного искусства” появляется только тогда, когда происходит сопряжение определенной религиозной доктрины и искусства мастера, их, так сказать, сосуществование в пределах художественного произведения. При этом он подчёркивает, что в области японской художественной жизни существует совершенно особый феномен, в котором присутствует полное единство и нераздельность, **подлинный синтез сакрального и художественного**. Это *гудо гэйдзюцу* – *праведное искусство*, сочетающее в себе черты чистого и религиозного искусства. «Религиозное искусство, – пишет японский эстетик, – тесно связано не с религиозной идеей вообще, а с конкретными религиями: буддизмом, исламом, христианством, иудаизмом. В этой тесной связи формировалась и его эстетическая традиция, передаваясь из поколения в поколение. В рамках такой традиции искусство и религия существовали, тесно переплетаясь друг с другом. А у *праведного искусства* религиозный момент крайне неопределен и не обладает ясно очерченной сферой. Здесь проявляется особое искусство (*вадза*), основанное на «идейной интуиции», на духовном поиске. В этом случае искусство (*гэйдзюцу*) обычно претворяется в жизнь через практику праведности».²⁵⁶ Таким образом, религия не оказывает прямого, непосредственного влияния на *праведное искусство*. Кроме того, сакральное присутствует в нём в скрытом виде. И, наконец, в третьих, целью и воплощением подобного искусства является некая “практика праведности”, реализуемая в повседневной жизни. Следовательно, если верить Кобате Дзюндзо, *гудо гэйдзюцу* фактически **существует независимо от религии**. Тем не менее, оказывается, что идейной подоплёкой здесь выступает буддизм: «понятие *праведности* – *гудо* соответствует именно буддийскому понятию *бодайсин* (букв. “прозревшее сердце”).²⁵⁷ Действительно, практика *гудо гэйдзюцу*, или традиционных японских искусств, подразумевает определённый уровень духовного прозрения. Учёный подчеркивает, что эти искусства «не удовлетворяют условиям структуры чистого искусства. Они, если можно так выразиться, примыкают к нему, приравниваются

255 Кобата Дзюндзо. Цит. соч., с. 181.

256 Там же.

257 Там же, с. 182.

к нему, иными словами, занимают позицию *квазиискусства*».²⁵⁸

Итак, японский профессор 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”. В отличие от последней, сфера *дзюнгэйдзюцу* не содержит конкретных, оригинальных художественных произведений, олицетворяющих собой итог творческих усилий мастера. Это следствие принципиальной недостаточности *квазиискусства*: «сердцевиной его является некое побуждение в глубине самосознания субъекта, искусство души, а не задача создания произведений искусства».²⁵⁹

Кобата уверен, что *дзюнгэйдзюцу* – совершенно необыкновенный, нигде более в мире не встречающийся духовно-практический феномен, который нельзя подвести ни под одну из известных категорий. «Разве в *икэбане* или искусстве составления ароматов не создаётся художественное произведение в том же смысле, что и в области живописи или поэзии, где в результате появляются самостоятельно существующие стихотворение или картина?»²⁶⁰ – спрашивает он читателя. Действительно, в этих случаях “вещественные”, материально воплощенные произведения не рождаются. Рождается нечто иное – недолговечный, но вполне реальный художественный образ. Сродни этому театральное или музыкальное искусство. Что считать законченным произведением в этих областях? Текст пьесы или спектакль? Партитуру или её музыкальную интерпретацию исполнителем? Но разве о театре или музыке можно сказать, что они растворены в повседневности и автономны от художественности?

Здесь хочется отметить, что японский учёный поднимает важную проблему авторства и статуса художественных произведений в разных видах искусств. Так, живописец, скульптор или литератор безоговорочно считаются авторами созданных ими произведений, и материальное воплощение произведения, как правило, имеет при этом вполне конкретную форму. Однако что касается музыки, то здесь дело обстоит гораздо сложнее. Музыкальное произведение только первоначальное свое

²⁵⁸ Там же, с. 11.

²⁵⁹ Кобата Дзюндзо. Цит. соч., с. 182

²⁶⁰ Там же.

воплощение находит в партитуре, но осуществиться оно может лишь в реальной музыке, в звуках. Впрочем, автор чрезвычайно редко сам является исполнителем, “воплотителем” своего сочинения. В случае же исполнения симфонического произведения, требуются усилия многих музыкантов, а также дирижёра. Кроме того, на основе одной партитуры возможны разные варианты исполнения музыкального произведения.

Многие российские и зарубежные ученые обращали внимание на эти проблемы. Американский философ-номиналист Нельсон Гудмен, например, в связи с этим предложил различать *автографические* и *аллографические* группы искусств.²⁶¹ Если любые нюансы какой-либо художественной темы являются эстетически значимыми, то каждое её воплощение (например, слегка отличающиеся друг от друга рисунки одного и того же предмета) считается самостоятельным произведением искусства, а создавший его индивид – автором. Подобное произведение так же уникально, как, скажем, всякий конкретный образец подписи, автограф, и в данном случае мы имеем дело с *автографическими* искусствами. Если же нюансы в реализации художественной темы с помощью символического языка какого-либо вида искусства не рассматриваются как достаточное основание для того, чтобы говорить о создании самостоятельного произведения, то перед нами *аллографические* виды искусства.

Отечественный исследователь А.Л.Андреев, поясняя мысль Н. Гудмена, замечает, что «в аллографических искусствах различаются автор и исполнитель. Например, в музыке и архитектуре авторами произведений считаются соответственно композитор и архитектор. Нотная запись или проект здания задают «характеристический класс»: определяют некоторое множество возможных реализаций авторского замысла, каждая из которых, однако, будет рассматриваться не как самостоятельное произведение, а как «экземпляр» одного и того же произведения».²⁶²

Но вернемся к концепции Кобаты. В трактовке японского профессора квази-искусствами – *дзюнгэйдзюцу* выступают в одинаковой степени и *икэбана*, и чайная церемония *тяною*, и воинские искусства *бугэй*. Но ведь это отнюдь не сходные

261 См.: Goodman N. Language of the Art.- Indianapolis: 1968, p.39-48; Ways of Worldmaking.- Indianapolis: 1978, p.64-87.

262 Современная буржуазная эстетика. М. 1978, с. 270

типологически виды искусства. Если воспользоваться терминологией Гудмена, то аранжировка цветов – искусство явно *автографическое*, а *тяною* и *бугэй* – *аллографические*. Признаком «чистого искусства» у японского эстетика служит функционирование в его рамках полной классической структурной триады: «создатель – произведение – рецептор». Главное, как было подчеркнуто выше, наличие материализованного художественного произведения, которого в *квазиискусстве* нет. Однако «структурная недостаточность» *квазиискусства* ни в коем случае не свидетельствует об его ущербности. «Ценность *дзюнгэйдзюцу* абсолютно не уступает ценности чистого искусства»,²⁶³ – замечает Кобата.

Но чем же ценно и оригинально *дзюнгэйдзюцу*? Согласно Кобате, прежде всего – широтой его аксиологических ориентаций. В отличие от «чистого искусства», в котором реализуются единственно эстетические ценности, в *квазиискусстве* находят воплощение ценности разного характера: и религиозные, и нравственные, и практические. По мнению японского эстетика, – «ценностная позиция *квазиискусства* (в той мере, в какой оно выступает средством воплощения прекрасного и священного) на порядок превосходит ценностную позицию «чистого искусства»».²⁶⁴

Сразу же возразим нашему автору, что лишь в редких случаях искусство ориентируется исключительно на выявление «прекрасного». Произведения, созданные в результате подобной ориентации, обычно не становятся гениальными. Сопряжение же ценностей, напротив, – нормальное явление для высоких образцов настоящего искусства. Именно подлинное искусство отражает реальное многообразие действительности и выражает отношение к ней целостного человека. Поэтому широкая ценностная ориентация никак не может служить доказательством специфичности и уникальности *квазиискусства*.

Спецификой *квазиискусства*, согласно японскому философу, является также его особая связь со сферой повседневности, быта. Кобата не устает повторять: «Сущность праведного искусства – в повседневной жизни; праведное искусство никогда не утрачивает аспекта искусства повседневной жизни; праведное искусство

263 Кобата Дзюдзо. Цит. соч., с. 182

264 Там же, с. 183

связано со всеми сторонами повседневной жизни».²⁶⁵ «Не думаю, что праведность искусства может быть отделена от праведности повседневной жизни».²⁶⁶ Даже из этих цитат видно, что связь с повседневностью все *квазиискусства* осуществляют, прежде всего, через практику “праведности”, общую как для сферы художественной деятельности, так и для сферы быта. «Праведность как таковая, – пишет Кобата, – должна одинаково выказывать себя и в основе повседневной жизни, и в художественной деятельности. Это – основная тенденция, присущая человеческому существованию».²⁶⁷ Говоря о “праведности”, общей сразу для нескольких видов социальной практики, учёный точно оценил всеобщность нравственного момента для всех сторон человеческого существования. Нравственное отношение к жизни (то есть взгляд на неё под углом зрения противоположности добра и зла) может в равной степени выказываться и в области сугубо религиозной, и в области искусства, и в повседневности (формируясь преимущественно в рамках последней). Утверждение, что такая “праведность” по сути своей одна и та же и в практике повседневной жизни, и в искусстве – правильно. Однако правильно не потому, что “праведность” является объективизацией священного, а потому, что нравственное отношение является, подобно эстетическому отношению к действительности, всеобщим (хотя, в отличие от последнего, несколько уже, поскольку ограничивается лишь сферой социального, о чём упоминалось выше).

В искусстве может быть выявлена любая ценность. Их может быть несколько, они могут находиться друг с другом в разных отношениях. Наличие сильно выраженного нравственного момента ещё не может служить достаточным основанием для обособления *квазиискусства* (кстати, в искусстве классицизма нравственный момент присутствует вполне явственно, однако никто никогда не выдвигал идею его автономности от остального искусства).

Именно поэтому мы вынуждены отвергнуть доводы Кобаты об особом статусе *квазиискусства*, якобы кардинально отличающегося от “эстетически автономного” обычного “чистого искусства”. Общность “праведного”, или нравственного, изме-

²⁶⁵ Кобата Дзюдзо. Цит. соч., с. 10

²⁶⁶ Там же, с. 183

²⁶⁷ Там же, с. 179-180.

рения, наличествующего как в повседневной жизни, так и в *квазиискусстве*, не может служить аргументом в пользу отрыва последнего от искусства как такового.

Следующий тезис, выдвигаемый японским ученым в защиту уникальности и ценности *квазиискусства*, состоит в том, что субъект *квазиискусства*, как и субъект в повседневной жизни, выступает во всём многообразии своих качеств, т.е. как целостное существо. Со своей стороны согласимся с Кобатой, что характернейшая особенность любого настоящего искусства и в высшей степени – его синтетических видов – состоит в том, что здесь, как нигде больше, человек выступает как целостное индивидуализированное существо, в единстве нравственного, интеллектуального и эмоционального аспектов. Но это, опять-таки, не может считаться спецификой *дзюнгэйдзюцу*. Субъектом синтетических видов искусства никогда не был “идеальный субъект”. Другое дело, что, например, в искусстве классицизма или романтизма в соответствии с идеалами и вкусами эпохи идеализировались те или иные стороны целостного человека...

До сих пор мы рассматривали те характеристики *квазиискусства*, которые, по мнению японского эстетика, отделяют его от других культурных феноменов. Остановлюсь теперь на противоположных его характеристиках. В этой связи Кобата Дзюндзо отмечает богатство культурной традиции, питающей *дзюнгэйдзюцу*, регион преимущественного распространения которого ограничивается странами Дальнего Востока и, прежде всего, Японией. «Западная культура, – пишет учёный, – бедна в отношении эстетических феноменов, сопоставимых с таким *квазиискусством*. (Хотя мы знаем, что *прекрасное* у древних греков – *калос* – совсем не бедное, но оно не исчерпывается только значением *красивый*, а соответствует более широкой области значения). Здесь мы имеем в виду искусство христианской Европы»²⁶⁸

Возникает вопрос: правомерно ли судить обо всей художественной культуре Запада, подразумевая лишь христианскую Европу? Бесспорно, западное искусство в ходе своего исторического развития во многом утратило синтетичность, по всей видимости, присущую ей на более ранних этапах. Однако и в “христианской Европе” найдутся явления, сопоставимые с *квазиискусством* японского эстетика Кобаты

²⁶⁸ Кобата Дзюндзо. Цит. соч., с.183

Дзюндзо. Можно привести в пример рыцарские турниры, где “снималась” ожесточённость настоящего боя, канонизированные действия приобретали игровые характеристики, а красота и отточенность движений ценились выше демонстрации грубой силы. По сути, эти турниры во многом схожи с воинскими искусствами - *бугэй*.

Японский философ отмечает, что связь с повседневной жизнью у *квазиискусств* не ограничивается чисто внешним сходством с нею (человек пьет чай – чайная церемония; ставит цветы в вазу – *икэбана*; стреляет из лука – воинские искусства), а имеет с нею **общие духовные корни**. Прежде чем последовать за рассуждениями Кобаты, подчеркнём – данная общность основана на формировании эстетического отношения к действительности **в рамках повседневной жизни**. Из этого, правда, отнюдь не следует, что практическая реализация подобного отношения, осуществляемая в результате художественной деятельности, в искусстве, при всём своем возможном внешнем сходстве с реальной жизнью (актёр на сцене тоже пьет чай, ставит цветы в вазу, стреляет и т.п.) имеет ту же самую природу, что и в соответствующих жизненных ситуациях. Их отличие заключается в том, что жизнеподобие воспроизводится в *условиях эстетической ситуации*. Эта ситуация и служит необходимым “звеном художественной цепи”, соединяющим творца, результат его творчества – его произведение и “потребителя” в единое целое.

Кобата же склонен к отождествлению жизненных и жизнеподобных ситуаций, реализуемых в традиционном искусстве. Подобное отождествление неправомерно. Если в реальной жизни действие имеет вполне практический смысл и служит удовлетворению той или иной физиологической потребности (как питье чая, еда), то в искусстве действие является неотъемлемой частью «эстетической цепи» и его направленность – иная. Здесь задача состоит в удовлетворении эстетической, т.е. *духовной* потребности. Как свидетельствует в этой связи искусствовед А.Ф.Еремеев, «эстетическое наслаждение – духовно. Оно возникает не путём материального, фактического освоения предмета, а в результате мысленного, созерцательного, “снятого” контакта с ним».²⁶⁹

²⁶⁹ Еремеев А.Ф. Происхождение искусства.- М.: 1970, с. 151.

4.2. Эстетическая равноценность всех чувств человека в национальной культурной традиции

Кобата Дзюндзо убеждён в том, что как бы ни было эстетизировано само действие, если в нём задействованы вкусовые, обонятельные либо осязательные анализаторы (и тем самым оно протекает на физиологическом уровне), то это действие никак не подпадает под определение «чистого искусства». В данном случае японский профессор стоит на позиции европейской эстетики, которую разделяли практически все, независимо от того или иного течения, философы из разных стран Запада. Суть её в том, что эстетическое чувство может возникать у человека только на основе зрения и слуха, остальные три чувства – *эстетически бесплодны*.

В этом смысле характерны воззрения видного британского позитивиста Г. Аллена. В своей книге «Физиологическая эстетика» (1877) он, в частности, писал: «Эстетическое чувство возникает как результат деятельности именно органов зрения и слуха. Во-первых, потому, что они больше связаны с тотальным чувствованием организма. Они создают возбуждение всего организма, в отличие от локального, возникающего при возбуждении периферийного рецептора (осязательного, вкусового, тактильного), дающего весьма слабую степень удовольствия, гораздо меньшую, чем получающуюся при функционировании зрения и слуха. Во-вторых, зрение и слух менее связаны с непосредственной биологической потребностью потребления, их функция гораздо шире, чем быть просто индикаторами съедобного, как у органов обоняния и вкуса <...> Зрение и слух – “интеллектуальные” чувства, их роль различать, сопоставлять, сравнивать <...>. Именно потому, что глаз и ухо так мало связаны с отправлением жизненных функций, их дело – производить эстетические чувства».²⁷⁰ Показательно, что позитивист Аллен, считавший эстетическое удовольствие родом физиологического удовольствия, должен, казалось бы, признать “эстетическое равноправие” всех органов чувств. Но нет. Инерция традиционных установок помешала ему сделать это, как мешает сегодня и абсолютному большинству деятелей мировой эстетической науки.

²⁷⁰ Цит. по: Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. - Л.: 1983, с. 51

Что касается “тотального чувствования организма”, то его природа совершенно непонятна и не объясняется Алленом. Его аргумент о несравненно большей силе воздействия зрительных и слуховых возбуждений на индивида, на мой взгляд, безоснователен. К примеру, при ожоге возбуждение организма и эмоциональное потрясение пострадавшего будет несравненно сильнее его переживаний при визуальном воздействии кипящей воды или горящего пламени.

Тезис Г. Аллена может быть легко оспорен и с позиций самого физиологического позитивизма. Заметим, что “степень удовольствия”, которую даёт тот или иной анализатор в эстетической ситуации, отличается от “степени удовольствия”, получаемой в результате чисто физиологического восприятия. Сравнить их просто неправомерно. Понятно, что в сфере физиологии нельзя говорить о “преимуществах” того или иного анализатора в отношении “степени удовольствия”. Ясно, что такая степень будет зависеть от конкретного положения, в какое попадает субъект. Если, скажем, он голодал, то именно действие обонятельного и вкусового анализаторов будет, выражаясь словами Аллена, «больше связано с тотальным чувствованием организма», нежели действия всех других анализаторов.

Иное дело, если речь идет о ситуации эстетического, духовного потребления. Разумеется, в определённой степени эстетическое чувство обусловлено физиологически. Однако поскольку человек лишь тогда может стать субъектом эстетического отношения к действительности, когда он свободен от “грубой”, чисто практической потребности, физиологический момент наличествует в эстетическом чувстве лишь в “снятом”, неглавном виде.

Большинство современных эстетиков полагают, как и в свое время Аллен, что зрение и слух менее связаны с “грубой практической потребностью”. По их мнению, зрение и слух – более “интеллектуальные” чувства, чем все прочие. Именно это их качество обеспечивает им и особый статус в формировании эстетического чувства и особую роль в эстетическом удовольствии. Казалось бы, оценка роли каждого чувственного анализатора в эстетическом чувстве не имеет непосредственного отношения к *квазиискусству* Кобаты Дзюндзо. Тем не менее, методологически такая оценка является одной из основополагающих для выяснения специфики традици-

онных искусств Японии.

В связи с упоминанием последних, ещё раз обозначим ряд принципиальных моментов в истории духовной жизни Японии. Я уже отмечала выше, что островное положение страны и изоляционистский характер политики её властей привели к закреплению в общественном сознании японцев канонических форм искусства, возникших в эпоху Камакура-Муромати под влиянием буддийской секты Дзэн. Как верно замечает Т.П. Григорьева, «естественность, ненавязчивость сопутствуют искусству Дзэн, которое и искусством можно назвать лишь условно. Это метаискусство, или Путь к самому себе. Трудно объяснить словами, они не могут вместить полноту чувства или сверхчувства (ёдзё), . позволяющего проникать в мир невидимый, истинно-сущий».²⁷¹ Теоретики таких искусств, как мистериальный театр Но (Дзэами Мотокиё), чайного ритуала (Сэн Рикю), стихосложения (Соги) и искусства составления цветочных композиций в своих трактатах и устных наставлениях подчеркивали следующий факт. По их мнению, действия художника, творящего подлинное искусство, способны гармонизировать не только отношения между людьми, не только отношения с природным Универсумом, но и способны обеспечить мир и процветание страны и её народа в целом. В этих воззрениях нашли отражение рудименты гораздо более древнего синтоистского религиозного ритуала. Этот ритуал стал архетипом, духовной основой для всего позднейшего традиционного искусства.²⁷²

Особенностью ритуальных действий является полная эмоциональная вовлечённость индивида в коллективные действия. Такие действия синхронизируют жизнь общины и природного континуума (персонифицированного в образах предков и божеств Неба), чтобы обеспечить процветание общины. Индивид, принимающий участие в подобных действиях, вовлекается в происходящее **всеми своими пятью чувствами** и ощущает свою жизнь единой с жизнью природы и жизнью общины, не выделяя себя из этого единства. Подобная полнота бытия воспроизводится традиционным каноническим искусством в его синтетических формах,

²⁷¹ Григорьева Т.П. Япония: путь сердца.- М.: 2008, с.322.

²⁷² См.: Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. М., 1995

когда данные нескольких чувственных анализаторов человека активно выступают проводниками идеи изначального единства Человека и Универсума.

Заметим, что особенности традиционного искусства, наследуемые от древнего ритуала и вовлекающие индивида в общий поток жизни, который основан на природных ритмах – не являются особенностями лишь японского искусства. Примером подобного синтетического искусства выступает индуистская храмовая архитектура и традиционное театральное искусство Индии.²⁷³ Ещё раз повторю, что характерной чертой этого искусства является переживание художником полного слияния с мирозданием. Такое слияние происходит *на уровне тела и телесных ощущений*, когда сердце мастера начинает биться в унисон с ритмом космоса. При этом художник ощущает себя неотъемлемой частью всей истории своего рода, начиная с глубокой древности.

Тело художника играет роль микрокосма и чутко откликается на малейшие воздействия потока природной жизни собственными изменениями (физическими, ментальными, эмоциональными, возрастными). При этом все органы чувств художника являются открытыми *вратами восприятия* мира и основой надрационального синтетического, разумно-телесного знания об Универсуме. Эстетическое знание также постигается через эти “врата”.

Но вернёмся к европейской эстетической картине мира. Согласно мнению философа М.С.Кагана, «оценки *прекрасное* и *безобразное* применимы лишь к характеристике зримых и слышимых явлений».²⁷⁴ Таким образом, среди всех чувственных анализаторов только зрению и слуху отводится роль “проводников” возможных эстетических воздействий на индивида. «Эстетические чувства выражают известную духовную потребность и меру её удовлетворения»,²⁷⁵ – пишет М.С. Каган. И именно зрение и слух, считает он, «непосредственно связаны с духовной деятельностью человека, тогда как у осязания, обоняния и вкуса такой связи с сознанием, мироощущением, духовной жизнью человека нет»²⁷⁶ Единство взглядов М.С. Кагана

273 См.: Шептунова И.И. Хаос и гармония: проблемы синтеза в искусстве Индии // Синтез в искусстве стран Азии и Африки.- М.: Наука, 1993, с. 74-104.

274 Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.- Л.: 1971,с.105.

275 Там же, с. 110.

276 Там же.

и упоминавшегося британского ученого Г.Аллена – очевидно.

Какие же аргументы приводит М.С. Каган для доказательства своей точки зрения? Вот, в частности, такой: «В высшей степени показательно, что в русском языке, да и во многих других, слова, обозначающие деятельность сознания, взяты из терминологии зрительного восприятия. Например, *мировоззрение, мирозерцание*, политические и философские *взгляды*, научная *точка зрения*. Очень часто мы говорим «видеть» в смысле «понимать», а человека невежественного в народе называют *тёмным*, т.е. *слепым, незрячим*».²⁷⁷

Допустимо ли ссылаться на такой аргумент для обоснования философской позиции? А как быть, допустим, с тем, что невежественного и неспособного человека в народе называют «тупым»? Как быть с понятием эстетического *вкуса*, которое активно эксплуатируется всеми учеными-эстетиками, включая и самого М.С.Кагана? Заметим, что Кобата Дзюндзо, опираясь на языковой опыт своего народа, мог бы вполне обоснованно ратовать за «эстетическую предпочтительность» вкусового анализатора. Компонент “вкус” (*ми*) входит в такие, к примеру, понятия, как *сюми* – интерес, очарование, эстетический вкус; *дзёми* – прелесть; *кими* – чувство, ощущение, переживание, намек, признак; *кёми* – интерес; *митоку суру* – усваивать суть. Все эти понятия очевидно связаны (цитируя М.С. Кагана) с «сознанием, мироощущением, духовной жизнью человека».

Эстетическое отношение к действительности универсально. Говоря так, мы вполне разделяем мысль М.С. Кагана, что «любой объект, оцениваемый этически, утилитарно, политически и т. д., мог получить одновременно и эстетическую оценку».²⁷⁸ Однако мы считаем, что эстетическая универсальность обусловлена не только универсальностью объектов и обстоятельств, которые могут быть подвергнуты эстетической оценке.

Эстетическая универсальность зависит от универсальности самого субъекта, **все пять чувств** которого (если они не вызваны “грубой практической потребностью”) могут выступать в качестве одухотворённых человеческих чувств и стано-

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. - Л.: 1971, с.91.

виться неотъемлемыми компонентами чувств эстетических. Показателен тот факт, что на Западе и в России именно сами творцы искусства – художники и поэты, а не философы-эстетики остро почувствовали потребности *целостного* человека; потребности применения *всей чувственной палитры* при создании и усвоении произведений искусства. Они пришли к выводу, что эстетические переживания и шире, и глубже только слуховых и зрительных ощущений и стали использовать **синестезийный подход**. Синестезия – это психологический термин, означающий эффект, образующийся, когда при раздражении одного органа чувств, наряду со специфическими для него ощущениями, возникают и ощущения, свойственные другому органу чувств.

Действительно, зрение и слух связаны крепче всех чувств с мышлением и деятельностью рассудка. Но остальные чувства сильнее связаны с такой основополагающей способностью человека, как память. Они глубже укоренены в душе человека и способны ярко воскресить картины, оставшиеся в далёком прошлом – в детстве, юности (вспомним О. Мандельштама, одной фразой возвращающего читателя к *вкусовым* ощущениям детства: “Так глотай же скорей // Рыбий жир петербургских // Ночных фонарей”).

В эпоху наиболее активных творческих поисков в кон. XIX – нач. XX вв. многие крупные художники осознали исчерпанность традиционных выразительных средств в искусстве и осуществили ряд более или менее удачных попыток создания синестезийного эксперимента в искусстве. П. Клее, А. Рембо, А. Крученых, В. Хлебников, В. Кандинский, И. Стравинский, А. Скрябин и другие творцы создавали художественные произведения, ориентированные на расширенное эстетическое поле восприятия.

Особого упоминания заслуживает имя выдающегося немецкого эстетика, теоретика романтизма эпохи “Бури и натиска” И.Г. Гердера (1744-1803). В своей статье “Пластика” он сделал ряд тонких и принципиальных наблюдений “синестезийного” характера, касающихся осязания как полноценного эстетического чувства. Его не устроила позиция эстетиков, утверждавших, что и живопись, и скульптура воспринимаются зрением и только зрением. «Везде и всюду я видел, – пишет Гердер,

– что живопись и ваяние рассматриваются вместе и прекрасное в них понимается как нечто единое, творимое и воспринимаемое одним чувством, одним органом души, а потому и действует одинаковым образом».²⁷⁹ Учёный пришел к мысли, что в восприятии скульптуры главную роль играет не зрение, а осязание.

Для обоснования своей позиции Гердер обращается к конкретным примерам: а) слепорождённых людей (т.е. тех, для кого основной источник ориентации в мире – это осязание, а зрение не существует вообще как орган чувств); б) людей, из-за глазных болезней на долгие годы лишившихся зрения (т.е. тех, для кого зрение было, но перестало выступать важным органом чувств); в) к периоду младенчества, когда главными чувствами в освоении окружающего пространства для ребенка являются осязание и вкус (а зрение только становится полноценным органом чувств). Гердер приводит суждение слепорожденного человека о зрении: «Зеркало представлялось ему машиной, отражающей объемные предметы; при этом он никак не мог понять, почему нельзя осязать этот объём».²⁸⁰

Слепорожденный математик Саундерсон, например, легко представлял себе объемные тела, такие, как куб, но совершенно не понимал, что такое, к примеру, плоский восьмиугольник. Человек, живший с бельмами на глазах, но впоследствии излеченный, долгое время после операции с трудом мог идентифицировать портрет своего родного отца – картина воспринималась им как некий абстрактный плоский цветной узор.

Известно, что новорожденный младенец долго и трудно привыкает к новому для него миру, и первые шаги по постижению этого мира маленький человек начинает с ощупывания предметов, находящихся в сфере его досягаемости. Мы не можем, конечно, спросить у младенца, как он воспринимает мир изначально, но догадываемся, что этот мир выглядит для него гораздо более плоским, чем впоследствии, когда ему в ходе долгих и упорных опытов ощупывания открываются различные объемные формы предметов и глубина пространственной среды. При этом зрение играет роль лишь вспомогательного средства в освоении окружающего.

²⁷⁹ И. Г. Гердер. Избранные произведения. - М.-Л.: 1959, с. 188

²⁸⁰ Там же, с. 179.

Таким образом, заключает Гердер, осязание – это то основополагающее чувство, которое дает человеку знание объёма, тяжести, фактуры, температуры предметного мира. Зрение 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 все равно подсознательно присутствует при зрительном восприятии как базовое чувство.

Для более наглядного доказательства своей мысли Гердер предлагает вообразить человека, наделённого только зрением и лишённого осязания и называет его “офтальмитом”. «Офтальмит, наделённый тысячью глаз, но лишённый осязающей руки, остался бы навеки в пещере Платона, и не имел бы понятия ни об одном свойстве объёмного тела как такового».²⁸¹ Т.е. без данных осязания мир предстал бы перед офтальмитом как некий цветной узор на плоскости, как подвижная цветная тень на сетчатке глаза. «Что такое непроницаемость, твёрдость, мягкость, гладкость, форма, очертание, выпуклость? – развивает свои идеи Гердер. – Об этом не может дать никакого живого телесного понятия ни глаз человека с помощью света, ни человеческая душа посредством самостоятельного мышления. Этими понятиями не обладают ни птица, ни лошадь, ни рыба, они присущи лишь человеку. Причем присущи только потому, что, наряду с разумом, человек обладает осязающими, осязающими руками. Чем больше он осязает предметы как таковые, <...> тем живее будет его чувство».²⁸²

Тем не менее, А.В.Гулыга в своей монографии о Гердере отвергает любую возможность рассмотрения осязания как основы эстетического переживания. Германский эстетик, по словам Гулыги, «не видит разницы между эмоцией эстетической и практической. Об эстетическом значении осязания можно говорить только в переносном смысле, как об осязании глазами».²⁸³ Но ведь это не так! Немецкий философ приводит свои аргументы о формировании человеческих чувств именно с

281 Гердер И.- Г. Цит. соч., с. 182.

282 Там же, с. 187.

283 Гулыга А.В. Гердер.- М.: 1975, с. 136.

целью “реабилитации” осязания как полноценной основы для эстетической эмоции. «Зрение, – заявляет Гердер, – разрушает прекрасную статую, а не создает её, оно превращает её в углы и плоскости и хорошо еще, если её прекраснейшая задушевная сущность, её полнота и округлость её форм не превратятся в сплошные углы отражения; совершенно очевидно, что зрение никак не может называться матерью этого искусства».²⁸⁴

В пылу полемики Гердер делает несколько рискованных заявлений типа «мы думаем, что видим там, где осязаем»²⁸⁵ или «зрение является лишь сокращенной формой осязания».²⁸⁶ Но, во-первых, это утверждение следует оценивать в контексте всей полемической статьи германского эстетика. Из того, что осязательные ощущения не осознаются отчётливо при созерцании скульптуры, вовсе не следует, что их нет; они обязательно присутствуют в акте эстетического восприятия. Более того, полноценное восприятие реалистической и вообще фигуративной живописи возможно только потому, что его необходимой составляющей является именно осязание, на что указывает Гердер. Во-вторых, процитированные выше фразы относятся к видящей, но не осязающей абстракции человека – “офтальмиту”. Реальный индивид, разумеется, воспринимает мир и искусство одновременно всеми своими чувствами.

Размышления Гердера о том, что искусство в идеале должно **активизировать всё «чувствующее поле» индивида**, созвучны сегодняшним идеям современных ученых. Как отмечает А.С. Мигунов, «речь идёт о синестезии всех пяти человеческих чувств, умении легко и свободно переводить одно чувство в другое, представлять слово или образ в эквивалентном выражении, в звуке, в цвете, обонянии, осязании и вкусе».²⁸⁷

Обратим внимание, что элементы синестезии, лишь к XX в. (не считая гениальных прозрений Гердера) дошедшей до Запада, были, фактически, укоренены в японской художественной традиции. Приведём в этой связи характерный случай си-

284 Гердер, цит. соч., с. 186.

285 Там же, с. 183.

286 Там же, с. 184.

287 Мигунов А.С. Предисловие. // Философия наивности.- М.: 2001, с. 7.

нестезии в творчестве поэта Мацуо Басё, о котором пишет исследователь японской культуры Дональд Кин: «Крики диких уток, что долетают с темнеющего моря, Басё воспринимает как *белые всплески на чёрном фоне*. Подобная *взаимозаменяемость зрения и слуха* присутствует в ряде знаменитых стихотворений Басё. Вот пример:

Аромат хризантем...
 В капищах древней Нары
 Тёмные статуи Будд.
 (перевод В.Марковой)

В этом позднем стихотворении (1694 г.) Басё рисует облик старинного города Нара, упоминая одновременно терпкий, но благородный аромат хризантем и покрытые пылью скульптуры с осыпающейся позолотой. Здесь *зрение и обоняние* словно дополняют друг друга, создавая незабываемый образ города, живущего прошлым» (курсив мой – Е.С.).²⁸⁸ Басё можно назвать непревзойденным мастером синестезии, смело сочетавшим в своих стихах вкусовые, звуковые и обонятельные ощущения:

Холодный горный источник.
 Горсть воды не успел зачерпнуть,
 Как зубы уже заломило.²⁸⁹

* * *

Едкая редька...
 И суровый, мужской
 Разговор с самураем.²⁹⁰
 (перевод В.Марковой)

Вернёмся к проблеме *квазиискусства*, поднимаемой Кобатой Дзюндзо, дабы определить, наконец, что же оно из себя представляет. Откуда вообще возник феномен *квазиискусства*, о котором в Японии не имели понятия вплоть до знакомства с западным искусствоведением и эстетикой, т.е. вплоть до конца XIX в.?

Прежде всего, напомним еще раз, что до широкого вторжения в Японию за-

288 Дональд Кин. Японская литература XV11-X1X столетий. М., 1978, с. 59.

289 Классическая поэзия Индии..., с.756.

290 Там же, с.764

падной идеологии никто здесь даже не сомневался в принадлежности, например, чайной церемонии к полноценному искусству. Чайная церемония *тяною*, точно так же, как живопись, каллиграфия, театральное искусство, была неотъемлемой частью *гэйдо* – традиционного японского искусства. Однако под влиянием эстетических авторитетов Запада японские деятели искусства вдруг засомневались в этом и чайную церемонию не включили во вновь появившееся понятие *гэйдзюцу* (искусство как профессия). На положении “бедного родственника” чайная церемония лишь условно вошла в семью искусств *гэйдзюцу*, получив название второсортного *квазиискусства*.

А между тем всякий, кто хотя бы раз присутствовал на чайной церемонии мастера-профессионала, убеждается в правильности традиционно-японской точки зрения. *Тяною* – вполне полноценное синтетическое искусство, специфика которого состоит в умножении эстетически действующих факторов. Поэтому в случае чайной церемонии мы имеем в несколько раз более сильное эмоциональное воздействие сразу на все виды чувственных анализаторов человека. Здесь на индивида активно воздействует целый “синтетический пучок” искусств. Каждое из них само по себе высокоорганизовано, но их сплав дает новое качество, становится самостоятельным видом синтетического искусства.

Высокопрофессиональные, лаконичные, но исполненные своеобразной грации движения мастера церемонии, как его называют в Японии *ваби-тя* (заметим, существуют четыре главных школы чайной церемонии, в каждой выработан свой канон). Посуда, изготовленная прославленным художником прошлого. Особенности архитектуры чайного домика и аранжировки сада, вид на который открывается из-за раздвинутых перегородок *фусума*. Изысканный вид каллиграфической надписи или монохромного пейзажа, проступающих сквозь полумрак в нише *токонома*. Изящество единственного цветка в уникальной вазе, стоящей в этой нише. Терпкий вкус специально приготовленного чая (используется не любой чай, а лишь один специальный сорт). Тонкий намёк на вкус изысканно сервированных традиционных сладостей. Все вышеперечисленные компоненты одновременно действуют на участника церемонии. Они создают ту самую “эстетическую ситуацию”, в рамках

которой только возможно восприятие деятельности мастера *ваби-тя* как истинного искусства. Отличие от искусства западного типа характеризуется здесь прежде всего двумя моментами.

Во-первых, субъект восприятия в *гудо гэйдзюцу* выступает как гораздо более активный, нежели, например зритель в музее или театре европейского типа. По функциональной значимости его роль в той же чайной церемонии чем-то подобна роли “исполнителя” в аллографических искусствах Нельсона Гудмена. Участник церемонии приближается, если провести аналогию с музыкой, к исполнителю, воплощающему нотную запись композитора в полнокровный звук. Данное обстоятельство не есть нечто необычное для традиционных японских искусств, например, для японского театра. Каждый, кто присутствовал на спектакле театра Кабуки, убедился, что поведение зрителей здесь отличается от подобного поведения в европейском театре (имеется в виду общее правило, а не новейшие поиски современного авангардистского театра, превращающего театральное искусство в хэппенинг). Зритель чувствует себя здесь гораздо более “вовлечённым” в действие. Он иногда громко комментирует игру любимого актера, по ходу действия предвосхищает его реплики и т.д. Причём это не вызывает ни малейшего недовольства самого исполнителя.

Участники чайной церемонии, воспитанные в атмосфере традиционного искусства, если не точно, то хотя бы в общих чертах знакомы с её канонами, и выступают не просто пассивными потребителями, но настоящими сотворцами церемонии, без которых она теряет смысл, как теряет смысл музыка без воспринимающего её слушателя. В данном случае, как и в случае с исполнителем-музыкантом, наблюдается своеобразный синтез рецептора и творца искусства.

Второй отличительный момент представляется нам гораздо более важным и специфическим: большая активность зрителей-исполнителей, например, чайной церемонии, объясняется тем, что эстетическое воздействие проходит через каналы всех *пяти чувственных анализаторов*. Попробуем распутать синтетический “ клубок ” действующих факторов в чайной церемонии. Начнём с любого его материального компонента, ну хотя бы с чайной чашки, поданной нам мастером. Она делается

из глины, абсолютно непрезентабельна с виду, к тому же как бы “недоделанная”, несимметричная, стенки у нее разной толщины, шершавые. «Поставив чашку на *татами*, рука не должна двигаться по траектории следующего действия, но медленно прощаться с чашкой в режиме удержанного сознания (*дзансин*), как нехотя расстаются два близких друга. Для этого существует даже специальная техника дыхания – *аибака*, столь непростая, что её во избежание искажений сообщают начинающим мастерам только изустно (*кюдэн*)».²⁹¹ Интересно, что красивой японцы считают не ту чашку, которая выглядит красиво, а ту, в которой *целуют* чай, ощущая губами приятную шероховатость поверхности чашки, при этом согревающей руку своим теплом. И впрямь, профессионализм создателя чайной посуды для церемонии следует оценивать не только и не столько глазами (в помещении царит полумрак, поэтому цвет и его оттенки неразличимы), а главным образом - руками. Чашка говорит пальцам больше, чем глазам.

Соответственно и осязательный анализатор развит у японцев (в жилище которых всегда было темновато) не в пример тоньше, чем у западного человека. Вот почему внешний вид чашки столь уместен в полумраке чайного домика, когда её шершавая и неровная поверхность наилучшим образом приходится “по руке” участнику чайной церемонии. Однако та же чашка, помещенная в музей, при ярком направленном свете может привести в недоумение западного туриста своей вызывающей непрезентабельностью.

Итак, в условиях чайной церемонии совсем нет простого утоления физической или практической потребности. Здесь уместно говорить об “эстетической работе” осязательного анализатора в отношении созданного на его основе подлинно художественного произведения.

Если вчитаться внимательно в произведения классиков японской литературы, можно обнаружить красноречивые примеры того, насколько бывает одухотворён и опозитизирован осязательный анализатор. Так, известный японский писатель Танидзакэ Дзюнъитиро (1886-1965) очень убедительно пишет о своём предпочтении

²⁹¹ Мазурик В. П. Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (*тяноу*) // Вещь в японской культуре. - М.: 2003, с.138.

деревянной посуды фарфоровой:

«Прикосновение рукою к фарфору даёт ощущение тяжести и холода. Кроме того, фарфор быстро нагревается и неудобен для помещения в нем горячего. Неприятно для уха и его звяканье. Лакированные же изделия дают ощущение лёгкости, мягкости и не издают тревожащих ухо звуков. Я ничего не люблю так, как эту живую теплоту и тяжесть супа, ощущаемые ладонью сквозь стенки лакированной суповой чашки, когда берёшь её в руки. Ощущение это подобно тому, когда держишь в руках нежное тельце новорождённого младенца. Вполне понятно, почему до настоящего времени посуда для супа делается из лакированного дерева: посуда фарфоровая не в состоянии вызвать таких ощущений».²⁹²

Разумеется, можно возразить, что такая феноменальная осязательная чувствительность, присущая японцу, фигурирует у Танидзаки не в эстетической, а в сугубо бытовой сфере. Но это не совсем так. Бытовая сфера сама по себе ставит условие функционального соответствия предмета прежде всего, его утилитарному назначению. Этот аспект в мысли писателя, конечно, имеется. Однако не меньшее, а куда большее значение по сравнению с потребительскими качествами суповой чашки из лакового дерева писатель придает тем духовным ассоциациям, которые она способна пробудить в человеке.

Очевидно, что осязательный анализатор даже здесь, в бытовой сфере, выступает в одухотворённом виде, где чисто физиологический момент наличествует в “снятом”, второстепенном виде.²⁹³ Для того, чтобы осязательный канал восприятия выступил эстетически, надо, во-первых, чтобы существовало соответствующее ему произведение искусства; и, во-вторых, чтобы была создана эстетическая ситуация. И то, и другое присутствует в искусстве чайной церемонии.

Отметим попутно, что европейская эстетика напрасно отрешивается от осязательного анализатора как от принципиально “неэстетизируемого”, грубого, неспособного к подлинному восприятию искусства. Скульптура, в частности,

²⁹² Танидзаки Дзюнъитиро. Избранные произведения в 2-х томах, т.1. - М.: 1982, с. 495.

²⁹³ Красноречивым примером в пользу данного тезиса является опыт работы психологов со слепоглухорожденными детьми, у которых не только эстетическое, но и все прочие чувства формируются лишь на основе осязательного анализатора.

воспринимается не только через зрительный анализатор, хотя он, несомненно, выступает здесь ведущим. Сам скульптор, создавая произведение, в полной мере ощущает и тяжесть, и плотность, и шершавость и гладкость своего творения. Он заставляет внимательного зрителя почувствовать все эти качества тоже, правда, не в тесном, физическом, непосредственном контакте со скульптурой, а в “снятом” виде. Осязательные характеристики выступают в данном случае в качестве средства передачи духовных характеристик художественного образа. Вероятно, в несколько меньшей степени это касается и работы живописца, стремящегося воспроизвести на полотне и донести до рецептора осязательные характеристики фактуры.

Более всего европейские эстетики ополчаются на обоняние и вкус как на органы, которые могут служить каналами эстетического чувства. Основываются они при этом на положении И. Канта, что эстетическое чувство бескорыстно (незаинтересованно), удовлетворяет не биологическую, а духовную потребность. Вот что, например, пишет по этому поводу М.С. Каган: «Все искусства обращены только к зрительному и слуховому восприятию или к вырастающему на их почве воображению. Духовный смысл, идейно-эмоциональная содержательность искусства не могли бы быть восприняты носом, языком или рукой. Лишь глаз и ухо способны уловить и передать сознанию заключенную в художественных творениях духовную информацию».²⁹⁴ Учёный также указывает, что немногочисленные попытки уравнивать в эстетических правах все пять анализаторов ни к чему, кроме курьёзов, не приводили. Разве не нелепо утверждать, считает философ, что кулинария и парфюмерия – такие же искусства, как живопись и музыка?

Утверждать такое действительно нелепо, поскольку кулинария и парфюмерия призваны удовлетворять прежде всего практические потребности людей. Тем не менее, мы считаем, что как субъект эстетического чувства человек является целостным одухотворенным существом, у которого *все без исключения анализаторы выступают проводниками эстетического чувства*. Другое дело, что в каждом конкретном случае не все они задействованы в равной степени (или их действие не всегда воспринимается нашим сознанием и проходит неосознанно), но всё же

294 Каган М.С. Цит. соч., с. 110.

они всегда задействованы одновременно, как аспекты целостного человека.

Мы уже говорили о том, что в эстетическом восприятии, например, скульптуры явно задействованы и зрительный, и осязательный анализаторы (естественно, в их одухотворенном виде). В искусстве составления ароматов явно – обонятельный и зрительный анализаторы, менее явно – все остальные. В искусстве чайной церемонии явно задействованы все пять анализаторов, что составляет её уникальность даже для стран Востока.

Теперь о самом “одизном” для западного эстетика анализаторе – вкусовом. Обратимся к творчеству Танидзаки Дзюнитиро. Вот что он пишет о японском мармеладе *ёкан*: «Не находите ли вы, что цвет его тоже располагает к мечтательности? Это матовая, полупрозрачная, словно нефрит, масса, как-будто вобравшая внутрь себя солнечные лучи и задержавшая их слабый грезящий свет, эта глубина и сложность сочетания красок – ничего подобного вы не увидите в европейских пирожных. А когда ещё *ёкан* положен в лакированную вазу, когда сочетание его красок погружено в глубину “темноты”, в которой эти краски уже с трудом различимы, то навеваемая им мечтательность ещё более усугубляется. Но вот вы кладете в рот холодноватый, скользкий ломтик *ёкана*, и вам кажется, как будто вся темнота комнаты собралась в этом сладком кусочке, тающем сейчас у вас на языке. И вы чувствуете, что вкус этого не бог весть какого вкусного *ёкана* приобрел какую-то странную глубину и содержательность».²⁹⁵

Таким образом, мы видим, что в Японии, например, вкус мог выступать не только индикатором “съедобного – несъедобного”, а и выполнять гораздо более универсальную, можно сказать, одухотворённую функцию. Ничего общего с кулинарией здесь, на этом уровне, конечно нет, Танидзаки сам говорит, что *ёкан* невкусный. Точно так же и подаваемые в ходе чайной церемонии сладости *каси* почти безвкусны, в них есть только намёк на вкус, а не вкус как таковой.

Существует и ещё одно обстоятельство, позволяющее отнести вкусовые ощущения к духовной сфере. Дело в том, что даосская традиция в Китае с древнейших времен была тесно связана с практикой врачевания. Именно даосы положили начало

²⁹⁵ Танидзаки Дзюньитиро. Цит. соч., с. 496.

китайской медицине. Она, как часть континентальной учености была воспринята и в Японии, где даосизм был весьма влиятельной силой в культуре и искусстве. «С VIII в. среди отшельников и части буддийского духовенства начала приобретать популярность даосская магия... Даосские влияния ощущаются и в традиционной японской медицине»,²⁹⁶ – пишет буддолог А.Н. Игнатович. В Японии культура чая возникла не раньше XI в., и чай тогда воспринимался как одно из лекарственных снадобий. «Аристократам чай представлялся целебным напитком и, кроме того, ассоциировался с отшельниками и магами».²⁹⁷ Чаепития практиковали и буддийские монахи. Эта традиция также пришла из Китая, где считалось, что «если долгое время потреблять горький чай, будет польза для намерений и мыслей».²⁹⁸

Даосы прославились поисками “эликсира бессмертия”. Считалось, что существуют “бессмертные”, живущие высоко в горах. Средством поддержания здоровья до глубокой старости признавался, наряду с другими травами и минералами, горький чай. Согласно традиционной китайской медицине, у человека есть пять главных органов, которых лечат пятью разными вкусами. Сердечную мышцу следовало укреплять именно горьким вкусом, каким и обладал чёрный чай. Напомним, что *сердце* на Дальнем Востоке полагали не только главным чувствующим, но и главным мыслительным органом, и поэтому чай обретал популярность как средство для укрепления разума и очищения чувств. Считалось, что чай придавал организму, наряду с чисто материальными, ещё и духовные качества.

В первоначальный период распространения чаепития в Японии оно культивировалось лишь малочисленными группами населения (аристократия, даосские отшельники, буддийские монахи). Настоящий расцвет чайный ритуал пережил в эпоху Камакура-Муромати, когда стал неотъемлемой частью культурного досуга самураев и утратил непосредственную связь с даосско-буддийской литургией. Именно тогда были созданы его каноны, разработанные до мелочей. Смысл ритуала стал многослойным. Его суть – таинственно прекрасное, *югэн*, его природа – скудость, простота (*ваби*); его действие – холод (*хиэта би*); его вкус – тонкий (*хосоми*).

296 Игнатович А.Н. Чайное действо.- М.: 1997, с. 10

297 Там же, с.11.

298 Там же, с. 14.

Напряжённое огненное содержание (сущность) и холодное скудное проявление (форма) – это квинтэссенция эстетики *югэн* (сокровенно-прекрасного), в которой внутренняя напряжённость контрастирует с внешним бесстрашием. Под знаком категории *югэн* создавались классические виды искусства Японии: мистериальный театр Но, монохромная живопись тушью, искусство ландшафтного сухого сада, а также группа воиских искусств.

Искусство чайного ритуала вобрало в себя несколько видов традиционного искусства: элементы театрального действия; искусство каллиграфии и монохромного пейзажа; искусство составления ароматов; начальную ступень искусства *икэ-бана*; архитектуру; искусство ландшафтного сада. Само чаепитие с его горьким послевкусием является, как и все перечисленные компоненты, именно духовным эстетическим переживанием, полным богатых культурных ассоциаций.

Ещё раз повторим, что человек как субъект эстетического чувства отнюдь не выступает лишь как обладатель зрения и слуха. Напротив, богатство всех без исключения ощущений и чувств, “снимаясь” в одухотворённом эстетическом чувстве, определяет возможность полноценного эстетического восприятия искусства. Другой вопрос – “доля участия” этих одухотворенных чувств: она разнится в зависимости от вида искусства и в ещё большей степени – от конкретного региона и его художественных и прочих традиций.

Существует и ещё одно, весьма важное обстоятельство, позволяющее понять значение трёх якобы не совсем полноценных с эстетической точки зрения анализаторов. Прав Кобата Дзюндзо, считающий практику религиозного опыта источником своеобразного синтеза традиционных искусств. В священных местах в синтоизме и в буддийских храмах (как, впрочем, и в христианских, и в мусульманских) практиковалось возжигание благовоний – считалось, что так создается “духовный мост” между человеком и божеством. Возжигание благовоний во время чайного ритуала имеет определённо храмовое происхождение. О глубокой семантической связи “мотивов благовония и молитвы” пишет культуролог Ш.М. Шукуров: . «Благовония – это указание на *духовное* миро, благодать Святого Духа».²⁹⁹

299 Шукуров Ш. М. Образ храма. *Imago templi*. - М.: 2002, с. 279

Подобно обонятельным, духовную окраску приобретают тактильные и вкусовые ощущения. Ш.М. Шукуров напоминает в этой связи об опыте Святого Причастия у христиан, о тактильном опыте иудеев и мусульман: «Евреи дотрагиваются в плаче до скалы Мория. Так же ведут себя и наиболее экзальтированные мусульмане во время обхода Каабы».³⁰⁰ Тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения в ситуации соприкосновения со святыней – это переживания, весьма далёкие от бытовых, утилитарных.

Но даже в “светском” употреблении запахи отнюдь не были лишь индикаторами, имеющими сугубо практическую ценность. Отметим, что способность воспринимать запахи дана человеку от рождения и сильнее всего выражена у новорожденного младенца. За первый год жизни эта способность теряется на 40-50 % и в дальнейшем только ослабевает. Лишь некоторые люди – “нюхачи” обладают в зрелом возрасте абсолютным обонянием, подобным абсолютному слуху музыканта. Они могут раскладывать запахи на составные части.

Приведём для наглядности несколько профессиональных описаний запахов всем известных эфирных масел: *Ветивер*. «Основной аромат дымно-земляной, сухой, терпкий. Оттенки тональности: верхний – горький; средний – пыльный, песочный; нижний – сладковатый».³⁰¹ *Вербена*. «Основной аромат утончённо-леденцовый, свежий, слегка терпкий. Оттенки тональности: (вербена – редкое масло, имеющее два дополнительных тона) *тон льда* – леденцовый; верхний – зеленоватый, средний – зеркальный; нижний – звонкий, прозрачный; *тон жара* – терпкий, песчаный».³⁰² *Мандарин*. «Основной аромат праздничный, тёплый, фруктово-сладкий, сухой. Оттенки тональности: верхний – весёлый; средний - свежей моркови; нижний – пушистый».³⁰³

Характеристики эфирных масел – этих молекул, из которых собираются ароматы, взяты из арсенала всех пяти чувств плюс еще кое-что, не поддающееся чувственной классификации. “Зеленый, прозрачный, яркий, светлый” – это от зрения; “звонкий, приглушённый” – от слуха; “леденцовый, горький, терпкий, сладкий” – от вкуса; “сухой, холодный, пушистый” – от осязания; “кожаный, талого

300 Шукуров Ш. М. Цит. соч., с. 155.

301 Миргородская С. Аромалогия. Quantum Satis. - М.: 2005, с. 71.

302 Там же, с. 70.

303 Там же, с. 106.

снега, свежей моркови” – это от главного анализатора – обонятельного. А вот к какому анализатору отнести весёлый и зеркальный – сказать сложно. В Японии в эпоху раннего средневековья существовало искусство составления ароматов. Оно имело свою любительскую модификацию – игру “угадай аромат”, когда аристократические дамы и кавалеры должны были разложить предлагаемый аромат на его составляющие оттенки. Не случайно имена героев знаменитого романа писательницы Мурасаки Сикибу “Гэндзи моногатари” (ок. 1008 г.) – *Ниоу* и *Каору* означают, соответственно, “аромат” и “благоухание”. Считалось весьма престижным иметь свои собственные духи, аромат которых составлен самостоятельно. Отметим, что у этих двух молодых героев духи были отменного качества.

Японские профессионалы выделяют такие оттенки запаха как “земляной”, “песчаный”, “пыльный”. Эти оттенки ведут свое происхождение от следующего обычая. В старину паломники, воины и странники носили на груди в качестве талисмана мешочек с родной землей. Затосковав по родным местам, они вдыхали аромат отчизны, а если умирали, то эта земля помещалась к ним в могилу. Между прочим, индейцы Северной Америки также с помощью запахов умели “ловить” воспоминания. Мужчина носил на поясе герметические коробочки с сильнопахнущими веществами: маслом из коры каскариллы, ароматической смолой, горсткой земли из родного края. Когда ему хотелось вспомнить что-то давно забытое, он подносил к носу одну из коробочек и ностальгировал.

Запах накрепко связан с памятью. «Любая ситуация имеет фоновую ароматическую нагрузку <...>. И именно поэтому нам чисто ассоциативно могут быть неприятны некоторые милые и простые ароматы, неосознанно воспроизводящие в нашей долгой памяти негативные ситуации».³⁰⁴ О. Мандельштам описывает «*квадратный* запах дублёной кожи, запах *ярма и труда*, – и тот же, но смягчённый и *плутоватый* запах сапожного товара; то метёлочками петрушки и сельдерея щеко-чущий *невинный* запах зеленных рядов, *сытый и круглый* запах рядов молочных».³⁰⁵ А Теофиль Готье в очерке о Бодлере отмечает: «Бывают запахи свежие, как тело

304 С. Миргородская. Цит. соч., с. 57

305 Осип Мандельштам. Сухаревка // Проза поэта.- М.: 2008, с. 178.

*ребёнка, зелёные, как луга весной, бывают напоминающие розовую зарю и несущие с собой невинные мысли. Другие – подобные мускусу, амбре, бензою, ладану – великолепны, торжественны, светски, вызывают мысли о кокетстве, любви, роскоши, празднествах и блеске. Если их перенести в сферу цветов, они соответствуют золоту и пурпуру».*³⁰⁶ [Курсив мой – Е.С.] Так что запахи, будучи теснейшим образом связаны со значимым прошлым, вполне могут стать основой если не для существующих, то для возможных в будущем новых форм искусства.

Упомянувшийся выше эстетик Ниси Аманэ (1829-1897), подобно западным философам считал обоняние (наряду с осязанием и вкусом) второстепенным чувством, но совсем не потому, что оно якобы не столь прочно, как зрение и слух, связано с рассудком. Ущербность обоняния, считал он, в том, что «удовольствие, получаемое от глаз и ушей, может быть разделено многими людьми одновременно, а от остальных трёх – зависит от органов каждого человека».³⁰⁷ Однако именно то, что эти три анализатора прочнее, чем зрительный и слуховой, связаны с личной памятью человека, т.е. с его значимым прошлым, позволяет видеть в них основу всякого эстетического опыта. Отчего же европейские эстетики решили выделить только два анализатора и отдать им «эстетическое предпочтение» перед остальными? Вероятно, все дело в их европоцентристской, методологически ограниченной точке зрения на искусство. Среди многочисленных примеров, используемых западными (и российскими) эстетиками при выстраивании своих концепций, нет ни одного, взятого из сокровищницы искусств Востока. Если бы в научном арсенале нашей эстетики содержались наблюдения, касающиеся особенностей формирования эстетических чувств на Востоке, её положения и выводы были бы гораздо содержательнее и объективнее.³⁰⁸

Краткие выводы:

1. Японский философ Кобата Дзюндзо сделал попытку соединить выдвинутые им теоретические положения с практикой национального традиционного искусства.

306 Теофиль Готье. Шарль Бодлер // Шарль Бодлер. Цветы зла.- СПб.: 2011, с.21

307 Цит. по: M. Marra. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. – Honolulu: 1999, p. 33.

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

2. По Кобате, искусство как особая форма сознания выводимо из религии; категории искусства и эстетики должны быть выводимы из религиозной догматики. Поэтому искусство служит посредником в деле постижения человеком религиозных ценностей.

3. Теоретической подкладкой концепции Кобаты служит его тезис о существовании *гудо гэйдзюцу* – праведного искусства или квазиискусства (*дзюнгэйдзюцу*), сочетающего в себе черты чистого и религиозного искусства.

4. Кобата считает практику религиозного опыта источником полноценного синтеза традиционных искусств.

5. В квазиискусстве в первую очередь реализуются ценности практического характера, хотя в нём есть место для воплощения и религиозно-нравственных ценностей. Связь с повседневностью все квазиискусства осуществляют через практику “праведности”, общую как для художественной сферы, так и для сферы быта.

6. По мнению Кобаты, связь с повседневной жизнью имеет у квазиискусств общие с нею духовные корни. Но японский философ отождествляет жизненные и жизнеподобные ситуации, реализуемые в традиционном искусстве.

7. Элементы синестезии, лишь к XX в. дошедшей до Запада, были фактически укоренены в японской художественной традиции, в рамках которой эстетическое воздействие проходит через каналы всех пяти чувственных анализаторов.

ГЛАВА 5.

**О СПЕЦИФИКЕ УНИВЕРСАЛЬНО - МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ
ОСНОВЫ ЯПОНСКОГО МЕНТАЛИТЕТА**

Представитель так называемой Киотской школы Идзири Масуро (род. в 1932 г.) получил известность, благодаря оригинальному теоретическому анализу японской художественной традиции. Стержневым понятием философско-эстетической концепции Идзири является *перетекание* – *каёи*, имеющее целый спектр оттенков смысла. В общекультурном измерении это и нефиксированная форма традиционной архитектуры, где *перетекание* означает не только возможность моделирования внутреннего пространства помещения, но и открытость природному ландшафту; это и синто-буддийская контаминация, принятая в эпоху Хэйан (IX-XII вв.). *Перетекание* в собственно эстетическом контексте – это определённая 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. Таким образом, понятие *перетекания* имеет отношение и к мировоззренческой сфере, и к сфере эстетического восприятия, придавая ему многомерность и объём.³⁰⁹

**5.1. “Перетекание” как религиозно-мировоззренческий фундамент
японской культуры**

Теория эстетики *перетекания*, автором которой является Идзири Масуро, во многом перекликается с понятием “колеблющегося способа существования эстетического предмета” немецкого философа Н. Гартмана (1882-1950). «Эстетическое созерцание, – писал Гартман, – это только наполовину чувственное созерцание. Оно возвышается над чувственным созерцанием в качестве созерцания второго

309 См.: Скворцова Е.Л. “Эстетическое перетекание” Идзири Масуро как главный атрибут традиционного искусства // Философские науки, 2011, № 7,

порядка, такого созерцания, которое совершается через чувственное впечатление, но не растворяется в нем и существует в явной самостоятельности по отношению к нему. Такое другое созерцание не является чем-то вроде созерцания сущности, или платоновского понимания всего общего, или интуиции в смысле высшей ступени познания. Оно, скорее всего, остаётся обращенным к единичному в его неповторимости и индивидуальности, но оно видит в нём то, что не схватывает непосредственно чувствами: в ландшафте – момент настроения, в человеке – момент душевного состояния, страдания или страсти, в какой-нибудь разыгрываемой сцене – момент конфликта». ³¹⁰ Взаимодействие двух планов восприятия ощущается субъектом как некая многомерность самого воспринимаемого произведения, когда сквозь «поверхностный слой» (краски, звуки, объёмы, движения тела) проступает “слой” эмоций, настроений, идей и прочего – не вербализованного и непосредственно не явленного. Оба слоя восприятия равноценны и не существуют один без другого. Воспринимаясь одновременно, они “сливаются” в единое эстетическое восприятие художественного произведения. «Прекрасное есть предмет двоякого рода»³¹¹, – говорит Гартман и отмечает «в высшей степени своеобразный, как бы неопределённый, колеблющийся способ существования эстетического предмета».³¹²

К аналогичным выводам приходит и Идзири Масуро, вводя в оборот понятие *перетекания* для отражения «колеблющегося способа существования» произведения искусства. *Перетекание* помогает определить особенность японского эстетического знания и реальной практики в искусствах *гэйдо*. Чтобы, с одной стороны, подчеркнуть, а с другой – объяснить специфику *гэйдо*, учёный наделяет один из составляющих это слово иероглифов – *до* новым “измерением”, новым смыслом. Согласно японскому эстетике, *до* в сочетании *гэйдо* следует трактовать не просто как “путь” (*мити*), но как “путь перетекания одного в другое” (*каёи мити*). Если Н.Гартман в своём исследовании колебания-перетекания имел в виду лишь сферу эстетического, то у Идзири понятие *каёи* становится универсально-мировоззренческим принципом, характеризующим уникальность японского менталитета. Наибо-

310 Н. Гартман. Эстетика. - М.: 1958, с. 36.

311 Там же.

312 Там же, с. 62.

лее наглядно, утверждает философ, феномен *каёи* представлен в двойственном характере божеств, почитаемых японцами. К примеру, многие буддийские святилища посвящены отнюдь не буддийскому, а синтоистскому богу Хатиману. «В подобном способе почитания – примирении богов синто и буддийских божеств – (*симбуцу сюго*), свойственном японцам, и нашел наглядное отражение принцип *каёи*. Здесь мы видим *перетекание* одних богов в других». ³¹³

Разумеется, “мирное сосуществование” религиозных верований (и как следствие – своеобразный синтез божеств разных религий) наблюдается во многих регионах мира и история знает немало подобных примеров. Вспомним *перетекание* греческих и римских богов, “нетождественное тождество” ипостасей Святой Троицы.³¹⁴ В Древнем Риме помимо “полного слияния” божеств практиковалось также и “частичное” прибавление к местному пантеону различных иноземных богов: Озириса, Астарты, Мирты, Яхве и др. К *перетекающим* божествам можно отнести и индуистских Брахму, Шиву и Вишну, составляющих триединство *тримурти*. Частичное отождествление языческих божеств и христианских святых определённое время бытовало при введении христианства. Некоторые “совмещенные” обряды – например, Пасха, вобравшая в себя и языческие черты, – прочно укрепились в христианской традиции.

В каждом конкретном случае форма и характер такого религиозного *перетекания* имели и имеют свои политические, экономические и духовные причины. Но для Японии, по мнению Идзир, такое *перетекание* – одно из проявлений универсального принципа, присущего всем сферам японской жизни: «Примирение богов и будд было в определенном смысле размытием границ. Нечто подобное прослеживается у нас и в плане *перетекания* китайского и японского моментов в нашей национальной культуре; в отношениях человека с божеством и в отношениях человеческой души и природы; и в отношениях между отдельными индивидами, а также в отношении личности и общества». ³¹⁵

313 Идзир Масуро. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль). // Бигаку-о манабу хито-но тамэни (Изучающим эстетику). – Киото: 1984, с. 205.

314 См.: Аверинцев С.С. Троица. // Мифы народов мира. Т. 2, М., 1982, с. 45.

315 Идзир Масуро, цит. соч., с. 206

Эта мысль выглядит скорее как метафора, тем не менее, мы считаем нужным отметить неправомерность приписывания ”культурной эндемичности” такого рода – одной лишь Японии, или главным образом Японии. Даже самый поверхностный экскурс в историю культурного взаимодействия народов убеждает нас в несостоятельности подобной точки зрения. Влияние индийской, византийской, римской и других культур на материальную и духовную культуру сопредельных государств было весьма широко. Поэтому житель Непала, Индонезии, Шри-Ланки может с не меньшим, чем японец, основанием говорить о *перетекании* в рамках своей культуры не только богов – персонажей индийских религий и местных культов, но и мифологических сюжетов, художественных приемов и т. д. Впрочем, Идзир Масуро эту мысль не развивает и не обосновывает. Свою главную задачу он видит в том, чтобы показать феномен *перетекания* в традиционном японском искусстве *гэйдо*. Согласно учёному, *перетекание* составляет самую сердцевину эстетического отношения японцев к окружающему миру.

Прежде всего, это касается феномена *каёи* в быту японца, организации жилого помещения, его традиционной полифункциональности, а также свободного моделирования не только внутреннего, но и (частично) внешнего пространства в народной архитектуре. Вот что пишет об этом Идзир: «Каждый чувствует, что особенностью японского жилища по сравнению с западным является (будь то гостиная или чайный домик) редкостное отношение *перетекания* между внутренним и внешним».³¹⁶ В отличие от западного жилища, где стены резко отделяют домашний интерьер от внешнего мира, в Японии внешнее и внутреннее пространства «организованы таким образом, что глубоко проникают друг в друга, обнаруживая тесную взаимосвязь».³¹⁷ Эта взаимосвязь локализуется в специальном месте *нокисита* или *нокиба* (под карнизом), образованном крышей, которая выступает в виде навеса на полтора – два метра от стены дома, и деревянным настилом, опоясывающим дом по периметру. Именно здесь пространство оказывается отчасти замкнутым (сверху – карниз, снизу – настил, с одного из боков – раздвижные стены-перегородки

316 Там же.

317 Там же, с. 207.

фусума), а отчасти и открытым (всегда отсутствует вторая боковая стена, зачастую бывает, открыта *фусума*).

И именно эта часть жилища использовалась традиционной архитектурой для расширения связи между внутренним и внешним пространствами, раздвигая границы жилища вплоть до сада, окружающего пейзажа и даже до... Луны. К примеру, особым образом организованное пространство вокруг храмовых построек буддийских комплексов *Дзисёдзи* и *Дайсэнъин* в Киото настраивает посетителей на поэтический лад. Здесь, возле знаменитого серебряного павильона *Гинкакудзи* из мелкой белой гальки сделана специальная площадка *Цукими-дай* в виде небольшого усечённого конуса. Глядя из помещения храма, как она испускает нежное мерцание, отражая лунные лучи и располагая к “доверительному диалогу” с ночным светилом, верующие испытывают благоговейный трепет. В этом благоговении воспринимаются как нечто единое и красота храмового здания, и очарование близлежащего пейзажа, и завораживающее лунное свечение.

Перетекание пространства происходит и внутри японского жилища. Размеры и форма комнат не являются чётко зафиксированными. Они могут изменяться благодаря использованию скользящих панелей: перегородок *сёдзи*, ширм *бёбу* и бамбуковых штор *сударэ*. Последние создают ощущение большей или меньшей связанности 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 покровы темноты. «Жилище, где одно и то же пространство имеет несколько измерений, – подчеркивает Идзири Масуро, – соответствует японскому мироощущению. Японец испытывает в таких условиях особый комфорт».³¹⁸ Аналогичное значение для организации пространства сада и его *перетекания* во внешнюю среду имеет так называемый “плетёный мир” изгородей, хворостяных дверей и прочих атрибутов традиционного японского двора *нива*. Таким образом, пространство в народной японской архитектуре как бы расслаивается, множится, *перетекая* в другие пространства и переплетаясь с ними.

318 Идзири Масуро, цит. соч., с. 208.

Если в быту идея *каёи* осуществляется в восприятии и устройении пространства как полифункциональной структуры, то в сфере искусства она обретает временное и идейно-эмоциональное измерения. Последнее, подчеркивает Идзири, сформировалось под непосредственным влиянием религии. Произведения, создававшиеся в рамках *гэйдо*, имели в качестве духовной подоплёки буддийско-синтоистские идеи, и в сознании японца восприятие такого искусства, непременно вызывало соответствующие религиозные образы. Осуществлялось *перетекание* от явленного, феноменального слоя произведения к глубинному, идейно-эмоциональному, намёк на который всегда, так или иначе, содержался в явленном слое.

На роль религии в развитии искусства ученые указывали неоднократно. По верному замечанию Н. Гартмана, «большое искусство исторически выросло преимущественно на почве высокоразвитой религиозной жизни, даже возникая первоначально как её выражение». ³¹⁹ Тем не менее, природа религиозного и эстетического различна и осознание этого приходит к мыслителям, в том числе и японским, давно. Упомянувшийся выше Кукай (Кобо Дайси) чётко различал истину (сфера религии) и красоту (сфера искусства) на бытовом уровне и объединял их в эзотерической области, поскольку искусство тоже наделено изначальной природой Будды. ³²⁰

Как уже указывалось, духовная жизнь средневековой Японии определялась буддизмом, синтоизмом и конфуцианством (идеи даосизма также имели место) и эти учения находили постоянное отражение в японском искусстве. Иногда явное — когда имело место прямое включение священных текстов в ткань художественного произведения (цитирование сутр, особенно Лotosовой, изречений патриархов и т.п. являлось одним из действенных средств создания художественного образа). Иногда религиозная основа произведения не была явной, но звучащие в душе мастера духовные мотивы приносили в его творения особую, прекрасно улавливаемую средневековым японцем атмосферу. Пользуясь гартмановской терминологией, можно сказать, что здесь *каёи* обнаруживается как взаимообогащение религиозного и художественного в рамках «созерцания второго порядка».

³¹⁹ Н. Гартман, цит. соч., с.45.

³²⁰ См.: Буддизм в Японии. - М.: 1993, с. 161-162.

На своеобразную религиозность японского традиционного искусства указывают многие отечественные и зарубежные учёные. Так, академик Н. И. Конрад, размышляя о японской средневековой литературе, писал, что в ней всегда обнаруживается «мудрая сентенция, так и звучащая отзвуками голосов мудрецов или учителей буддизма своих и зарубежных, или же из соседнего Китая. Проникновенное вещание буддийских пастырей, отшельников, монахов, апостолов, богословов, а то и чёткие бесспорно здоровые формулы китайских моралистов, политиков и социологов, – они то и дело находят себе прибежище в строчках письма, иные в буквальной форме, иные несколько претворённые, приспособленные, иные же только дают жизнь мысли самого автора, вдыхают душу в его телесное творение».

³²¹ В.Н. Горегляд приводит мнение известного религиоведа Анэдзаки Масахару о том, что Сутра Лотоса играла в японской литературе «роль очень похожую на роль Библии в английской литературе».³²² Н.Г. Анарина, анализируя пьесы театра Но, отмечает, что все религии и учения наслаиваются и взаимопроникают в этой средневековой японской драматургии, порождая неисчислимое количество вариантов идейных и эмоциональных ассоциаций, некое “духовное мерцание” за пределами самого действия.³²³

Классическим примером использования известной буддийской сентенции можно считать практически дословное цитирование в тексте одной из пьес театра *Но* известных строк стихотворения, сочинённого знаменитым китайским патриархом Чань (яп. *дзэн*) буддизма:

Строки стихотворения патриарха

Просветлённость изначально лишена древа,

Как светлое зеркало не имеет опоры...

Отрывок из пьесы Но “Сотоба Комати”

Второй монах:

Итак, просветление – *бодхи*

³²¹ Н.И. Конрад. Предисловие // Исэ моногатари. - М.: 1979, с. 175-176.

³²² Н. Горегляд. Дневники и эссе в японской литературе X-XII вв. - М.: 1975, с.30.

³²³ См.: Н.Г. Анарина. Японский театр Но. - М.: 1984, с.77.

Старуха:

Не растёт на дереве *бодхи*.

Первый монах:

У зеркала Великой Истины...

Старуха:

Подзеркальника нет!

(Перевод В. Сановича).³²⁴

Кроме прямых цитирований или пересказа близко к тексту оригинала, существовал, как уже было отмечено, менее явственный, более расплывчатый более эстетизированный слой – религиозное мировоззрение. Оно каждый раз претворялось, *перетекало* в определённую, конкретную эмоцию, стоящую за текстом песни, либо эссе - *дзуйхицу*; за живописным изображением, либо каллиграфической надписью. Вспомним, характерный эпизод из романа средневековой писательницы Сэй-Сёнагон “Записки у изголовья”, описывающий трогательную реакцию императрицы на гибель придворной собаки: «Вчера так жестоко избили Окинамаро. Он, наверное, издох. В каком образе возродится он теперь? ...». ³²⁵

В.Н. Горегляд так комментирует этот отрывок: «Заметим, что описание в целом не содержит никаких наблюдений или рассуждений буддийского характера. Реакция писательницы на жалкий вид незнакомой собаки описывается здесь как произвольная, естественная. Таким образом, в определенной ситуации мысль о новом рождении в ином облике не только человека, но и животного не требовала специального религиозного настроения, а вызывалась чисто эмоциональной реакцией, была следствием единственно возможного представления о мире». ³²⁶

Если обратиться к теории Идзири Масуро, то здесь мы имеем дело с одним из вариантов *перетекания*, когда внутренний план – религиозные идеи – воплощаются в плане явленном – в эмоциях и настроенных героев художественного произведения. Согласно учёному, чуть ли не самую важную роль *перетекание* играет в традици-

324 Каннами Киёцуцу. Гробница Комати // Классическая драма Востока. (БВЛ). - М.: 1976, с. 567.

325 Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья. - М.: 1983, с.31.

326 В. Н. Горегляд. Цит. соч., с. 214

онных видах японского искусства (чайная церемония или искусство составления букета): «если говорить о “мире цветка” *хана-но сэкай*, то поначалу это был “цветок, приносимый на жертвенный алтарь Будде”. Но в конце периода Намбокутё его предназначение стало меняться так же, как и менялся архитектурный стиль. На протяжении периода Муромати мир цветка отделялся от религиозной формы и стал видом искусства». ³²⁷

Действительно, искусство *икэбаны*, называемой Идзири Масуро “миром цветка”, прошло период, так сказать, эмбрионального развития ритуала пожертвования аранжированных цветов Будде (букет ставился перед его статуей или изображением). Сам ритуал пришел в Японию из соседнего Китая вместе с буддийской церковной организацией. Народная память крепко и прочно связывает это искусство именно с буддизмом и отчасти – с китайскими учениями. Вот почему богатство эмоциональных и идейных ассоциаций в *икэбане* имеет широкий спектр: от космологических представлений древних китайцев о соотношении потенциалов Неба, Земли и Человека до иллюзии буддийского алтаря. По замечанию философа, искусство *икэбаны*, «воспринимаемое как чистое прекрасное искусство, отделившееся от религии, в то же время остаётся исполненным глубокой религиозности». ³²⁸ Слияние в нём внутреннего “религиозного” плана с внешним вызывает у японца, созерцающего “цветочное произведение”, сложные ассоциации. Они придают как его восприятию, так и самому художественному произведению многомерность, “слоистость”, где каждое измерение соотносено с другими и *перетекает* в другое.

Духовная подоплёка чайной церемонии *тяною* оказывается ещё более сложной. Разумеется, как правильно отмечают все исследователи, на этот вид традиционного искусства оказал влияние Дзэн-буддизм. Его присутствие ощутимо в самом духе печальной изысканности, предельного лаконизма убранства чайного домика и чайной утвари. Но Идзири утверждает, что *тяною* гораздо ближе связана не с буддизмом, а с синтоизмом, причём эта связь прослеживается не только на эмоциональном, но и, так сказать, на материальном уровне.

³²⁷ Идзири Масуро, цит. соч., с.214. Намбокутё (XIV в.) – период противостояния так называемых Южной и Северной ветвей императорского дома, Муромати (1333-1573) – период правления сёгунов династии Асикага

³²⁸ Там же.

В старину синтоистские святилища располагались в лесной чаще. Классический пример – одно из древнейших в Японии святилище богини Солнца *Аматэрасу* в городе Исэ. Такое же расположение храмов по возможности сохранялось и в Новое время. Так, синтоистский храм *Мэйдзи Дзингу*, построенный в конце XIX в. в центре Токио, находился в глубине лесного массива. Разумеется, путь, преодолеваемый посетителем, направляющимся к главному зданию храма, здесь несравнимо короче, чем аналогичная дорога к храму в Исэ. Когда-то на пути к главному зданию храма – *сядэн* человеку предстояло преодолеть пешком изрядное расстояние. Считалось, что при этом он отрешается от бремени повседневности. Ворота – *тории*, которых было несколько на этом пути, не только указывали правильность дороги, но и символизировали ступени духовного освобождения от обыденной суеты. Здесь, по словам учёного, «совершалась подготовка к тому важному, с чем не приходится сталкиваться в быту».³²⁹

Такой путь пешком, как своего рода аскезы, в сочетании с интенсивной работой души предполагал понимание *пути как духовной работы*. Путь к чайному домику – это символ того пути, который должен был проделать каждый, совершающий паломничество в синтоистский храм. «Чайная комната, – пишет японский эстетик, – это в прямом смысле слова сцена, подмостки чайной церемонии. Это такое место, которое не просто физически наличествует в определённом пространстве, но как бы превосходит материальную ограниченность, как бы выходит за свои пределы в другое измерение. Несмотря на то, что оно находится вблизи от дороги, сюда входят, сгибаясь и сядясь на корточки, как бы преодолев – в душе – долгий и извилистый путь опыта и аскезы, начавшийся с отстранения души – от повседневности – при входе в ворота».³³⁰

Идзири подчёркивает здесь качественно иной, «одухотворённый» уровень чайной церемонии по отношению к повседневности, и это очень важно. Процесс чаепития отнюдь не ограничивался физическими потребностями участников. Терпкий вкус чая сообщал им особое настроение заброшенности, мягкой грусти, просветлённости, очищенности души. Терпкость чая – это один из необходимых

329 Идзири Масуро, цит. соч., с.215

330 Там же, с.216.

компонентов для возникновения состояния *ваби-саби*, наряду с каллиграфической надписью в *токонома*, наряду с шершавой поверхностью чайной чашки, наряду с увядшим цветком в изысканной вазе, наряду с полными печального артистизма движениями мастера, ведущего церемонию подобно дирижеру.

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 – “атмосфера”, тоже связанная с синтоизмом. Данный уровень был осмыслен мастерами *тяною* и нашел отражение в требовании соблюдения следующих условий церемонии: гармония *ва*, почтение *кэй*, чистота *киёми*, *саби*, простота-безыскусность *собоку*, лаконизм *канкэцу*, вкус *тансэй*, и, наконец, естественность *дзинэн*.³³¹

По нашему мнению, приведённый перечень требований к искусству чайной церемонии выражает не что иное, как определённый эстетический идеал. Несомненно, религии всех регионов Земли активно использовали искусство для эмоционального воздействия на человека, но это вовсе не означает, что религиозная догма играет определяющую роль для формирования эстетических принципов используемого ею искусства. Сама «религиозная жизнь, – утверждает Н. Гартман, – более всего другого нуждается в выражении при помощи искусства, потому что её содержание не выразимо средствами непосредственного познания. Искусства обладают волшебным свойством придавать зримый облик неведомому, они выражают то, что простая проповедь или иная формулировка – собственно говоря, догма – выразить не могут».³³²

5.2. Принципы *перетекания* в японском традиционном искусстве *гэйдо*

Оставим теперь религиозный компонент эстетического “вторичного созерцания” и обратимся к собственно искусству. Пример с проходом к чайному павильону демонстрирует нам один из вариантов именно такого *перетекания-каёи* в область другого искусства – а именно, храмовой архитектуры.

³³¹ Там же.

³³² Н. Гартман. Цит. соч., с. 46.

В самой чайной церемонии присутствуют заимствования из других искусств: живописи, каллиграфии, икэбаны, архитектуры, искусства аранжировки сада, а также разных прикладных искусств (гочарного и т.п.). Синтетичность в большей или меньшей степени свойственна всем традиционным искусствам Японии, входившим в *гэйдо*, но особенно ярко она демонстрируется в театральном искусстве – *Но* и *Дзёрури*.

Если в таких синтетических искусствах, как театр или чайная церемония для создания “вторичного созерцания” используются иные виды искусства, то в традиционной поэзии с этой целью используются иные жанры, в частности, жанры *танка*, *рэнга*, *хокку*. Жанр *рэнга* предполагал участие сразу нескольких мастеров стихосложения, из которых один слагал первое трёхстишие, второй продолжал и развивал его идею и слагал следующее двустишие, третий, опять же, исходя из темы, слагал трёхстишие – и так далее. При этом каждое двустишие служило концовкой для предыдущего и началом для последующего трёхстиший. Для создания объёмности образа в *рэнга* активно использовались приёмы заимствования из других поэтических жанров.

Основная, явленная часть *перетекающего* стиха имела “эмоциональную подкладку”, глубинный уровень, намёк на который давался в первом, внешнем, стихотворном слое. Приведем пример *перетекания* в в иной жанр. Поэт VII в. экс-император Готоба, живший монахом в окрестностях столицы, сочинил, находясь на берегу реки Минасэ, известное пятистишие *танка*:

Весенний день миновал,
 Дымкой застланы горные склоны
 За рекой Минасэ.
 Как же думать я мог:
 «Лишь осенью вечер прекрасен»? ³³³
 (Перевод В. Марковой)

В 1488 г., находясь на том же самом месте, где когда-то сложил эти строки Готоба, три поэта – *Соги*, *Сёхаку* и *Сотё* – сочинили знаменитую *рэнга*, поводом для которой и послужило приведённое пятистишие-*танка* экс-императора. А чтобы

333 Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнами, Японии. (БВЛ). - М.: 1977, с.736- 738.

воображение читателя заведомо *перетекало* в *танка*, *Соги* начал *рэнга*, практически процитировав строку *Готоба*. (При этом в данном стихотворении проявился ещё один вид *перетекания*: на индивидуальном уровне – от мастера к мастеру).

Вершина в снегу,
Но дымкой овеяны склоны.
Вечер померк.

Соги

Льются талые воды вдали
Пахнет сливовым цветом селенье.

Сёхаку

Там, где, дрожа на ветру,
Теснятся прибрежные ивы,
Где так заметна весна...

Сотё

Чуть слышные всплески багра –
Лодка плывет на рассвете.

Соги

Что там? Проблеск луны?
Еще осталась в туманах,
Темных, как ночь.

Сёхаку

Иней осыпал луга.
Осень уже на подходе.

Сотё

(Перевод В. Марковой).³³⁴

Подобный вид *каёи* в японской поэтике получил название *хонка дори* (букв. “взятие оригинала” или использование части произведения другого поэта, обычно, замечательного мастера прошлого). Целью такого приёма является, по определению И.А. Борониной, «воссоздание атмосферы поэтического прошлого и расширение ас-

³³⁴ Классическая поэзия..., с.736

социативного фона стихотворения за счёт содержания произведения-прототипа».³³⁵ При этом, подчеркивает Т.П. Григорьева, «мастера не столько искали новое, сколько следовали старому, стремясь сохранить то, что появилось когда-то, оживить образы классической поэзии и повестей и в этом видели своё назначение».³³⁶ В *хонка дори* нашел воплощение один из главных заимствованных японцами принципов китайской эстетики – “благородный дух старины”.

Примером жанрового *перетекания* пятистишия в трехстишие может быть *танка* поэта Кагава Кагэки (1768-1843):

Пусть я не постиг
Сокровенной глубины
Старого пруда,
Но и нынче различаю
Всплеск в тишине.³³⁷
(Перевод А.Долина)

При прочтении этих стихов каждый японец мысленно обратился к знаменитому *хокку* гениального Мацуо Басё:

Старый пруд!
Прыгнула лягушка.
Всплеск воды.³³⁸
(Перевод В.Марковой)

Очевидно, что трёхстишие Басё послужило *хонка дори* для пятистишия Кагавы. Как утверждает Идзир, понятие *хонка дори* является конкретизацией в японской традиционной поэзии общеэстетического принципа *каёи*. Причём *хонка дори* жёстко “привязывает” основное произведение к совершенно определённом, единственному первоисточнику.

Для более мягкого “привязывания” существует ещё один прием – это *макура котоба* или “постоянный эпитет”. “Постоянные эпитеты” возникли уже в период

335 И.А.Боронина. Поэтика классического японского стиха.- М.: 1978, с.301

336 Т.П. Григорьева. Синергетическая модель японской культуры // Синергетическая парадигма. - М.: 2002, с. 281.

337 Классическая поэзия..., с.804

338 Там же, с.743

создания поэтической антологии “Манъёсю” (759 г.) и активно использовались поэтами, вплоть до эпохи Мэйдзи. (Впрочем, и в наши дни традиционалистски–ориентированные авторы нередко пользуются обоими приемами: и *хонка дори*, и *макура котоба*). Канонизированные “постоянные эпитеты” и их варианты – *ута макура* (постоянный топоним) и *дзё* (постоянное введение) помимо функции обыгрывания темы, времени года, настроения, выполняли ещё одну, не явную, но существенную задачу. С их помощью в ассоциативный слой сознания читателя ими “внедрялись” образцы поэзии, в которых эти *макура котоба* были использованы ранее.

Проанализируем в этом ключе отрывок из уже цитированной выше *рэнга* “Три поэта в Минасэ”. Вот как она звучит:

...Рассеялись тучи,

А дождь всё падает на рукава

Дорожной одежды

Сёхаку

Изголовье – охапка травы.

Кажется даже луна убогой.

Сотё

Напрасно столько ночей

До рассвета глаз не смыкал я...

А осени скоро конец!

Соги

Сновидения гонит прочь

Ветер, треплющий ветви хаги

Сёхаку

Очнусь, но где же они, друзья из родного селенья?

Все исчезли, как сон.

Сотё

Передо мной одинокая старость.

На кого могу опереться?

Соги

Пускай безыскусный стих
 Не всегда красотой блещет,
 В нём опору ищи!

Сёхаку

И оно тоже спутник твой,
 Это вечернее небо

Соги

(Перевод В.Марковой).³³⁹

Как видим, и здесь используется *макура котоба*. Так, с темой старости связаны: осенний дождь, осенний ветер, воспоминания о давно умерших друзьях детства. Тема странствий потребовала от поэтов упоминания охапки травы в изголовье, дорожной одежды; ветра, треплющего ветки *хаги*; луны, застилаемой летучими облаками. *Макура котоба* способствовали пробуждению внимания к мельчайшим оттенкам чувств, настроения, фиксированных в каждый раз немного по-разному обыгрываемых всё тех же эпитетов.

Макура котоба ведут свое происхождение от литургических корней японской литературы, их можно встретить в древнейших хрониках “Кодзики” и “Нихонги”, а также в канонических текстах молитвословий *Норито*, произносимых синтоистскими жрецами. Всего насчитывается около 1200 таких устойчивых словосочетаний.³⁴⁰

Приведём для наглядности пример использования *макура котоба* “чёрные, как ягоды тута”. Вот *танка* анонимного автора IV-VI вв. из национального литературного памятника “Манъёсю”:

Ночью, чёрной, как ягоды тута,
 Пусть туман всё от глаз скрывает
 И к ней далеки дороги.
 Передайте только скорее
 Весть от моей любимой.³⁴¹

(перевод А.Е. Глускиной)

339 Три поэта в Минасэ // Классическая поэзия Индии..., с. 738.

340 Полное описание и анализ феномена *макура котоба* см.: Боронина И.А. Цит. соч., с. 100-186

341 Манъёсю (“Собрание мириад листьев”). В 3-х тт. Т. 2. - М.: 1971, с.177.

Сравним с произведением другого анонимного автора VI-VIII вв. из “Мангёсю”:

Словно чёрные ягоды тута

Черный волос твой влажен.

И хоть падает снег, словно белая пелена,

И бушует метель, ты пришел, мой любимый.

Не напрасно тебя я так сильно любила.³⁴²

(перевод А.Е. Глускиной)

Теперь прочтём стихотворение поэтессы *Оно-но Комати* из поэтической антологии “Кокинсю” (IX в.):

Порою нестерпимой

Становится любовная тоска.

В такие ночи,

Тёмные, как ягоды тута,

Я надеваю наизнанку свое бельё.³⁴³

(перевод И.А. Борониной)

И, наконец, приведём пятистишие, написанное в X в. поэтом по имени Ки-но Цураюки:

Как ягоды тута, черны

Волосы были мои.

Как могли они так измениться?

Увидел в зеркале

Белый снег³⁴⁴.

(перевод И.А. Борониной).

Традиция постоянного возвращения к старым, оваянным ветрами веков, словосочетаниям, использовавшимся многими поколениями известных и безымянных авторов, придавала стихам чувство вечности, связи с древностью. Авторы последующих эпох выбирали из творческого наследия прошлого всё, созвучное

342 Мангёсю, т.3. - М.: 1972, с. 74.

343 Поэтическая антология *Кокинсю*. - М.: 2005, с.152.

344 Там же, с.136

им, и актуализировали его, наделяя устоявшиеся образы новыми смысловыми и чувственными оттенками. Использование приема *макура котоба* создавало атмосферу пространственного, временного, эмоционального диалога *перетекания* – *каёи* разных авторов разных эпох.

Не будем подробно останавливаться на таких конкретизациях принципа *каёи*, как активное использование омонимии и игры словами. Всё это неоднократно описывалось в трудах японских и иностранных исследователей. Приведём лишь слова Идзири, утверждающего, что «именно там и тогда, где и когда происходило подобное *перетекание*, японцы переживали возвышенное, сильное чувство – и поэтому сами же создавали произведение с текучими, наслаивающимися формулами. Определённо, японцы обладают именно таким эстетическим сознанием».³⁴⁵

О своеобразной подвижной синтетичности японской классической культуры у Н.Г. Анариной есть точное наблюдение: «В театре Но, как и во всей классической культуре Японии,– пишет она,– искусство синтезируется неслитно, т.е. каждое из составляющих искусств остается сами собою и не образует смешанной природы с другими. Вместе с тем, искусства в нём соединены нераздельно, не составляют обособленных искусств и наиболее ярко проявляются именно в условиях спектакля».³⁴⁶

Подчеркнём, что в традиционных искусствах Японии даже отдельная деталь произведения какого-либо мастера прошлого 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* Идзири фиксирует насыщенность искусства Японии относительно большим количеством самостоятельных и активных деталей, которые, умножаясь, дают огромное количество вариантов утончённых эмоций и настроений.

Под понятие *каёи* философ подводит ещё несколько видов художественных феноменов, имеющих место в традиционных искусствах Японии. Прежде всего, это

³⁴⁵ Идзири Масуро, цит. соч., с. 213.

³⁴⁶ Анарина Н. Г., цит. соч., с.198.

касается “размывания границ” пространства и времени в самой “явленной” части произведений. В качестве красноречивого примера такого “размывания” Идзири предлагает искусство театра Но и традиционную японскую живопись на свитках и ширмах. По его мнению, оба вида этого искусства дают образцы как пространственного, так и временного “размывания”.

Что касается живописи, то наиболее наглядным примером являются те свитки и ширмы, где последовательно изображаются времена года, которые составляют единую живописную композицию. Композиция едина, но внутри неё отдельные сюжеты отделены друг от друга облаками. (От себя добавлю, что однопорядковым является и изображение развёрнутых панорам храмовых праздников, видов знаменитых городов и их окрестностей, эпизодов военных сражений, где также имеют место пространственно-временные переходы. Эти переходы присутствуют и при изображении на горизонтальных свитках знаменитых рек и всего того, что находится на воде и вдоль по берегам). “Размывание границ” можно обнаружить и в каллиграфии, особенно в её скорописном варианте, когда один знак “перетекает” в пространстве свитка в другой, связанный с первым единым штрихом.

Описывая же театр Но, учёный подчёркивает, что сама его сцена служит примером пространственно-временного *перетекания*. И мост *хасигакари*, по которому главный герой шествует на сцену, и ступени, спускающиеся оттуда в зрительный зал, воплощают *перетекание* из обыденного – в сценическое пространство. По словам японского эстетика, театральные подмостки Но «являют собой *перетекающее* многослойное пространство и время». ³⁴⁷ Помимо всего прочего, они символизировали “прорыв” в мир иной, олицетворением которого выступает сосна на задней панели сцены. Хотя это изображение совершенно конкретной сосны, росшей возле храма *Касуга-дзиндзя* в г. Нара, в то же время она играет роль символа божественного пространства – *ками-но ёрисиро*.

По мнению ученого, принцип *перетекания* воплощается в театре Но не только в концепции художественной образности, но также и в технике тренажа актёра, и во взаимоотношениях актёра с публикой во время спектакля. Дзэами Мотокиё,

³⁴⁷ Идзири Масуро, цит. соч., с.210.

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. «*Рикэн-но кэн*, – пишет Идзире, – есть *перетекание* актёра в зрителя».³⁴⁸ 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 Идзире – это размывание пространственно-временных и межиндивидуальных границ как сознательный эстетический приём в японском традиционном искусстве.

И, наконец, третья ипостась *каёи* – это *перетекание* в глубину хаоса непознанного, неоформленного, неявленного, таинственного. Практическим выражением такого *перетекания* стало странничество *митиноку*.³⁴⁹ Эта категория является в данном отношении особо показательной. Её более ранними вариантами считаются *мити-но оку* (букв.: “глубь страны”), а также *мити-но куни* (глубинные территории страны). *Мити-но куни* первоначально означало совершенно конкретные провинции, знаменитые прежде всего тем, что сюда совершали паломничество буддийские монахи, бродившие в рубище, соломенных сандалиях и с сумой за плечами. Территориально *мити-но куни* соответствовали пять провинций, где в настоящее время находятся префектуры Фуксима, Миядзаки, Иватэ, Акита и Аомори. В древности они были относительно дикими и малонаселёнными местами к востоку от г. Эдо (совр. Токио). Скитаясь по горам и чащобам, монахи переносили там тяготы телесной жизни, считавшиеся одним из главных условий возвышения духа. Там же они могли вести отшельнический образ жизни, находя успокоение и просветление души в размышлениях и молитвах.

Трудно сказать, кто был первым художником Японии, сознательно подвергшим себя тяготам *митиноку* для шлифовки своего таланта и религиозного чувства и создания совершенного искусства. В Японии их множество, однако, самым извест-

³⁴⁸ Идзире Масуро, цит. соч., с.236

³⁴⁹ О *митиноку* см.: Скворцова Е.Л. Понятие “митиноку” как физическое и духовное путешествие художника // География искусства - М.: 1998, с.9-25.

ным странником, пожалуй, является *Мацуо Басё* – знаменитый мастер трёхстиший. Случай с *Басё* наглядно демонстрирует *перетекание* высшего порядка (третьего рода по классификации *Идзири*). 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, поэзии. Благодаря влиянию *митиноку* произошло определенное изменение эстетического идеала. На смену гармонии и очарованию *аварэ* и *тёва-би* пришли более аскетичные, зато и более глубокие *югэн*, *ваби* и *саби*, подразумевавшие таинство и неявленность искренней красоты.

В заключение остановимся ещё на одном очень важном вопросе, поставленном Идзири Масуро. Имеется в виду отличие понимания феномена искусства в Японии (*гэйдзо*) и на Западе (*art, Kunst*). Необоснованно считается, отмечает японский эстетик, что словосочетание *гэйдзюцу* появилось в Японии как аналог понятия искусства как профессии в период Мэйдзи, вместе с прочими «переводными» терминами. В действительности дело обстоит не совсем так. Понятие *гэйдзюцу* существовало в Японии задолго до знакомства с западным искусством, но употреблялось крайне редко. Один и тот же денотат обозначался в зависимости от контекста разными понятиями: *вадза*, *гэйно*, *до*, *сай* и т.п.³⁵⁰ «В середине эпохи Эдо, – пишет Идзири, – неотъемлемыми компонентами *гэйдзюцу* считались воинские искусства: искусство владения луком, мечом, копьём, искусство верховой езды. Все они, наряду с поэзией *вака*, танцами *маи*, традиционной музыкой, чайной церемонией *тяною*, а также игрой в мяч – *кэмари*, расценивались как некая часть *гэйдзюцу*. В древности заместителями *гэйдзюцу* были понятия: *сай*, *дзаэ*, *такуми*, *гэй*, *гэйно*. Они употреблялись для обозначения широкого комплекса наук-искусств-умений-способностей, подобно китайскому комплексу *Люи-сьшу* (6 искусств, 4 мастерства – Е.С.)».³⁵¹

Это были времена, когда виды деятельности, входящие в такой комплекс, не

350 См.: Идзири Масуро, цит. соч., с.202-203.

351 Там же.

существовали в отдельности, и тем более в отдельности не мыслились. *Гэйдзюцу* функционировало наряду с несколькими однопорядковыми категориями (употреблявшимися в зависимости от контекста), обозначая каждый раз соответственно большую или меньшую степень присутствия практического, мыслительного или эмоционального момента в денотате, т.е. искусстве. По мнению учёного, рубеж X-XI вв. явился тем периодом, когда окончательно сложился взгляд японцев на искусство как на синтетическую деятельность, где в неразрывном единстве присутствует духовный и практический моменты. Именно это отличает японское искусство от западных искусств.

Оставим на время рассуждения Идзири и вспомним, как развивалась эстетическая мысль Запада. В Европе ещё со времен неоплатоников мир понимался как эманация божеств, в жёстко иерархизированном виде, который требовал восприятия, организованного соответствующим образом. Вплоть до Ренессанса считалось, что корни искусства – в Божественном Логосе, и задача художника – обнаружить в вещественности искусства идеальный прообраз Божества. Близость к Божеству коррелировала с меньшей материальностью и большей упорядоченностью, логичностью (поэтому образцом искусства являлась музыка, основанная на математических соотношениях). Считалось, что высшая незримая красота, всегда ассоциировавшаяся со Светом, постигается сугубо созерцательно, а в человеке наличествует соответствующая, более или менее развитая способность – *intelligentia*. Красота, видимая человеческим глазом, несёт в себе лишь отражённый свет божественной красоты, эта красота более доступна, она воспринимается с помощью ощущения и воображения (*imaginatio*). Таким образом, в паре духовное - практическое акцентировалось именно первое.

Со времен Марциана Каппелы (Vв.) и на протяжении европейского средневековья все искусства были, в соответствии со строгой иерархией, подчинены «высшему роду искусства» – а именно, Филологии, т.е. любви к логосу (разуму, слогу, логике, логической правильности и упорядоченности). Позднее Боэций (ок. 480-524) заменил Филологию на более универсальную Философию (которая затем стала Теологией), но иерархическая суть противопоставления созерцательного практическому от этого

не изменилась. В соответствии с упомянутой иерархией рассматривались и виды искусства, которые делились на так называемые «свободные» и «механические» искусства. Число свободных (*artes liberales*) равнялось семи, число же механических не поддавалось точному учёту – их было гораздо больше. Именно количество интеллектуального момента по отношению к «материально-практическому» в том или ином виде искусства определяло его место в иерархии искусств.

В средневековой Европе (особенно в эпоху раннего средневековья) не было чёткого деления “наук-искусств-умений-способностей”. Однако в число “семи свободных искусств” входили не столько искусства в нашем понимании слова, сколько науки. Вообще европейское средневековье склонно было ассоциировать искусства скорее с научным знанием (сциенцией), нежели, как на Востоке, с практически-телесной деятельностью, с жизнедеятельностью вообще. Если же от объединения с практическим аспектом было никуда не уйти (как, например, в случае с архитектурой), то такой вид искусства на Западе, во-первых, считался низшего разряда по отношению к «семи свободным» (и тем более к Филологии – Философии – Теологии), а во-вторых, в нём *всегда интеллектуальный момент отделялся от практического* (соответственно: *ars u artificum*).

В Японии же, как мы видим из работы Идзири Масуро, акценты были расставлены иначе. «В “Гэндзи моногатари” употребляется понятие *до* в таких, например, сочетаниях, как *путь кисти* или *путь обработки дерева*, – пишет профессор. – Понятие “умелец, мастер” передавалось сочетанием *додо-но дзёдзу* (букв. “искушённый в путях” – Е.С.). Здесь очевидно оно означает *вадза*, т.е. метод, способ, специализацию, область деятельности». ³⁵² Подобное понимание искусства (когда в паре “духовное – практическое” больший акцент ставится на второй компонент) обусловило факт объявления полноценными искусствами такие, например, воинские умения, как стрельба из лука, верховая езда, владение мечом. Сюда же, разумеется, включались и чайная церемония, икэбана, искусство составления ароматов и др.

Подводя итоги, отметим, киотскому эстетике Идзири Масуро удалось поставить и наметить пути решения двух проблем, основополагающих для понимания

352 Идзири Масуро. Цит. соч., с.203

специфики традиционного искусства и эстетической мысли Японии.³⁵³ Во-первых, он попытался объяснить специфику синтеза искусств и шире – специфику относительной открытости этих искусств – феноменом *перетекания - каёи*. Во-вторых, он определил одно из основных отличий традиционного понимания искусства в Японии от европейского толкования этого феномена. Именно **акцент на телесном, практическом моменте** в таком понимании давал основание для причисления “второстепенных” и, скорее, “ремесленных” (“механических”) – с точки зрения западного эстетика – видов искусств к разряду полноценных (“свободных”) искусств *гэйдо*.

Краткие выводы:

1. Японский философ Идзире Масуро выдвинул в качестве универсально-мировоззренческой основы национального менталитета и национальной культуры понятие “перетекания” – *каёи*.

2. *Каёи* помогает определить особенность японского эстетического знания и реальной практики в искусствах *гэйдо*. С помощью *каёи* Идзире попытался объяснить специфику синтеза искусств и специфику их относительной открытости.

3. Если в быту идея *каёи* осуществляется в восприятии и устройении пространства как полифункциональной структуры, то в сфере искусства оно обретает временное и идейно-эмоциональное (сформировавшееся под непосредственным влиянием религии) измерения.

4. Второе значение *каёи* – это размывание пространственно-временных и межиндивидуальных границ как сознательный эстетический приём в японском традиционном искусстве.

5. Третья ипостась *каёи* – перетекание в глубину хаоса непознанного, неопределенного, неявленного, таинственного. Практическим выражением такого перетекания стало странничество *митиноку*.

6. В отличие от западного взгляда на искусство, где интеллектуальный момент отделялся от практического, у японцев искусство считалось синтетической

353 Анализ концепции Идзире представлен также в работах: Скворцова Е.Л. Современная японская эстетика. - М.: 1996, с.88-117; Скворцова Е.Л. Япония: философия красоты. - М.: 2010, с. 109-135.

деятельностью, где в неразрывном единстве присутствуют и духовный, и практический моменты.

7. Именно акцент на телесном, практическом моменте дал учёному основание для причисления “второстепенных” и, скорее, “ремесленных” (“механических”) – с точки зрения западного эстетика – видов искусств к разряду полноценных (“свободных”) искусств *гэйдо*.

ГЛАВА 6.

**АЛГОРИТМИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ
КАК РЕЗУЛЬТАТ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА НЕЁ
ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА**

«Настоящее являет собой катастрофическое обеднение в области духовной жизни, человечности, любви и творческой энергии; и только одно – успехи науки и техники – действительно составляет его величие в сравнении со всем предыдущим»,³⁵⁴ – писал известный немецкий философ Карл Ясперс. В этом высказывании заключены две равные по важности и значимости мысли.

Первая, отражающая экзистенциалистские мировоззренческие установки автора, констатирует духовный упадок человечества. Фактически об этом же говорит Т.П.Григорьева, хотя, в отличие от Ясперса, видит в технократизации не “величие”, а одну из причин слабости человеческого духа. «Чем выше механическая цивилизация, тем беспомощнее становится человек... – подчёркивает она. – Это финал, расплата за то, что человек изменил себе, разучился полагаться на себя, живёт с ощущением жертвы; расплата за фетиши, знаки, которым он научился поклоняться как сущностям, расплата за душевную лень... Откуда это затмение разума? Может быть, глобальный просчёт, роковое заблуждение в том, что уже несколько веков сильные мира сего подменяют культуру цивилизацией. Средства и цель поменялись местами. Цивилизация – возможность, условие человеческого становления, но не гарантия от варварства».³⁵⁵

Вторая мысль Ясперса вызвана, вероятно, как раз “ориентацией на цивилизацию”, в которой звучит пафос сциентизма и технократизма, позволяющий видеть прогресс человечества именно в научно-техническом развитии. Подобные идеи обрели популярность среди не только научно-технической интеллигенции, но и в философских кругах Запада.³⁵⁶ Нашли они отклик и на Востоке, в частности, в Японии.

354 К. Ясперс. Смысл и назначение истории. - М.: 1991, с.113-114.

355 Григорьева Т. П. Что же спасет мир? // Литературное обозрение, 1986, № 8, с. 29 -30.

356 Например, у сторонников «технологического оптимизма», каковыми являются Д.Белла, Г.Кан, А.Тоффлер, Б. де Жувенель, Д.Габор.

Интересно, что технократические, а, точнее, алгоритмические тенденции утвердились также в сочинениях деятелей современной японской эстетической науки, сфера исследования которых, казалось бы, изначально весьма далека от естествознания и техники. Однако вторая половина XX в. была ознаменована качественным “скачком” в развитии новых технологий, связанным с созданием и широким внедрением во все сферы жизни компьютеров. Компьютерные технологии «совершили масштабную экспансию и закрепились практически во всех видах, направлениях и жанрах искусства, в том числе в музыке, кино, изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. Безусловно, сегодня всё еще существуют направления, ещё не достаточно широко освоенные цифровыми технологиями. Но это лишь вопрос времени».³⁵⁷

6.1. Алгоритмическая интерпретация традиционного искусства японским философом Кавано Хироси

Попробуем разобраться в причинах возникновения и сущности “алгоритмической эстетики” в Японии, для чего обратимся к творчеству её наиболее характерного представителя – Кавано Хироси (род. в 1925 г.). Выпускник филологического факультета Токийского государственного университета Тодай (1951г.), Кавано там же окончил в 1955 г. аспирантуру по специальности “эстетика”. Главные труды профессора Кавано – “Логика искусства” (*Гэйдзюцу-но ронри*) и “Компьютер и эстетика” (*Компюта то бигаку*) – стали заметным событием в академической жизни и вызвали оживлённую дискуссию в среде японских искусствоведов и эстетиков. Он также выступил с обширной статьёй “Научная технология и искусство” (*Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу*) на страницах фундаментального пятитомника “Эстетика” (*Бигаку*), изданного под редакцией Имамита Томонобу, ведущего специалиста в области эстетической науки Японии. В данной работе Кавано сжато излагает концепцию монографии “Компьютер и эстетика”.

Как полагает японский учёный, во второй половине XX в., благодаря ши-

³⁵⁷ Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. М., 2010, с. 209.

рокому введению компьютеров во все сферы социальной жизни, в этих сферах произошли кардинальные изменения. Одновременно произошли качественные изменения характера и роли искусства как одного их феноменов социального бытия, и данные изменения пока не совсем, а то и вовсе не осознаны человеком. Сам Кавано осознал происходившие и происходящие до сих пор перемены, их чрезвычайную важность, поэтому предлагает делить всю историю художественного творчества на два этапа: “до” и “после” вторжения в эту область компьютеров. Первый этап – эпоха традиционного искусства, второй знаменует эру компьютерного.

Со времен древних греков искусство выступало, подчеркивает философ, «естественной техникой *тэнхэ*»³⁵⁸, в современный же период оно утратило свою естественность. Прежде чем выяснить смысл и перспективы такой утраты в понимании Кавано, коснёмся его трактовки особенностей традиционного искусства. В художественной традиции искусство рассматривалось как один из видов естественного “обживания” миром человека, как “природное” занятие, как реализация природных способностей индивида. В человеке от природы разум и тело существуют в нерасторжимом единстве, подчёркивает Кавано. Благодаря этой нерасторжимости, обусловленной наличием крайне изощёренных и многомерных связей между ними, они проявляются именно в совместном функционировании разума и тела. Традиционный индивид не вычленяет “специфически духовные” и “специфически телесные” части из своей жизнедеятельности.³⁵⁹ Поэтому традиционная художественная деятельность была всегда предметна, конкретна, являлась синтезом духовных и физических усилий мастера. Причём традиционные художники не дифференцировали эти усилия.

Между тем, замечает японский эстетик, процесс создания произведения искусства чётко распадается на два принципиально различных этапа. Первый – некое “планирование”, “программирование” – т.е. вынашивание замысла будущего произведения. Второй – воплощение данного замысла в разных формах, зависящих от качества используемого материала. Первый этап протекает в рамках идеального

358 Кавано Хириси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научная технология и искусство) // Бигаку (Эстетика). Т.5. – Токио: 1985, с. 87

359 Там же, с. 88.

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.

Традиционное искусство, по мнению философа, «было подражательным природе, однако, если говорить с позиции сегодняшней науки, то оно являлось мастерством, создающим предметы, путём лишь вторичного воплощения идеи в определённую форму».³⁶⁰ (По сути дела, японский автор рассматривает искусство сквозь призму Платоновой эстетики. Платон мыслил множество вещей реального мира как зыбкие, мимолётные отражения – тени вечных идей-“эйдосов”. Искусство же, подражая вещам реального мира, продуцирует, таким образом, подобие теней, “тени теней”. В X книге “Государства” греческий мыслитель доказывает, что «Бог создал только идею скамьи, плотник – отдельную скамью, живописец же только изображает сделанную плотником скамью. Таким образом, живописцы, трагические поэты и прочие люди искусства суть подражатели, отстоящие от идеального образа на третьем месте».³⁶¹ Кавано специально интерпретирует традиционную эстетику в духе Платона, причём истолкованного весьма односторонне.) Эта интерпретация нужна профессору для выстраивания собственной эстетической концепции развития художественного творчества, что станет ясно из последующего изложения его взглядов. В истории самого традиционного искусства японский эстетик обнаруживает две тенденции: “романтическую” и “алгоритмическую”. Первая, считает Кавано, вообще не заслуживает внимания, поскольку оказалась “неплодотворной”. «Романтизм, – указывает он, – отрицал связь между искусством и научной технологией... А, тем не менее, если посмотреть исторически, то высшие пики развития искусства основывались на достижениях научной технологии

³⁶⁰ Кавано Хириси. Цит. соч., с. 88.

³⁶¹ Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Античная эстетика в её исторической специфике // История эстетической мысли. Т.1. - М.: 1985, с. 189.

и находились в прямой зависимости от степени её использования».³⁶²

Учёный отмечает два таких “пика”, связанных с количественным подходом к художественному творчеству: расцвет искусства в Древней Греции (классический период) и деятельность мастеров итальянского Возрождения. Основная идея японского философа заключается в том, что наиболее полное применение научной технологии, наибольшая алгоритмизация ведет 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, так сказать, в свой звёздный час.

На каких же фактах истории культуры Кавано Хироси делает вывод, что «научная технология, превосходя в эффективности природное мастерство, в большей степени, чем последнее, оказывалась полезным искусству»?³⁶³

Что касается Древней Греции, то её искусство «стремилось выразить идею прекрасного, существующего объективно»,³⁶⁴ – утверждает Кавано, не отрицая при этом, что *прекрасное* воплощалось в вещах, – реальных, обладавших совершенно естественными свойствами. Красота проявлялась как объективно наличествующее качество предметов. Классическое искусство античности, по мнению учёного, сдерживало субъективистские тенденции, расцветшие впоследствии пышным цветом в художественном творчестве XX в. При этом оно аккумулировало природную красоту, «основываясь на применении математических закономерностей, имманентно присущих природе».³⁶⁵

В области музыки древние греки 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...

362 Кавано Хироси. Цит. соч., с.93.

363 Кавано Хироси. Цит. соч., с.93.

364 Там же.

365 Там же, с. 94.

При определении прекрасного для обозначения и подчёркивания экспрессии в древнегреческом искусстве использовались своеобразные алгоритмические правила, систематизированные в учениях о гармонии, симметрии и пропорции.

Позволю себе не согласиться с японским эстетиком, ограничившим содержание великолепного одухотворенного художественного наследия Эллады лишь наличием атрибутов гармонии, пропорции и симметрии (действительно связанных с математическими соотношениями). Ведь указанными атрибутами отнюдь не исчерпывается эстетическая ценность предметов искусства. Пропорциональность, гармоничность, симметричность являются сторонами лишь одной, причём не главной характеристики – “формального измерения” произведения. Основополагающей же эстетической характеристикой последнего выступает, несомненно, его аксиологическое содержание.

Однако Кавано сознательно абстрагируется от сферы аксиологии в своих эстетических построениях. “Аксиологическое измерение” его не интересует, поскольку плохо поддаётся (если поддаётся вообще) алгоритмизации. Но, избегая аксиологии, профессор – в случае последовательного применения данного принципа и доведения этого применения до логического конца – должен обязательно прийти к отрицанию “человеческого” в искусстве и исключить из него человека как субъекта художественной деятельности.

Как видим, признание учёным наличия “объективной красоты” или “объективно существующей идеи красоты”, а также отведения им человеку роли простого “рупора”, “глашатая”, “инструмента” прекрасного оборачивается, по сути дела, дегуманизацией искусства. Причём его сущность, в которой Кавано Хироси усматривает только формальные, поддающиеся алгоритмизации черты, явно обедняется и искажается.

Подобную оценку получает у японского философа и искусство Возрождения. Обратим внимание на методологическую последовательность учёного. Как явствует из предыдущего анализа, эстетические принципы классического искусства Древней Греции предстают в трактовке автора аналогичными принципам эстетики Платона. По свидетельству А.Ф. Лосева, древнегреческая эстетика «есть, прежде

всего, неоплатонизм».³⁶⁶

Вот, например, образец рассуждений одного из мыслителей той эпохи: «Итак, что же является прекрасным человеком? Или прекрасным львом? Или прекрасным конём? Очевидно, что это, в первую очередь таким способом оформленный, таким способом рождённый человек, лев и конь, как это установил и Божественный ум через свою идею и как затем всеобщая природа зачала в своей первоначальной зародышевой мощи. И уж конечно, наша душа тоже имеет врождённую в уме формулу его идеи; и она имеет также в собственной природе подобным же образом зародышевый смысл. Благодаря этому душа в силу некоего природного суждения имеет обыкновение судить о человеке, или льве, или коне и прочем, а именно этот вот не красив, а тот, напротив, красив, поскольку, как это очевидно, первый целиком расходится с формулой и смыслом, а второй соответствует этому; и среди красивых этот красивее того потому, что более соответствует формуле и смыслу».³⁶⁷ Божественный ум утверждается здесь как прообраз для человеческого ума, соответственно для художника априорные формы Божественного происхождения выступают необходимой основой, ориентиром и руководством творчества.

Однако что же общего между Божественным происхождением и алгоритмической сущностью творчества, провозглашаемой профессором Кавано? Оказывается, общее есть. Неслучайно в связи с оценкой понимания природы Божественного и функцией Бога деятелями Возрождения учёный ссылается на исследования Сиомура Энтаро, современного эстетика,

который подчёркивает: «Для Леонардо Бог – не демиург, а инженер. Его вселенная, освобождённая от одежд мифологии и метафизики, предстаёт машиной – сложным, но поддающимся воссозданию механизмом. Леонардова интерпретация Бога как инженера, сконструировавшего мир, подразумевает возможность инженера-человека выступать в аналогичной роли. Но если досконально разобраться в принципах инженерного конструирования, то можно создавать новые миры из новых механизмов-машин. Машины эти можно совершенствовать, а значит, инже-

³⁶⁶ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. - М.: 1978, с. 609.

³⁶⁷ Цит. по: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения, с. 256.

нер-творец способен поспорить с природой. Создав машину, человек тем самым полностью овладевает природой. Позиция Леонардо знаменовала переход от воззрения на мир как на организм к воззрению на мир как на механизм».³⁶⁸

Такой “механизм”, утверждает японский философ, является очередной ступенью развития, следующей формой античного “логицизма”. Искусство Ренессанса, возродив дух греческого классицизма, по словам Кавано Хироси, «расцвело на принципах научности, почитавшей алгоритм».³⁶⁹ В частности, был разрушен плоскостный стереотип средневековья и введены естественные (геометрические и оптические) принципы изображения. При этом художнику приходилось быть скорее расчётливым учёным, нежели украшателем-декоратором, идущим на поводу своих необузданных вольных фантазий. (Оговоримся, однако, что ограничивать философские источники эстетики Возрождения лишь платонизмом неправомерно. Деятели Ренессанса столь же активно использовали в своих трудах и учение Аристотеля. Но, подвергая резкой критике вульгаризацию его идей схоластикой, они зачастую вынуждены были формально отрицать и концепцию, и само имя Стагирита).

Итак, “алгоритмический рационалист” Кавано, всячески превознося строгую научность и алгоритмизированный расчёт, предлагает нам по сути дела не эстетическую, а математическую основу для характеристики искусства Возрождения. Черты платонизма, хотя и признаваемые латентно отступают здесь на второй план. Что же касается математических разработок ренессансных художников, то они развивали принципы пифагорейско-платонической эстетики. Именно эстетика платонизма и неоплатонизма играла роль художественного мировоззрения Ренессанса. И характеризовать итальянское искусство XV-XVI вв., игнорируя существенные особенности этой эстетики, нельзя.³⁷⁰

Каковы же эти особенности? Прежде всего, следует отметить наличие разных этапов в рамках всей эпохи Возрождения, в частности, Высокого и Раннего. Кавано же, на наш взгляд, акцентирует внимание скорее на эстетических принципах последнего. Методологическую основу ренессанской эстетики, как мы уже указы-

368 Цит. по: Кавано Хироси. Цит. соч., с.94-95

369 Там же.

370 См.: Лосев А.Ф. Цит. соч., с. 248-249.

вали, составил неоплатонизм. По мнению А.Ф. Лосева, «неоплатонизм Высокого Ренессанса необходимо резко отличать от неоплатонизма Раннего Ренессанса. Ранний Ренессанс в этом отношении гораздо суше и формальнее, его закономерности имеют скорее линейный, или пусть даже рельефный, но всё-таки по преимуществу телесный, объёмный или трехмерный характер. Правда, этот геометризм отнюдь не кончается в период Раннего Ренессанса, а наоборот, углубляется и утончается в период Высокого Ренессанса. Но Высокий Ренессанс <...> прибавляет к этому нечто совершенно новое, а именно он предполагает гораздо более глубокую личностную основу»³⁷¹. Тем не менее, Кавано ограничивается констатацией возрожденческого «геометризма», не учитывая «углублённого психологизма и трепета личных переживаний, глубины личностного самораскрытия»³⁷² в рамках культуры этой эпохи.

Действительно, художники даже Высокого Ренессанса охотно пользовались «формами античной пластики, которые тоже по-пифагорейски измерялись числами и геометрическими фигурами, получали ясный дифференцированно-аналитический, но в то же время единый, целостный характер».³⁷³ Однако не «геометризм» и не пифагореизм составил суть их художественных изысканий. В гуманистическом искусстве Высокого Возрождения, обращённом к миру человеческой личности, воспевшем её духовность, её мощь и красоту, идеи Платоновой эстетики обрели черты ярко выраженного психологизма и субъективизма.

«Именно нервная и телесно данная человеческая индивидуальность, стремившаяся к своей собственной абсолютизации, хваталась сначала за то, что более доступно. Для всякого человека, конечно, доступнее всего сама форма вещей, поскольку этой своей формой они только и отличаются друг от друга. Но, ухватившись за форму вещей, возрожденец тут же понимал всю недостаточность подобного, слишком общего подхода. Нужно было изображать вещи не сами по себе, но такими, как они являются человеку. При этом не требовалось особенно углубляться в эстетику чувственного восприятия, чтобы замерить, например, сходение тех линий, которые около нас кажутся параллельными, на горизонте же, наоборот, друг

371 См.: Лосев А.Ф. Цит. соч., с. 248.

372 Там же, с. 250.

373 Там же.

друга пересекают, сливаются в одной точке. Отсюда перспектива – любимейшая и необходимейшая проблема всякого возрожденца, и практика, и теоретика. Далее, формальное соотношение линий, плоскостей и тел независимо от их содержания и наполнения – тоже страстно любимая тема всякого мыслящего возрожденца. Отсюда такие проблемы, как проблемы гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма, которыми проникнуто в эпоху Ренессанса даже и само понятие красоты»³⁷⁴ Следовательно, “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.

«Перспектива математизирует зрительное пространство, но последнее всегда остается эмпирическим зрительным пространством. Перспектива есть некий объективный порядок, но это порядок зрительного феномена»³⁷⁵ В данном определении А.Ф.Лосева зафиксированы две стороны, две важнейшие характеристики перспективы: 1) “алгоритмизированная”, закреплённая объективность трёхмерного пространства; 2) зависимость от зрительного восприятия субъекта, а, следовательно, индивидуалистичность и случайность.

Кавано интересна только первая, лишь она выступает у японского учёного действительно необходимой и принципиальной особенностью ренессансной эстетики. Я же считаю, что в учении о перспективе художники Возрождения выразили не только свою страсть к упорядоченной оформленности изображения. Для них не меньшее значение имела вторая, “субъективистская” сторона – психофизиологическая обусловленность зрительного впечатления. Поэтому «историю перспективы можно с одинаковым правом рассматривать и как триумф дистанцирующего и объективирующего чувства действительности, как упрочение и систематизацию *внешнего* мира и как расширение сферы Я».³⁷⁶

Интерпретация европейского эстетического наследия, предлагаемая профессором Кавано, позволяет сделать следующие выводы:

374 Там же, с. 251.

375 Там же, с. 273.

376 Лосев А.Ф. Цит. соч., с. 272.

- учёного интересует лишь такая художественная традиция, в рамках которой можно обнаружить провозглашение “количественного подхода”, реализацию идей “математизированной” красоты. Любая другая традиция (включая собственную национальную) отбрасывается за ненадобностью;

- абстрагируясь от аксиологической деятельности, японский философ тем самым лишает искусство его главной функции и существенно обедняет его содержание;

- подчёркивание “алгоритмичности” античной и ренессансной эстетик и апелляция к ним необходимы Кавано для последующей апологетизации компьютерного искусства, обоснования его “укоренённости” в мировой художественной традиции;

- и эстетика Древней Греции, и эстетика Возрождения трактуются японским учёным односторонне. При этом он не учитывает их важнейшие характеристики: гуманизм, психологизм и антропоцентризм.³⁷⁷

Из рассуждений Кавано 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 распространением 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. Отметив, как уже указывалось, ряд “позитивных моментов” в традиционном искусстве (то есть тех, которым предстоит “развернуться” и достичь своего высшего воплощения в рамках компьютерного искусства), японский эстетик обращается к его недостаткам и пытается их проанализировать. Напомнив о двух фазах

377 «Ренессанс предстаёт теперь перед нами в виде постоянного и непрерывного искания какого-то более мощного обоснования антропоцентризма, чем это давала антично-средневековая культура» (Лосев А.Ф. Цит. соч., с.613).

создания любого произведения искусства (вынашивание идеи и её реализация), он констатирует неизбежность препятствий, стоящих на пути традиционного художника. Какие же это препятствия?

Во-первых, возникновение замысла. Что можно сказать об этом процессе? Он неясен, неопределён, часто длителен во времени, протекает в сознании художника скрыто и спонтанно, непредсказуемо. “Планирование”, “программирование” идеи происходит методом проб и ошибок; формирование необходимых для данного процесса знаковых образов и символов спорадично и неупорядочено. «Знаковый образ идеи проявляется постепенно и смутно, – пишет Кавано Хироси. – Чтобы воплотить такой образ-символ, художнику нужен ясный и чёткий план, нужно иметь ясное представление о процессе структурирования идеи из смутной неопределённости в оформленный знаковый образ».³⁷⁸

Кавано приводит “убедительный и красноречивый” пример того, как эффективно проходит любое действие, если прояснена и алгоритмизирована его идея. Он предлагает провести сравнение двух путешествий по одной и той же местности. В первое путешествие направляется человек, имеющий лишь смутную идею о том, какие места он хочет посетить; он едет наугад, методом проб и ошибок. Другой же, изучив по карте местности схему заслуживающих внимания городов и поселков, а также схему транспортных связей между ними, составляет чёткий план маршрута и едет уже строго соотносясь с ним. Ясное дело, что второму путешественнику за тот же отрезок времени без проблем удастся увидеть гораздо больше с наименьшими нервными затратами.

Традиционный художник, в представлении Кавано, обречён играть роль первого путешественника. Обычно он не имеет ни ясного представления о процессе структурирования эстетической идеи в знаковый образ, ни чёткого плана последовательности воплощения этой идеи в произведение искусства. А как раз оба эти элемента жизненно необходимы для обеспечения высокохудожественной деятельности. Получается, что наиболее полное овладение художником методом осуществления логических процедур гарантирует наиболее высокое качество эстетического

378 Кавано Хироси. Цит. соч., с.90.

освоения действительности в созданных этим художником произведениях. Таким образом, “эстетическая гносеология” японского философа заключается в пределы сугубо логического познания. Но ведь «ассоциация, интуиция, эмоциональное восприятие – всё это вместе оказывается столь же необходимым и столь же законным способом познания, как и чисто логические процедуры. Последние имеют лишь одно преимущество – они могут быть легко реализованы на ЭВМ. И пока только они. Машина не может мыслить «неформально»». ³⁷⁹ Однако именно возможность “лёгкой реализации на ЭВМ”, то есть компьютеризации логических процедур, выступающих сутью прогресса художественного творчества, и привлекает Кавано Хироси, ратующего за широкое внедрение компьютерного искусства и всячески подчёркивающего его совершенство.

Нельзя не заметить, что японский учёный примитивизирует и искажает процесс человеческого мышления и фактически отождествляет психические процессы, происходящие в сознании художника, с машинной логикой исчисления, которая оперирует только символами и знаками. Реальное, немеханическое живое мышление подменяется машинной моделью; арсенал же художественного мышления ограничивается знаками и символами. Но реальное мышление начинает использовать преимущественно знаки и символы только в случае логико-математических операций. Вот что писал в связи с этим психолог А.В. Брушлинский: «В мыслительном процессе анализа через синтез (имеется в виду процесс живого мышления. – Е.С.) именно объект, а не что-нибудь другое, включается во всё новые существенные для него связи, благодаря чему из “объекта” вычерпывается всё новое содержание. Таковы единственный источник продуктивности мышления и его основной “механизм”. В противоположность этому, “думающая” машина оперирует лишь символами и знаками, а не объектами, и потому не может выйти за пределы тех программ, которые заложены в неё человеком». ³⁸⁰

Кавано вовсе не отрицает, что традиционный художник занимается “вычерпыванием содержания из объекта”, т. е. учёный признает наличие объективной

379 Моисеев Н.Н. Математик задает вопросы.- М.: 1974, с.92.

380 Брушлинский А.В. Психология мышления и кибернетика.- М.:1970,с.187

художественной основы традиционного творчества. Он, в частности, пишет: «Одной из главных причин, почему телесная деятельность художника осуществляется сначала в сознании, является вещественный характер объекта этой деятельности».³⁸¹ Но при этом, утверждает японский эстетик, традиционное искусство сталкивается с трудно преодолимым препятствием: «Его (искусства – Е.С.) материал – вещество природного мира – следует химическим и физическим законам и по отношению к духовной активности человека, прилагающего к данному веществу свою силу, ведёт совершенно обособленное существование».³⁸² Следовательно, традиционному художнику приходится мириться с обособленностью, а значит, и неподатливостью материала, из которого ему предстоит сотворить произведение искусства.

Приведенная мысль Кавано носит отнюдь не случайный характер. Это очередное звено в цепочке доказательств, разворачиваемых Кавано в концепцию совершенства компьютерного искусства и его преимущества над традиционным искусством. Действительно, несравненно удобнее компьютерному творцу иметь дело со знаковой информацией, легко поддающейся алгоритмическому “оформлению”, нежели художнику – с материальным веществом, трудно оформляемым и ведущим “обособленное существование”.

Однако в процессе художественного творчества (подобно тому, как это происходит в процессе реального мышления) “снимается” постулируемая учёным обособленность субъекта и объекта. Когда Кавано Хироси говорит о какой-либо характеристике последнего, то им фактически «за единицу, за основание счёта принимается якобы неизменное свойство объекта, то есть во всех исчисляемых случаях тождественное самому в своем предметном содержании безотносительно к субъекту. На самом же деле в реальном, живом мыслительном процессе одно и то же свойство объекта в различных системах связей выступает всякий раз по-разному. Попросту говоря, в каждом из исчисляемых случаев существенно меняется основание, единица счёта».³⁸³

Это подвижное своеобразие субъект-объектных отношений свидетельствует

381 Кавано Хироси. Цит. соч., с.88

382 Там же.

383 Брушлинский А. В. Цит. соч., с.188.

и в пользу индивидуальности, неповторимости, а, следовательно, и непредсказуемости, “непрограммируемости” живого художественного творчества. Своеобразие творческого акта (с его субъектом – мастером и объектом – предметом художественной деятельности) обуславливает уникальность появившегося в результате его свершения произведения искусства и выступает одним из важнейших признаков и критериев “подлинной художественности” последнего.

Между тем, данное обстоятельство совершенно не принимается в расчёт профессором Кавано. В равной степени он игнорирует и такое основополагающее и специфическое именно для сферы искусства условие, как наличие неразрывного единства чувства и ума художника, взаимообусловленности его мыслительного процесса и эмоций (уж и вовсе не поддающихся исчислению и программированию).

Помимо трудностей, связанных с преодолением “неясности замысла” (проблема № 1) и “неподатливости материала” (проблема № 2), традиционному мастеру, считает учёный, приходится решать ещё одну проблему, обусловленную трудностью достижения совершенства в собственно физической деятельности по материализации замысла идеи в произведение искусства (проблема №3). Назовём ее проблемой “несовершенства инструмента”, под которым будем иметь в виду не только “подручные средства” (кисти, карандаши, резцы, музыкальные инструменты и т.п.), но и сами руки художника, его тело, выступающее орудием творчества.

«Тело оказывает сопротивление душе, – пишет Кавано.– И для того, чтобы тело (существующее самостоятельно, обладающее как бы “бытием другого”) заставить действовать в целевом соответствии для осуществления идеи – нужен тренаж и навык, как, например, в балете».³⁸⁴ Как видим, здесь японским эстетиком используется методология субъект-объектной взаимообособленности и по сути дела отрицается “телесный характер” традиционной японской эстетики. Только несколькими страницами ранее речь шла о дихотомии “мастер – материал”, теперь же провозглашается дихотомия “душа художника – его тело”.

Весьма прискорбно, сетует философ, что традиционный художник вынужден отдавать массу времени и сил изнурительному тренажу (зачастую чисто механиче-

384 Кавано Хироси. Цит. соч., с.88

скому, неосмысленному); выработке профессиональных навыков с целью обрести необходимую степень искусности, виртуозности; получить возможность максимально эффективно управлять своим телом и достичь уровня естественности в своих “телесно-художественных” действиях. Удаётся это далеко не всегда – очень часто благотворная и даже гениальная идея, озарившая мастера, так и не находит воплощения из-за его неспособности скоординировать в должной мере действия неподатливого тела-инструмента с указаниями души. Тем самым блестящая идея обрекается на пребывание в “ипостаси сокровенности”, и блеск её навсегда гаснет вместе со смертью художника, не сумевшего поделиться этим блеском ни с современниками, ни с потомками.

Согласно Кавано Хироси, проблема “несовершенства инструмента”, затруднявшего создание высокохудожественного произведения в рамках традиционного искусства, легко преодолима в рамках искусства компьютерного, где осуществляется перевод идеи в знаковую форму, которая гарантирует дальнейшую “наиболее адекватную и совершенную” реализацию замысла в рамках виртуальной реальности. «А в телесной, физической деятельности, – заверяет учёный, – перевод идеи в знаковую форму даёт положительный результат в смысле повышения эффективности».³⁸⁵ Для убедительности читателям предлагается ставший хрестоматийным пример так называемого “алгоритма жонглера” С.Паперта. Суть его заключается в том, что обучение жонглированию “естественным” путем повторяющихся тренировок – непродуктивно и занимает неопределённо долгое время, поскольку навык приобретается “стихийно”, методом проб и ошибок. Следуя же алгоритму Паперта, любой человек овладевает искусством жонглирования практически в течение часа. «Приведённый пример, – пишет *Кавано*, – говорит о качественном повышении уровня искусности при правильном составлении алгоритма».³⁸⁶ Алгоритмическое мастерство отличается от “тренировочного” (традиционного) тем, что здесь логически (или научно-математически) проясняется сущностная структура идеи-замысла с одной стороны, и методы её “вещного оформления”, материализации – с другой.

³⁸⁵ Там же, с. 92.

³⁸⁶ Там же.

На первый взгляд, доводы японского учёного могут показаться довольно наивными. Действительно, разве мыслимо высокое искусство отождествлять по сути с навыком жонглера?! Однако не будем спешить. Во-первых, проблема “не-совершенства инструмента” или эффективности “механизма воплощения” непосредственно связана с необходимостью массового удовлетворения новых эстетических потребностей в современном обществе. В традиционном обществе не было нужды в эффективности производства в художественной сфере, поскольку область распространения культурных ценностей являлась достаточно узкой, и высокое искусство носило элитарный характер. Традиционное общество могло позволить себе производство уникальных образцов и притом в малых количествах, могло допустить медлительность темпов процесса обучения художников и, так сказать, пониженную производительность труда последних. Современное – уже не может. Современному массовому обществу требуются гигантские тиражи произведений искусства, следовательно, его чрезвычайно волнует скорость создания “шедевров” и продуктивность художников. Таким образом, японским эстетиком поднимается здесь реально существующая проблема бытия искусства в массовом обществе.

Во-вторых, Кавано удалось уловить, что у жонглирования и у самого высокого искусства есть ряд общих черт, обусловленных необходимостью приобретения и доведения до профессионального уровня навыков работы с материалом, отработанных до состояния “естественности” и автоматизма приёмов мастерства. Такие приёмы служат средством для обоих – и для художника, и для жонглера. (Иной вопрос, что для жонглёра в достижении этого средства и состоит, главным образом, цель его профессиональной деятельности. Для художника же данное достижение – лишь ступень на пути реализации задач, простирающихся гораздо дальше рамок жонглёрского искусства.)

Вопрос об эффективности и средствах художественной деятельности чрезвычайно важен для Кавано Хироси. Рассуждая об эволюции искусства и напрямую связывая эту эволюцию с развитием техники, философ стремится постепенно подвести своих читателей к убеждению в благотворности влияния “технического” на “эстетическое”. Действительно, ещё первые технические приспособления, такие как

гончарный круг и ткацкий станок, позволили не только повысить эффективность в области производства, но и сыграли немалую положительную роль в сфере искусства. Более того, дальнейшие открытия научно-технического характера привели к созданию нового, невиданного прежде и невообразимого даже искусства – кинематографа.

Логика учёного довольно проста: если примитивная динамо-машина дала жизнь одному из важнейших видов искусства (кино), то насколько блистательными должны быть перспективы, открывающиеся после широкого внедрения новых научных технологий и их детищ – компьютеров. Позволим себе маленький экскурс в историю, который необходим для уточнения роли техники в социальном развитии человечества (а, следовательно, и в развитии его духовных – включающих художественные – интересов и устремлений). На первых порах, по словам Ясперса, «техника оставалась в рамках того, что было сравнительно соразмерно человеку, доступно его обзору. То, что делалось, производилось мускульной силой человека с привлечением силы животных, силы натяжения, огня, ветра и воды и не выходило за рамки естественной среды человека».³⁸⁷

Качественные перемены, связанные с “технократизацией” среды обитания цивилизованного общества, стали происходить в конце ХУШ в. Именно тогда в область техники властно вторглась наука, что в результате привело к созданию в 1776 г. парового двигателя. В дальнейшем применение научно-технических методов, распространение научных технологий даёт толчок возникновению машин, производящих продукты потребления. В 1867 г. появилась динамо-машина – универсальный двигатель, работающий на электричестве. «В распоряжении человечества оказалась в тысячу крат большая сила, которую, как сначала казалось, можно увеличить до бесконечности».³⁸⁸ Данное обстоятельство способствовало формированию техницистского и сциентистского мировоззрения, абсолютизовавшего всемогущую мощь науки и техники. Его основу составляло «представление о научном знании как о наивысшей культурной ценности и достаточном условии

387 Ясперс К. Цит. соч., с. 125.

388 Там же.

ориентации человека в мире»³⁸⁹, причём идеалом выступало «не всякое научное знание, а прежде всего результаты и методы естественно-научного познания».³⁹⁰ Подобные мировоззренческие позиции обрели в последующее время довольно широкую популярность (например, в неопозитивизме), не утраченную и по сей день.

Об этом свидетельствуют, в частности, и “эстетико-алгоритмические”, сциентистские по духу изыскания Кавано Хироси. В “доалгоритмический” период, считает автор, «жизненное пространство людей ограничивалось узким мирком их непосредственно-телесных возможностей».³⁹¹ Соответствующее тому времени традиционное искусство характеризуется тем, что его создатели «естественно осуществляли органическое соединение спорадически и произвольно зарождающихся идей с материалом природного мира».³⁹²

Что мы имели в традиционном искусстве? – спрашивает Кавано. 1) Естественную среду обитания. 2) Произвольно зарождающиеся замыслы создателей будущих – весьма малочисленных по нынешним меркам – 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. Все эти недостатки в результате обусловили слишком малую с сегодняшней точки зрения эффективность искусства, достаточно узкий круг его “потребителей”.

6.2. Искусство будущего как информационная компьютерная культура, лишённая национальных признаков

Что же мы имеем сейчас? «Это те воистину революционные перемены, которые повлекла за собой современная электронная техника. В нынешнем обществе жизненное пространство распространилось до масштабов всего земного шара...

389 Философский энциклопедический словарь. - М.: 1983, с. 667.

390 Там же.

391 Кавано Хироси, Цит. соч., с. 97.

392 Там же, с. 96.

Новейшие средства связи и коммуникаций объединяют гигантские массы людей с зачастую совершенно различными культурами. Из подобной общественной жизнедеятельности естественным образом рождается новый, невиданный и немислимый в традиционных социумах стиль жизни, складывается совершенно новая модель мира»³⁹³, – пишет японский эстетик. По его мнению, именно “технократизация и алгоритмизация” среды и общества, возрастающие с каждым годом, оказали определяющее влияние на характер большинства социальных процессов.

О революционных преобразованиях свидетельствует ещё и постепенное, но неуклонное стирание границ между культурами, утверждает Кавано. Национальное своеобразие, составлявшее стержень духовных традиций, становится совсем не обязательным для унифицированного компьютерного устройства, уже начинающего своё, обещающее быть триумфальным, шествие по земле. Основа компьютерного устройства – 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.

«Техника как таковая нацелена на типичность и массовую продукцию, – подчёркивает Ясперс. – То обстоятельство, что границей техники является её связь с универсальным, возможность её приложения повсюду, делает её доступной всем народам. Она не связана с какими-то ни было культурными предпосылками. Поэтому техника сама по себе есть нечто, лишённое выражения безличное, бесчеловечное».³⁹⁴ Это как раз те качества, которые импонируют японскому ученому. Именно наличие национальных признаков в искусстве тормозят, по Кавано, развитие его массовых форм. Ведь национальное искусство создает “шоры” (в виде традиционно укоренившихся канонов, стилей, художественно-мировоззренческих принципов) на глазах мастера и как бы заставляют его – умышленно или неумышленно – отбрасывать “неподходящие”, не укладывающиеся в привычные рамки варианты возникающих

393 Кавано Хириси. Цит. соч., с. 97

394 Ясперс К. Современная техника // Новая технократическая волна на Западе. - М.: 1986, с. 141.

замыслов, идей и способы их воплощения. Традиция в интерпретации Кавано Хироси – это камень на шее художника, не позволяющий ему воспарить в горние выси независимого, ни с чем не связанного никакими корнями мастерства.

Таким образом, историческая память традиции оборачивается ненужным обременительным довеском для современного художника, интернационализованного благодаря утверждающемуся господству научных технологий: «Существовая наряду со свободой производящего индивида, память-наследие национальной художественной традиции в качестве “биографии минувшего” довлеет мастеру и ограничивает эту свободу. Отсутствие выбора защищает от лавины проблематичных вероятностей, но и вносит то единообразие и ту тенденциозность, которые мы наблюдаем в созданных традиционными художниками произведениях искусства».³⁹⁵

С другой стороны, благодаря развитию коммуникаций (то есть той же технико-информационной сферы), увеличению и разнообразию интернациональных художественных связей, ведущих к взаимовлиянию и взаимообогащению национальных культур, перед деятелями искусства открываются колоссальные перспективы. Это перспективы введения в их, так сказать, художественный обиход практически всех “вариантов”, “парадигм” художественного творчества, сформированным человеком за его многовековую историю. Однако, считает Кавано, подобная широта не ограниченного ничем, но и лишённого методологической основы выбора, возможность выхода далеко за пределы собственной эстетической традиции не в меньшей (если не в большей) степени, чем наличие “традиционных шор”, отрицательно воздействует на творческий поиск мастера. Как правило, эта возможность способствует возникновению у художника черт поверхностности, релятивизма, эклектичности и даже иногда оборачивается утратой профессионализма.

Высокое мастерство художника (по выражению философа, “высокое качество”), реализуемое в рамках традиционного искусства с его “мировоззренческими шорами”, оказывается в результате рассуждений японского учёного более профессиональным и эмоционально насыщенным, нежели механистически-эклектичное современное искусство, лишённое благотворного воздействия исторической па-

³⁹⁵ Кавано Хироси. Цит соч., с. 102.

мяти традиции. Таким образом, констатирует Кавано Хироси, изъяны присущи и традиционному, и современному космополитическому искусству. У первого это – застойность, косность, ограниченность канонам, жёсткость структуры; у второго – чрезмерная “подвижность”, релятивность, эклектичность.

На наш взгляд, данные выводы Кавано, относящиеся к проблеме “бытования” искусства в нынешних условиях массового общества, весьма актуальны. Размышления учёного имеют под собой реальную основу. Сейчас уже многие искусствоведы и философы-эстетики говорят о тенденции деградации и перерождения традиционных видов творчества. И хотя ими признаётся лишь тенденция, но признаётся уверенно, как вполне очевидная истина. Разумеется, интерес к традиционному искусству отнюдь не пропал. Однако тон здесь задает массовый потребитель, с одинаковым энтузиазмом воспринимающий как высокохудожественные образцы традиционного творчества, так и их суррогаты. Отсюда и движение к эклектизации в традиционных жанрах, а также постепенное, но неуклонное снижение профессионального уровня мастеров, работающих в традиционной манере и озабоченных в первую очередь удовлетворением вкуса и спроса широкой публики.

Что же представляет собой эта публика? В массе своей она состоит из людей, зачастую обладающих очень узким мировоззренческим кругозором и достаточно убогими эстетическими потребностями. Такие потребности формируются под сильным влиянием окружающей среды, господствующего стиля общественных отношений, а главное, под влиянием средств массовой информации, пропагандирующих и навязывающих обывателю расхожие “идеалы” псевдокультуры.

Подобное влияние, явственно осязаемое в области искусства, наложило отпечаток и на характер деятельности художника. По наблюдению французского философа Жака Эллюля, «совершившегося перехода от старой, традиционной среды к этой технической среде достаточно для объяснения всех особенностей современного искусства. Художник уже не может оставаться творцом перед реальностью этого колоссального продуцирования вещей, материалов, товаров, потребностей, символов, выбрасываемых ежедневно техническим производством».³⁹⁶ Искусство,

396 Эллюль Ж. Другая революция // Новая технократическая волна на Западе. С.148.

таким образом, довольствуется статусом “художественного оформителя” ширпотреба. Роль и предназначение мастера также претерпевают изменения, постепенно он утрачивает способность создавать полноценные произведения и предлагать их вниманию “потребителей” искусства. В то же время потребители утрачивают способность воспринимать подлинно художественные образцы традиционных видов творчества.

Вовлечённость нынешних *homo faber*’ов в процессы материального (а отчасти и духовного) массового производства, с его “транснационализмом”, “наднациональной” логикой развития, обуславливает определённую затруднённую в усвоении ими достижений даже собственной, родной, но достаточно удалённой во временной дистанции, художественной традиции.

В самом деле, чтобы получить эстетическое наслаждение от традиционного искусства, чтобы уметь “загораться” от огня души мастера, чтобы полноценно сопереживать творческим изысканиям, надо спонтанно воспринимать такое искусство с раннего детства. При этом искусство должно выступать частью “духовной атмосферы”, эффективным фактором воспитания мировоззренческих позиций – и тогда восприятие у взрослого будет протекать легко и естественно, без видимого напряжения его духовных сил. (Правда, следует помнить, что эта естественность и бессознательная лёгкость усвоения обеспечены предыдущими осознанными и целенаправленными действиями воспитателей по эстетическому формированию личности будущего “реципиента”). Условно обозначим такое восприятие ценностей традиционного искусства как “спонтанное”.

Либо человеку, не удостоившемуся быть возвращённым в лоне эстетической традиции, придётся уже в зрелом возрасте самому затратить немалое время и совершить над собой сознательное усилие для того, чтобы войти в мир художественной образности, научиться понимать язык традиционного искусства. Назовем это восприятие “приобретённым”.

Кавано Хироси не учитывает вышеприведённых соображений, и в равной мере не учитывает того факта, что человек сегодняшнего дня поставлен как в благоприятные – способствующие широте распространения эстетического знания,

так и в неблагоприятные условия (с точки зрения трудностей постижения глубины высокохудожественных ценностей традиционного искусства).

Что касается неблагоприятных факторов, то, во-первых, в мире всё чётче проявляется тенденция унификации в обучении и воспитании детей, постепенно утрачивающих возможности раннего приобщения к собственно национальным «корням», к традиционной культуре во всем её своеобразии. Следовательно, космополитизированному жителю постиндустриального общества “спонтанное” восприятие всё чаще становится недоступным. Во-вторых, у нынешнего индивида, вынужденного постоянно играть роль винтика в предложенном механизме технической цивилизации, превращённого в придаток машины, нет ни времени, ни сил для настоящего “эстетического самообразования”, а значит, у него практически отсутствуют возможности и для “приобретённого” восприятия традиционного искусства.

«В техническом мире для человека существуют <...> – заявляет К. Ясперс, – новые возможности, специфическое удовольствие от достижений техники, расширение благодаря технике знаний о мире, присутствие всей планеты и всех элементов существования в конкретном опыте, переход к легко реализуемому господству над материей, чтобы тем самым перейти к чистому опыту в сфере возвышенного. Однако на сегодняшний день всё это ещё редкое исключение <...>. Значительно более частое явление – погружение в бессмысленное существование, пустое функционирование в виде части механизма, отчуждение в автоматичности, утрата собственной сущности в стремлении рассеяться, рост бессознательности и в качестве единственного выхода – возбуждение нервной системы»³⁹⁷. В данном наблюдении немецкого философа чётко зафиксирована противоречивость воздействия техники на духовную сферу индивида.

С одной стороны, техника избавляет от тяжелого физического труда, занимавшего когда-то львиную долю в любом производственном процессе; расширяет знания о мире, предоставляет рычаги овладения им; позволяет легко и быстро приобретать и тиражировать любую, самую разнообразную информацию, включая эстетическое знание. Однако в области художественного освоения действитель-

397 Ясперс. К. Современная техника, с.139.

ности преимуществами роста технической оснащённости общества пользуется лишь социальное меньшинство – как правило, узкая прослойка гуманитарной и технической интеллигенции.

С другой стороны, именно благодаря дальнейшему техническому совершенствованию производства, внедрению конвейерной системы, механизации и компьютеризации повысилась интенсификация труда рабочих и служащих, приобретающего в связи с этим черты всё большей монотонности. У таких людей, составляющих социальное большинство в индустриальных странах, обращение к художественной сфере обычно бывает продиктовано желанием эмоциональной разрядки, стремлением развлечься и расслабиться, “пощекотать нервы”. Традиционное же искусство, требующее, как уже указывалось, душевных и интеллектуальных усилий от “потребителя”, чтобы он мог насладиться его высокими творениями, оказывается не в состоянии удовлетворить усталого, отупевшего, не способного ни на какие мало-мальски серьёзные усилия гражданина технократизированного общества.

Итак, не вызывают никаких сомнений объективные трудности, связанные с “относительно неполноценным” существованием традиционного национального искусства в рамках нынешнего массового сверхиндустриализированного общества. Именно на этих трудностях спекулирует Кавано, приходящий к выводу об обречённости традиционных форм художественного творчества и необходимости распространения новых, компьютерных, форм искусства, более соответствующих духу времени.

Однако мы категорически отвергаем тотально негативистский пафос японского эстетика в адрес художественной традиции. Именно традиционное искусство воплощало и, несмотря на осложнившиеся обстоятельства, продолжает воплощать лучшие черты национальных культур. И, как показывает практика, до сих пор адекватного заменителя ему не нашлось. В условиях массового общества, полагает японский философ, искусство перестаёт 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 ознаменован “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.

Однако такая мера, в действительности, как пишет М.С. Каган, «предстает не в виде жёсткой, рациональной, строго детерминированной системы, имеющей определенный алгоритм и могущей быть формализованной (на что постоянно указывает Кавано Хироси. – Е.С.), а, напротив, в виде системы неформализуемой и неповторимой, уникальной и поэтому всякий раз неожиданной, кажущейся плодом свободной импровизации, а не сухого расчёта». ³⁹⁸

Мысль М.С. Кагана прямо противоположна рассуждениям японского учёного, безусловно предпочитающего “сухой расчёт” “свободной импровизации” и неслучайно на словах ратующего за повышение выразительности художественных произведений, а на деле подменяющего эту проблему проблемой обеспеченности населения такими произведениями и ставящего во главу угла вопрос о тиражированности предметов искусства.

Тиражированное производство, считает Кавано, заставляет отказаться от использования человеческого тела как средства воплощения идеи в области художественного творчества. По его словам, «это вызвано тем, что, во-первых, человеческое тело не объективизирует в полной мере алгоритм; во-вторых, оно хоть и движется свободно, но лимитировано с точки зрения энергии и с точки зрения скорости, и, в-третьих, оно существует в узких рамках видимого и слышимого мира». ³⁹⁹

Если же с помощью машинно-компьютерного производства преодолеть подобную “досадную скованность” и «превзойти естественные ограниченные способности человеческого тела, путём обращения к искусственно созданному оборудо-

398 Каган М.С. Цит. соч., с. 342

399 Кавано Хироси. Цит. соч., с.96.

ванию, которое свободно оперируя материалом, объективизирует алгоритм идеи... то выразительное богатство искусства качественно возрастет».⁴⁰⁰ Но далеко не всякая выразительность хороша. Лихорадочный поиск максимальной выразительности привёл нынешнее массовое искусство к “китчу” – явлению псевдокультуры, в равной степени безвкусному, пошлomu и шокирующе-разнузданному, апеллирующему к самым низменным сторонам эмоционального восприятия индивида. Что же касается возможности тиражирования, то, разумеется, здесь традиционное искусство явно уступает компьютерному. В то же время вряд ли можно смириться с мыслью о неизбежности будущей замены человеческого тела – машиной, рук – манипуляторами, художника – самосовершенствующимся роботом-компьютером. Мыслью, настойчиво внушаемой читателю японским эстетиком.

Как уже указывалось, согласно Кавано, в прежние времена существовала естественная среда обитания человека, и техника не выходила за пределы такой естественности. В сфере искусства техника весьма позитивно воздействовала на средства художественного воплощения. С распространением и развитием современной технологической среды, с появлением компьютеров, положительное влияние техники на искусство начинает приближаться к своему пику. От техники уже зависят не только средства бытования искусства, но и его идеология. Компьютеры начинают формировать художественные идеи, “задавать программу” художественному творчеству.

Проанализируем данную концепцию Кавано Хироси поподробнее. До второй половины XX в. машины, выступая всего лишь орудиями труда, (хотя и достаточно усложнёнными), нуждались в “хозяине”, требовали постоянного участия со стороны направляющего их действия человека. В процессе машинизированного производства функционировали, так сказать, три компонента: а) человек – “командир”, носитель духовного, интеллектуального, организующего и планирующего начала;

б) специализированная машина, помогающая человеку реализовать свои замыслы во всё более увеличивающихся объемах и со всё более убыстряющейся скоростью; в) материал, то есть вещество, подвергаемое машинной обработке.

400 Там же.

«Прежние механизмы, – пишет японский учёный – управлялись и контролировались “снаружи”, осуществлялся так называемый “проволочный тип” управления. В сфере искусства “проволочная логика” подобных машин, заключающаяся в максимальной адекватности, точности исполнения замысла (приказов извне), способствовала повышению уровня выразительности художественных произведений».⁴⁰¹ Механические приспособления, а затем и сложная техника играли роль подручных средств, помогающих художнику более качественно, чем вручную, обрабатывать материал, превращать его в предмет искусства.

Тормозящим фактором выступало “сопротивление” обрабатываемого материала. Ведь у каждого вещества был свой “жесткий код” – четко очерченный круг признаков, определённый набор свойств (у дерева – один, у мрамора – другой, у масляных красок – третий, у акварели – четвертый и т.п.), который, наряду с идеей и степенью мастерства художника, обуславливал характер и особенности будущего произведения.

Ныне положение изменилось, с удовлетворением констатирует Кавано. Человек перестал выполнять функции постоянного надсмотрщика, ежечасно направляющего и регламентирующего деятельность машины. На смену жесткой “проволочной логике” приходит подвижная, “мягкая логика алгоритмов”. Компьютер направляется (но не слепо подчиняется) заложенной в него самокоррелирующейся программой – таким образом, идеи становятся неотъемлемой частью машины. Из сугубо специализированных машины превращаются в универсальные; неизмеримо расширяется диапазон выполняемых ими операций. Компьютер – уже не просто механизированное подручное средство. Практически он способен воспроизводить

мыслительные процессы, протекающие в рамках нервной деятельности человека. «Компьютер – это модель мыслящего индивида... – делает вывод учёный. – Главное его свойство заключается в том, что он является органом, преобразующим информацию и замещающим не человеческое тело, а человеческую душу».⁴⁰²

Вряд ли можно согласиться со столь категоричными высказываниями япон-

⁴⁰¹ Кавано Хирочи. Цит. соч. , с.101.

⁴⁰² Там же, с. 100

ского философа. Полностью заменить человеческую душу компьютер не способен, как не способен полностью избавиться от необходимости иметь над собой управляющего. В определённой степени он всегда будет *подсистемой*, действующей в человеческом обществе социального производства и социальных отношений, её техническим звеном.

Компьютер по природе своей является техническим средством, которое должно направляться каким-то образом, служить кому-то или чему-то. «Граница техники в том, что она не может существовать сама по себе, она всегда остается средством»⁴⁰³, – подчёркивает К.Ясперс.

Примечательный момент: «техника ограничена тем, что она заключена в сфере безжизненного. Рассудок, господствующий над технической деятельностью, соразмерен лишь безжизненному, механическому в широком смысле этого слова. Поэтому воздействовать на живое техника может лишь в том случае, если она оперирует им как чем-то, превратившимся в неживое».⁴⁰⁴ Таким “превратившимся в неживое” материалом – объектом компьютерного творчества – у Кавано выступает знаковая информация, приходящая на смену материальным объектам традиционного искусства.

Знаки и символы – пища компьютеров, а их “кровеносные сосуды” – микроэлектроника. Как отмечает учёный, с появлением микроэлектроники в работе механизмов произошли изменения: они начали управлять микроэнергией электронов, стали активно применяться в информационной технике. В «электронной матрице» материальный код утратил жёсткость, стал мягче, подвижнее, многовариантнее. Любая вещь трансформировалась, так сказать, в знак, сигнал, поскольку, лишь будучи закодированной, она стала доступной компьютерному “усвоению”. С другой стороны, электроника объективизирует знаковый материал, наделяет его статусом реальности, равноценным статусу материальных вещей. Благодаря выходу на сцену знакового материала, на смену веществу и энергии приходит третий вид материала – информационный. Таким образом, микроэлектроника повлекла за собой (как новая

403 Ясперс К. Смысл и назначение истории, с. 140.

404 Там же, с. 141.

научная отрасль знания и техники) и новый материал, которым теперь управляет машина – информацию.

«В нынешней научной технологии, – пишет японский философ, – компьютер, механизировавший деятельность человеческой души, повлѣк за собой драматическую революцию».⁴⁰⁵ Не менее драматической, по Кавано, эта революция обещает стать и в области художественного творчества, где тоже наличествует информационный аспект. В этой связи М.С. Каган отмечает, что «произведение искусства – это не самостоятельный и самодовлеющий предмет, а всего лишь звено некой специфической коммуникативной системы, в которой оно играет *роль передатчика информации*, добытой художником и сообщаемой им людям»⁴⁰⁶ (курсив мой – Е.С.). Подобная функция искусства как распространителя информации всячески подчеркивается профессором Кавано – апологетом компьютеров, лучших хранителей и передатчиков информации. «Само слово *информация* как нельзя лучше гармонирует с унифицирующим представлением о знании... – пишет американский исследователь Дж. П. Грант. – Ясно, что любые способы применения компьютеров для хранения и передачи информации, во всяком случае, останутся способами ускорения темпов унифицирующего процесса».⁴⁰⁷ Того самого процесса, чье распространение всячески приветствуется японским эстетиком.

Однако есть и другая сторона проблемы информативности искусства, которая абсолютно не учитывается учёным. Имеется в виду своеобразие художественного замысла. «Лучшим доказательством своеобразия художественной информации является её непереводаемость в любую иную знаковую систему, невозможность её “перекодирования” <...>. Если научная информация может быть выражена в самых разнообразных системах знаков и свободно перекодирована из одной системы в другую, то художественная информация неотрывна от воплощающих её образных знаков. Объясняется это тем, что структура знака всегда определяется структурой значения, которое он призван передавать».⁴⁰⁸

405 Кавано Хироси. *Компюта то бигаку* (Компьютер и эстетика). Токио, 1984, с. 209.

406 Каган М.С. Цит. соч., с.413.

407 Грант Дж. П. *Философия, культура, технология: перспективы на будущее*. // Новая технократическая волна на Западе, с.157.

408 Каган М. С. Цит. соч., с. 345.

Относительно последнего необходимо подчеркнуть, что искусство, отражающее эстетическое, эмоционально-поэтическое освоение индивидами окружающей действительности, должно доносить значения сугубо конкретные. Идеино-художественное познание мира бесконечно превосходит “сухое”, интеллектуально-теоретическое познание, благодаря богатству своего содержания, выразительности, её сложности и многогранности. Искусство в отличие от науки оперирует не абстрактными, а предельно конкретными значениями, передавая конкретную информацию.

Конкретность художественной информации «обуславливает особенности знаков, призванных её воплощать: 1) их образную структуру, которая позволяет знаку обладать двойным, объективно-субъективным смыслом и двуплановым, рационально-эмоциональным значением; 2) их нерасторжимую связь с выражаемым значением, благодаря которой малейшее изменение значения требует изменения знака, а изменение знака влечёт за собой изменения значения; 3) их неподвластность какой-либо жёсткой “грамматической” системе, делающую невозможным существование строгих правил “алгоритма”; 4) широкую вариативность художественного языка, ибо система образных знаков глубоко модифицируется в различных видах искусства, радикально трансформируется на каждой ступени развития художественного “синтаксиса” или художественной культуры и весьма чувствительно видоизменяется в индивидуально-разнообразном творчестве каждого большого художника; 5) наконец, отсюда же проистекает и то, что форма искусства есть одновременно образная модель и система образных знаков, материальная конструкция и специфический язык, носитель эстетической ценности и ценности коммуникативной».⁴⁰⁹

Очевидно, что художественная информация обладает как бы двухполюсной природой. На одном полюсе – объективный смысл и рациональное значение знака, на другом – его субъективный смысл и эмоциональное значение; на одном полюсе коммуникативная, на другом – эстетическая ценность искусства. Первый полюс обращает на себя внимание Кавано Хироси, второй им недооценивается, притушёвывается, либо совсем игнорируется. Происходит это, поскольку сконцентрированные на первом полюсе характеристики являются общими и для художественной, и

⁴⁰⁹ Там же, с. 346-347.

для научной информации. На основании подобной двойственности характеристик сциентист Кавано получает возможность манипулировать понятиями, осуществлять “подмену тезиса” и выдавать научную информативность за информативность художественную. Японский философ отождествляет принципы и методы искусства и науки, провозглашая, по сути дела, стирание границ между научным (и в первую очередь научно-техническим) и эстетическим познанием.

Кавано неслучайно нивелирует различия между искусством и наукой, искусством и техникой – для него эти виды деятельности всегда выступают как универсальные, с сущностью, поддающейся кодировке и перекодировке. Ведь, по его мнению, будущее искусства принадлежит компьютерам, и именно они – детища и потребители научно-технической информации – призваны взять на себя в числе прочих функций обязанность художественного освоения мира.

В настоящее время человечество ещё не достигло нужного для этого освоения уровня развития компьютерной техники, с оттенком сожаления констатирует японский эстетик. Тем не менее, последние успехи кибернетики и робототехники внушают оптимизм – не за горами появление человекоподобных компьютеров с искусственным интеллектом, в ряде областей даже превосходящим человеческий. «Как только компьютер получит человекоподобную алгоритмическую программу искусства, – пишет философ, – он обязательно поведёт себя столь же субъективно-созидательным образом, что и настоящий художник. Следовательно, целью компьютерного искусства можно считать воспроизведение кибернетических Бетховенов и Сезаннов, посредством применения искусственного интеллекта. Именно это идеал техники».⁴¹⁰ Кавано Хироси с удовлетворением констатирует, что процесс художественного творчества, включая контекст, замысел, план работы, творческий процесс и даже эстетическую ценность удалось оцифровать полностью, и продукт такого творчества он назвал “художественной симуляцией”.⁴¹¹

Итак, судя по процитированному отрывку, главным необходимым условием существования компьютерного искусства выступает наличие соответствующих

410 Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу // Бигаку, т. 5, с. 106.

411 См.: Кавано Хироси. Дзиккэн бигаку (Экспериментальная эстетика) // Бигаку, т. 3, с. 156.

программ – “эстетических алгоритмов”, содержащих или воплощающих собой “правила красоты”. Однако, ни сущность прекрасного, ни “механизм” возникновения этого феномена до сих пор не получили всестороннего научного объяснения. Мы можем лишь указывать на присутствие либо отсутствие красоты, слагаемые же её настолько многочисленны и разнообразны, зачастую настолько противоречат друг другу, что практически не поддаются какой-нибудь мало-мальски исчерпывающей систематизации.

Здесь, по словам художника и искусствоведа Н.Н.Волкова, «ясно воспринимаемый эффект и его причина разделены сложным процессом. В этом отношении красота напоминает игру излучений на гранях хрусталя. Все видят это явление. Но только анализ кристаллической решётки хрусталя и знание законов преломления световых волн, проходящих через неё, объясняет, почему с одной точки зрения мы видим синий, а с другой – оранжевый блеск. Психология и физиология мозга ещё не достигли уровня оптики, наука не знает пока тех сложных сцеплений опыта, которые заставляют нас чувствовать, что это красиво, а то нет. Мы знаем лишь то, что чувство красоты менялось в ходе истории и, значит, в конечном итоге объясняется развитием общества. Всякая попытка подсказать конкретные предметные ассоциации, назвать конкретные связи с природными и общественными явлениями, создающими и изменяющими чувство красоты, представляет собой в наше время заведомую вульгаризацию. Известные попытки формулировать правила красоты оставались ограниченно пригодными рецептами».⁴¹²

Данное обстоятельство отнюдь не обескураживает японского эстетика, демонстрирующего непоколебимую уверенность в том, что универсальные “правила красоты” могут быть сформулированы и широко применены на практике с помощью кибернетической техники. Проводниками прекрасного в будущем суждено стать компьютерам. На наших глазах, отмечает учёный, “механистичность” как главное сущностное качество техники всё более уступает место “алгоритмичности”, “проволочная логика” механизмов – “мягкой логике алгоритмов” компьютеров.

В свою очередь сам человек, его ум, душа становятся объектом алгоритмическо-

412 Волков Н.Н. Цвет в живописи. - М.: 1984, с. 126.

го анализа. «Со второй половины 70-х годов началось углублённое изучение основных человеческих алгоритмов, – пишет японский философ. – Революцию произвело введение парафраз, то есть “мягких” смысловых выражений естественного языка, ознаменовавших появление “контекстуальной связи” семантического уровня, тогда как раньше уровень был синтаксическим. Американский кибернетик М. Минский предложил алгоритм понимания человеческой речи – теорию “каркасов”. В сотрудничестве с Папертом они построили математическую модель “общества разума” <...>. Очеловечивание научной технологии посредством исследования искусственного интеллекта осуществляется в указанной форме. Этот факт делает бесплодной вещью романтическое неприятие научной технологии как бездуховной – представителями традиционного искусства».⁴¹³ Компьютеры начинают сейчас совершать первые шаги на поприще служения музам, с удовлетворением подчёркивает Кавано. С их помощью уже сотворен геометрический орнамент, написана интересная музыка, ведутся продуктивные поиски в области изобразительного искусства. Не остаётся в стороне и сфера литературы – в ближайшем будущем, обещает учёный, компьютеры смогут овладеть писательским мастерством, в частности, создавать метафоры, безупречные, с точки зрения самого взыскательного критика.

Согласно Кавано Хироси, в рамках подобного творчества будут существовать две тенденции: 1) требующая постоянного контроля со стороны человека-художника в ходе создания произведений искусства; 2) самокоррелирующаяся и практически автономная, не нуждающаяся в направляющей руке творца.

В первом случае искусство выступает продуктом “совместного творчества” художника и эстетической программы компьютера. Последний играет роль всего лишь усовершенствованного инструмента художественной деятельности человека. По словам философа, «чтобы избежать монотонности и единообразия при реализации заданного алгоритма программы в художественное произведение, необходимы как оперативное – в соответствии с обстоятельствами – вмешательство в программу, так и контроль за её параметрами со стороны художника-программиста. В этом случае половина компьютерного произведения искусства создаётся благодаря собст-

413 Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу // Бигаку, т. 5, с. 106

венно программе, а другая половина – за счёт введения в неё новых параметров».⁴¹⁴ Во втором случае компьютер является абсолютно самостоятельным художником-творцом на протяжении всего акта создания произведения.

Первая тенденция преходяща, она отражает необходимый, но впоследствии должный исчезнуть этап развития компьютерной художественной технологии, считает японский эстетик. Ведь “гетерономное вмешательство” художника в программу нарушает её целостность, математически идеальное совершенство, а следовательно, не позволяет достичь оптимальности её воплощения в произведение искусства. Отсюда и неустойчивость, проблематичность статуса компьютера как полноценного “субъекта творчества”.

Но именно за такой статус ратует учёный, видящий в поступательном развитии алгоритмизированного электронно-компьютерного искусства залог будущих успехов художественного освоения мира. Такое освоение будет совершаться посредством взаимодействия трех “участников”: творца художественного произведения, его продюсера и его потребителя. По схеме профессора Кавано, “дающим” предстоит стать *артистическим (художественным) машинам* – компьютерам, автономно производящим предметы искусства (от замысла, идеи, до тиражирования) и организаторам-продюсерам, то есть людям, занятым удовлетворением художественного спроса населения с помощью распространения компьютерных шедевров.

“Берущим” соответственно, будет это население, потребляющее продукцию *артистических машин*. Что же касается самой “продукции” – плодов кибернетического творчества – то, признается философ, в условиях компьютерной эры она приобретает специфические черты.

Принципиально изменяется смысл понятия «произведение искусства». В качестве него может выступать, во-первых, оригинальный алгоритм, в котором закодирована определенная художественная идея. Во вторых, – план, способ организации свободного воспроизводства этой идеи в массовых масштабах, искусство тиражирования на основе электронного материала. И, в-третьих, собственно, репродуцированная вещь.

⁴¹⁴ Там же, с. 104.

Творцами – полноправными и полномочными – нового искусства будут, подчеркивает Кавано, “гуманизированные компьютеры”. *Артистические машины* займутся поточным производством шедевров, работая на основе “очеловеченной” (в смысле гибкости) и в то же время превосходящей человеческие возможности (в смысле оптимальности воплощения замысла и контроля за этим воплощением) программы.

“Художник-машина”, как в прежние эпохи художники-люди, будет нуждаться в социальном заказе, а также в наиболее “выгодной” реализации исполненного заказа. В настоящий момент подобные функции возлагаются на продюсеров. Как раз набором этих-то функций и ограничивает Кавано обязанности человека-художника, которому предстоит стать участником создания нового искусства. Так в эстетической схеме японского художника появляется фигура “человека-продюсера”, стоящего над “художником-машиной”.

Последним, третьим, звеном схемы будет, согласно учёному, потребитель – “человек-игрок”. Игрок потому, что, участвуя в эстетическом потреблении, он вынужден выполнять правила игры, навязанные “продюсером”. Кроме того, потому, что он требует от искусства преимущественно развлекательности, видит в нём в первую очередь игру. И наконец, потому, что получив в своё пользование компьютер, он будет в состоянии удовлетворить врождённую потребность в игре и стать непосредственным участником компьютерного “действия”, отчасти даже соавтором компьютерных опусов.

Итак, если верить японскому эстету, будущее искусства принадлежит художественно-компьютерной технике. Данное убеждение вызвано, по моему мнению, тем, что в лице Кавано Хироси мы имеем дело с технологическим детерминистом “эстетического образца”. Он переоценивает значение научно-технического прогресса и недооценивает социально-экономические и психологические факторы, определяющие сущность искусства и воздействующие на его развитие. Уходящий корнями в учение Сен-Симона, который толковал исторический процесс как последовательное восхождение человечества к вершине индустриального воплощения научной системы положительного знания, технологический детерминизм в середи-

не XX в. обрёл сторонников среди сциентистски и технически ориентированных западных мыслителей, особенно в США (Л. Мэмфорд, У.Ф. Огборн, У.Ф. Уайт).⁴¹⁵ Эти ученые видят основу подавляющего большинства социальных преобразований в технической эволюции материальной культуры. Техника, утверждают они, является “независимой переменной”, а социальная система – лишь “функцией технической системы”.

Технологический детерминизм связан с неопозитивистской абсолютизацией роли науки и техники. Именно наука выступает для сторонников данного подхода высшей, эталонной формой знания, находящего практическое воплощение в технических достижениях. То же самое можно сказать и о Кавано, с высокомерием механициста не замечающего принципиальной разницы между научным и художественным познанием и занимающегося по сути дела элементарной редукцией закономерностей в развитии искусства к закономерностям из области логико-математической.

С другой стороны, нельзя отрицать заслугу японского эстетика, поставившего ряд верных проблем, которые касаются бытования искусства в современном массовом индустриализированном обществе. В предлагаемом японским философом “компьютерном искусстве” – единственно соответствующем такому обществу искусстве – гармонично совмещаются два вида человеческой деятельности: духовный и практический. Это если верить Кавано. В действительности же не всё так просто.

В практическом отношении компьютеры как орудия, как подручные технические средства, многократно умножающие человеческие возможности, действительно совершенны. И, разумеется, компьютерная техника даст жизнь новым формам искусства и позволит применяющему её художнику достичь небывалых эстетических эффектов (подобно тому, например, как кинокамера повлияла на актерскую игру и посредством применения крупного плана, неожиданных ракурсов съёмки, монтажа и т.п. сделала кинематограф резко отличающимся от театра, его могучим, часто побеждающим соперником). Абсурдно отрицать право компьюте-

415 См.: Mumford L. *Technics and Civilization*. N.Y., 1934; Whyte W.F. *Pattern for Industrial Peace*. N.Y., 1951; Ogburn W.F. *Technology Changing Family*. Boston, 1955; *Machines and Tomorrow World*. N.Y., 1943.

ров на существование и функционирование в художественной сфере. Это касается прикладного искусства, промышленного дизайна, оформления товаров широкого потребления, создания “эстетической комфортабельности” среды обитания в урбанистической цивилизации.

Функционируя на игровом и декоративном уровне в области искусства, компьютеры могут удовлетворять повседневные эстетические потребности среднего гражданина технократизированной механической цивилизации. То же самое можно сказать о проблеме тиражирования предметов искусства, необходимого массовому обществу. Ведь с наступлением компьютерной эры должны возрасти и качество копий, и их тираж.

Однако в духовном отношении компьютер сам по себе ноль. Мы имеем в виду провозглашаемую японским эстетиком “духовную” (т.е. программную) самодостаточность “художественной машины”, подвизающейся на ниве компьютерного искусства. Духовность высокого искусства неподвластна компьютерным творцам, это феномен сугубо человеческий. Высокое искусство есть порождение и отражение психосферы – «ментального и межиндивидуального образования глобального порядка, не подлежащего точной фиксации, но подчиняющего себе духовную деятельность человека и получающего своё проявление в различных видах социального поведения... И пока человек остается человеком, он будет находиться в кругу порождаемых им самим психосфер, которые, какими бы они ни представлялись перед нами, будут устанавливать границы власти компьютерного ига. Психосфера и есть та величина, через которую не способна перешагнуть никакая машина».⁴¹⁶ Поэтому творцом даже компьютерного искусства – если оно будет играть роль духовной деятельности – в любом случае останется человек. Только подлинно талантливый художник сможет, выражаясь словами бессмертного Гоголя, «уничтожить грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности».⁴¹⁷ Лишь естественное дарование, ис-

416 Звегинцев В.А. Проблема отношений человека и машины в компьютерной революции. // «Вопросы философии», 1986, № 3, с. 51-52.

417 Гоголь Н.В. Мёртвые души. М.: 2004, с. 108.

кра Божия такого художника, будет способна вдохнуть «чудную теплоту» жизни в стерильного, но по сути мертворождённого ребёнка компьютерного искусства.

Сможет ли машина в конечном счете стать субъектом познания, сможет ли она сама приобретать и перерабатывать новое знание, решая творческие задачи самостоятельно? Только будущее сможет с точностью ответить на этот вопрос. Как отмечают Мигунов и Ерохин, современные философы-эстетики, «искусственных систем, позволяющих создавать произведения искусства в полностью автономном режиме сегодня не существует. Более того, возможность создания таких систем в обозримой перспективе представляется маловероятной».⁴¹⁸ Но нас в большей мере интересует другой вопрос, уже из области аксиологии: сможет ли машина сама создать ценностные ориентации? (Ведь, как я указывала ранее, основополагающей эстетической характеристикой произведения искусства выступает его аксиологическое содержание.) Подобный вопрос заслуживает, вне всякого сомнения, отрицательного ответа. И неслучайно, поэтому, Кавано Хироси абстрагируется от сферы аксиологии, рассуждая о новой компьютерной эстетике.

«Классическая научная эстетика основана на принципе *чёрного ящика*, когда о внутреннем содержании эстетического сознания судят по входящим в него извне и выходящим из него наружу данным. Я же предлагаю новый тип научной эстетики, основанный на принципе *серого ящика*, в котором просвечивается структура художественного образа. В этой эстетике рассматривается внутренняя структура эстетического сознания, моделирующего произведения искусства, – пишет японский эстетик. – Предпосылкой для неё является “самокритичная метаэстетика”. Естественный процесс творчества и оценки произведений искусства, происходящий в эстетическом сознании и иначе называемый *имэдзингом* (“сборка” и “разборка” – анализ и синтез художественного образа), обладает алгоритмической логикой. Проявление модели художественного произведения (т.е. алгоритмическая составляющая творчества) может быть воспроизведено при помощи компьютера».⁴¹⁹

Метод Кавано созвучен методологии естественных наук, методологии ученых

418 Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. С. 211.

419 Кавано Хироси. Компюта то бигаку, с. 1.

естественников, предлагающих в качестве образца для развития гуманитарного научного познания методы точных наук, в частности, математики и кибернетики. Подход японского эстетика-технократа к искусству с «кибернетическими мерками» оборачивается размыванием границ не только между научным и эстетическим отражением действительности, но между искусствоведением и естествознанием. Однако, как отмечал А.Я. Зись, «некорректное использование подходов точных наук, как это ни парадоксально звучит, как раз и чревато потерей точности в раскрытии искусствоведением своего собственного предмета – сущности искусства... В этом случае не искусство “ведёт” за собой метод, а отвлечённый, абстрактный метод “ведёт” искусствоведение, диктуя свои смысловые акценты, свою логику интерпретации».⁴²⁰

Недаром Кавано Хироси, ориентирующийся в первую очередь на естественнонаучные достижения, в своих разработках практически избегает философско-мировоззренческого, гуманитарного анализа, избегает освещать аксиологические аспекты проблемы компьютерного искусства. Между тем лишь аксиологический подход позволяет выйти за пределы логики естественных наук и посмотреть на них критически, в целом: какой смысл имеет их существование для человечества? Чего можно ожидать в дальнейшем от их развития и так ли уж необходимо оно?

В свое время японский писатель Танидзаки Дзюньитиро утверждал: «Европейская цивилизация достигла современного уровня, развиваясь нормальным путем, в то время как мы, столкнувшись с превосходящей цивилизацией и приняв её, вынуждены были отклониться в сторону от того пути, каким шли несколько тысячелетий <...>. И кто знает, может быть, продолжая медленно идти своим путем, мы со временем дошли бы до открытия собственных, незаимствованных, приспособленных к нашим нуждам орудиям цивилизации, заменяющих современные трамваи, аэроплан, радио т.п.».⁴²¹

Танидзаки был убеждённым сторонником сохранения традиционного пути культуры Японии и подчёркивал пагубность влияния “неестественной” механисти-

420 Зись А.Я. Эстетика: идеология и методология. М., 1984, с.22-23.

421 Танидзаки Дзюньитиро. Сочинения в 2-х тт., т.1. - М.: 1986, с.489

чески-потребительской цивилизации Запада (чуждой “естественному” японскому мировосприятию) на самобытное искусство Страны Восходящего солнца. Для примера он иронически описал историю своей неудачной попытки посетить знаменитый храм Исияма-дэра, в котором останавливались желающие традиционно полюбоваться полнолунием в праздник осеннего солнцестояния. Желая угодить клиентам, предупредительная администрация храма решила идти в ногу с веком технических достижений и транслировать по громкоговорителю «Лунную сонату» Бетховена в течение периода любования ночным светилом. Однако использование машинной техники неизбежно нарушило бы тишину природного очарования лунной ночи и просто покорило эстетические чувства Танидзаки, в итоге отказавшегося от участия в этом действе.

«Наше заискивающее отношение к машине – предостерегал Танидзаки, – ведёт лишь к тому, что мы искажаем свое собственное искусство. Совершенно иное мы видим у иностранцев: у них машина получила развитие в их собственной среде и, разумеется, была создана с учетом всех особенностей их искусства. В этом смысле мы несём большой ущерб».⁴²² Говоря словами Танидзаки, именно профессор Кавано и заискивает перед машиной, перед научной технологией. С лёгким сердцем отрекаясь от национального традиционного искусства своей родины, он заявляет, что «традиционное искусство, опираясь на веру отсталого романтизма, сознательно отрицает научную технологию. И по отношению к компьютерному искусству оно не изменяет подобных оценок – сугубо отрицательных. Все это происходит из-за ограниченности недостаточной веры в машинную логику алгоритмов компьютерного художественного творчества».⁴²³

Нельзя не признать, что вера профессора Кавано в машинную логику алгоритмов компьютерного художественного творчества позволила ему достичь весьма впечатляющих результатов и на сегодняшний день многие пророчества учёного стали реальностью. Мы можем говорить о том, что «всё множество использующихся сегодня в художественной практике алгоритмов представляют собой либо

422 Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научная технология и искусство) // Бигаку, т. 5, с.104.

423 Танидзаки Дзюнъитиро. Цит. соч., с.490.

программы, позволяющие адаптировать аппаратные комплексы для создания художественных произведений непосредственно в цифровом формате, либо программы, позволяющие в той или иной степени автоматизировать творческий процесс при создании таких произведений. В первом случае автор произведения контролирует весь процесс создания художественного произведения. Во втором – “делегировать” часть своих полномочий по принятию художественно-эстетических решений компьютеру». ⁴²⁴

Подводя итоги, подчеркнем, что Кавано Хироси по сути является антиподом японской художественной традиции, стоящей фактически на принципах холизма. Кавано, считающий, что целое может быть сведено к сумме частей, занимает позицию принципиальной возможности оцифровывания искусства. Таким образом, искусство рассматривается им как набор технических навыков, сводимых к определенному алгоритму. Но специфический язык искусства принципиально отличается от естественных языков или от математизированного языка естественных наук прежде всего своим символизмом. Знаки такого языка неотделимы от “свёрнутого”, подразумеваемого смысла, что особенно ясно выражается в его традиционных канонических и фольклорных формах.

Разумеется, появление подобных концепций, приравнивающих целостное, эмоциональное мировоззрение искусства, основанное на синтетических телесных состояниях художника и реципиента (которому такое состояние транслируется, навевается художественным произведением) к “омертвлённому”, отвлечённому от человеческих эмоций научному знанию (а именно: к программному конструированию) – вполне закономерно в конце прошлого века в условиях почти всеобщей компьютерной эйфории.

Тем ценнее принципиальная позиция несводимости духовно-практической сферы человеческого разума к математическим моделям и языковым каркасам. Остановленный, зафиксированный прошлый опыт человека, редуцированный к алгоритмам, наследует все преимущества безличного социально-ориентированного научного и технологического знания с одной стороны и массового производства – с другой. Глав-

424 Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика, с. 210 -211.

ная ценность такой модели – эффективность. Однако постоянное воспроизводство прошлого эстетического опыта, создание всё новых художественных комбинаций, ассимиляция традиционных техник со всё более поразительными воображение возможностями не снимают с повестки дня главный вопрос: “зачем столько?”.

Преимущества алгоритмического творчества – в его универсальности. Оно не укоренено ни в какой традиции – все они равны и равнозначимы, нет никакой ценностной и эмоциональной иерархии. Точно так же и мастерство художника, при помощи руки и красок находящего всё новые нюансы выразительности для всё более тонких оттенков эмоциональных состояний приравнивается с точки зрения алгоритмической теории искусства к “творчеству” слонов, обезьян или даже насекомых, ползающих по бумаге. При этом размывается качество, суть человека как целостного существа с природной соматической организацией, находящей свое выражение в особой сфере – сфере эстетической.

Искусство и эстетическое измерение практической деятельности являются одним из главных когнитологических средств “телесного модуса” разума, о котором я писала выше. “Разум тела” есть целостное знание человека о мире, точнее мира о себе посредством человеческих чувств. Непосредственное осознание человеком себя как части природного и социального Универсума, переживание единства с ним не может быть сведено ни к какому самому рафинированному дискурсу. Точно так же, как творчество несводимо к преодолеваемому, “сняемому” им навыку.

Показательно, что Кавано обвиняет противников алгоритмической эстетики в романтизме. Романтизм – то направление в западной эстетике, где была сделана попытка концептуализировать “разум тела” в качестве главного компонента, формирующего творчество. Поэтому вполне закономерен ряд удивительных совпадений в проблематике целостного переживания у романтиков с одной стороны и у теоретиков и практиков традиционной японской эстетики *гэйдо* – с другой.⁴²⁵ Прежде всего, это – констатация несводимости телесных состояний (в том числе и художественного творчества как наиболее целостного и рафинированного их выражения) к тексту, дискурсу. Например, путешествия художников, будучи те-

425 См.: Е. Л. Скворцова. Романтизм и японская эстетическая традиция. // Культурология. № 2, М., 2011, с.36-54.

лесным опытом единения с Природой, отражающим непосредственное знание о мире, часто являлись необходимым условием их творческого становления. При этом учитывался особый статус Природы, как колыбели человечества; она эмоционально осмысливалась как живое чувствующее существо, изменчивые состояния которого есть вечный двигатель и стимул художественного творчества.

В отличие от математически бездушной картины мира, нарисованной Кавано Хироси, одухотворённый ритм живого движения, вечноизменчивого Природного континуума принципиально аналогичен жизненным ритмам человека и творческим усилиям художника.⁴²⁶ И подобно тому, как «техногенная культура не существует обособленно. Она компонент культуры в целом»⁴²⁷, алгоритмическая сторона является необходимым, но не достаточным компонентом и в процессе, и в результате художественного творчества.

Краткие выводы:

1. Появление новейших образцов компьютерной техники, а также её широкое распространение в повседневном быту во второй половине 80-х гг. XX в. породило чувство “компьютерной эйфории”, которое нашло отражение и в эстетических исследованиях современных японских философов.

2. Широкое воздействие информационного общества на культуру Японии привело к появлению в японской эстетике “алгоритмических тенденций”, фактически отрицающих важную роль телесности в развитии национальной художественной традиции.

3. Яркий представитель алгоритмической эстетики, Кавано Хироси, показал себя убеждённым критиком традиционных способов художественного творчества за их «элитарность, неосознанность, необъективированность и неэффективность». В предложенной им философско-эстетической концепции Кавано редуцирует художественное творчество и саму жизнь к оцифрованному “прошлому опыту”, т.е. к алгоритму.

426 См.: Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л. О технократических тенденциях в современной японской эстетике // Философские науки, № 11, 1989, с. 60-70.

427 Маркарьян С. Б., Молодякова Э. В. Вклад Японии в мировую техногенную культуру // Япония и современный мировой порядок. М., Восточная литература РАН, 2002, с. 167.

4. Сведение жизни и творчества художника к алгоритму противоречит главному направлению дальневосточного искусства, опирающегося на даосско-буддийское понимание жизни как аутопоззиса (самопознания-самостояния) и рассматривающего художественное творчество как частный случай “жизни профессионала” и утверждающего тем самым знание об искусстве как не искусстве.

5. Отрывая человека от национальных корней, алгоритмическое искусство погружает его в одиночество тотального релятивизма. При этом художник лишается опоры в традиционных видах творчества и утрачивает ту “субъективно-всеобщую” основу, которая является исходным пунктом в формировании духовной культуры его народа.

ГЛАВА 7.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ ВОКРУГ ТОЛКОВАНИЯ
ПРИРОДЫ КОМПЬЮТЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

Развитие компьютерной техники и всё более широкое её применение в системах жизнеобеспечения населения развитых стран, несомненно, стимулирует междисциплинарную дискуссию по поводу личной идентичности человека. 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 1929г.). Выпускник филологического факультета Киотосского государственного университета (1955г.), он в том же университете получил докторскую степень (1960г.). Нитта является одним из крупнейших ведущих эстетиков Японии, автором многочисленных статей и монографии “Введение в поэтику”.

Лекции профессора Нитты, анализ его публикаций, личные беседы с ним позволяют мне сделать вывод о необходимости причислить его к элите японской философско-эстетической мысли.

Говоря о послевоенном поколении японских эстетиков, хотелось бы обратить внимание не только на универсальность и энциклопедичность их научного багажа, но и на некоторые особенности их научной методологии, обусловившие принципиально иной – в сравнении с предыдущими поколениями – характер философско-эстетических изысканий в этой стране. Как уже подчёркивалось, в сознании каждого японца достаточно прочно укоренились традиционные мировоззренческие

стереотипы, ориентирующие скорее на эмоциональное, нежели рациональное постижение действительности, на интуитивную, а не дискурсивно-логическую оценку явлений и объектов. Это нашло отражение в научных исследованиях по эстетике – большинство из них ограничивается описательно-эмоциональными рамками, констатацией наличия, либо отсутствия прекрасного в исследуемом объекте.

Работам подобного плана свойственна расплывчатость формулировок и отсутствие научной строгости. В ряде случаев соотношение элементов рационального и эмоционального примерно одинаковое; исследование имеет столь же философскую, сколь и художественную наполненность. Примером такого произведения может служить упоминавшееся эссе Танидзаки Дзюньитиро «Похвала тени». На его страницах известный писатель, выступая в качестве аналитика и поднимая в связи с этим важную теоретическую проблему сущностных особенностей японского национального искусства, силой своего художественного дарования сплавляет воедино эмоциональный (художественно-этический) и рациональный (философско-эстетический) подходы к её решению. В глазах неискушённого читателя рассуждения Танидзаки выглядят чрезвычайно убедительно, аргументация кажется вполне корректной. Поначалу подобное же испытывает и профессиональный эстетик, попав под обаяние мастерски написанной прозы, магической власти её слов. Однако при более трезвом, тщательном изучении трактата Танидзаки обнаруживаются довольно многочисленные – с позиции строгой науки – неточности, натяжки и даже просто ошибочные положения.

Именно желанием избежать подобных промахов, стремлением разъяснить, систематизировать и обогатить японскую эстетическую мысль возможностями современного научного знания – и отличается характер деятельности учёных поколения Нитты Хироэ. Для постижения этих трудов не требуется особая интуиция, специальный настрой, знакомство с национальной психологией японцев, не требуется детальное знание многочисленных художественных памятников традиционной культуры, необходимое в случае эффективной работы с трактатами их предшественников. Явно выраженное тяготение к философскому, максимально рационалистическому осмыслению, описанию и решению эстетических проблем

делает эти труды наиболее универсальными, легко переводимыми, а, следовательно, доступными мировому сообществу эстетиков.

7.1. Анализ “машинного творчества” современным эстетиком Ниттой Хироэ

Объектом нашего непосредственного анализа будет работа Нитты под названием «Возможно ли компьютерное творчество?» (Осака, 1984г.).⁴²⁸ И содержание этой работы, и сама форма подачи материала, и своеобразная игра мысли японского философа кажутся интересными и актуальными. В отличие от упоминавшегося Кавано Хироси, Нитта не ограничивается безапелляционными утверждениями в свете собственного видения проблемы компьютерного творчества.⁴²⁹ Автор предстаёт перед нами человеком сомневающимся, ищущим, размышляющим вместе с читателем, внимательно прислушивающимся к доводам воображаемого оппонента.

Ещё раз подчеркнём факт возникновения японского варианта “компьютерной эстетики” в Японии. Ведь именно эта страна, уверенно проводившая сплошную компьютеризацию ещё в 80-е гг. XX в., с одной стороны, и в то же время не только не поступающаяся духовно-эстетическим наследием своего прошлого, но и энергично использующая его в своей повседневной жизни. Примечательно, что оба указанных момента нашли отражение в двух тенденциях японской эстетической науки, которые, имея в качестве предмета анализа один и тот же объект – компьютерное искусство – рассматривают и оценивают его с полярных позиций.

Хотя точка зрения компьютерной эстетики XX в. представлена в Японии в первую очередь Кавано Хироси, объектом антиалгоритмической критики Нитты Хироэ выступает не он, а известный философ Абрахам Моль. Моль описал пять видов “творящих машин”, имевшихся в наличии у человека в начале 80-х гг. В соответствии с этой классификацией французского ученого работа самого Нитты состоит из пяти разделов. Наряду с анализом “машинного творчества” им ставятся

⁴²⁸ Нитта Хироэ. Компьюта-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцугаку (Искусствознание). Вып.1, Осака, 1984.

⁴²⁹ Позиция Нитты Хироэ представлена в статье: Скворцова Е.Л. Старые методологические проблемы в новом компьютерном творчестве // «Культурология», № 4, 2010, с.235-252.

и решаются общие проблемы, возникающие в эстетической теории в связи со всё большим распространением компьютеров в художественной сфере и их постоянным усложнением. Каждая из возникших проблем рассматривается японским эстетиком в связи с “творческой деятельностью” какой-либо из пяти машин, указанных Модем. Поскольку эти проблемы имеют общеметодологический характер и жёстко не связаны с характеристиками той или иной машины, рассмотрим их отдельно, но вначале перечислим, какие именно виды машин имеет в виду Нитта Хироэ.

Перечисление идет в порядке усложнения машинной деятельности. Итак, машина № 1. Нитта называет ее “машинной, отбирающей и сохраняющей из зрительного и слухового содержания всё, имеющее ценность”.⁴³⁰ «Такая машина, – пишет японский эстетик, – в месте входа энергии требует средств преобразования, “перевода” с языка человеческих чувств на машинный язык (например, фотокамеры, телеобъектив, “искусственное ухо”, аналоговые преобразователи). Следовательно, фильтрующее “программное сито” организует информацию определённым образом, пропуская её через себя».⁴³¹

Ясно, что подобная фильтрующая программа будет откладывать “механический отпечаток” на всю художественную информацию. Посредством такой машины картина мира как бы препарируется, искажается; единая ценность распадается на частные ценности разных уровней. Парадигма этого процесса задается эстетиком-программистом. Что же касается её сбалансированности, то она, подчеркивает философ, зависит от духовного диапазона эстетика, составляющего программу в соответствии с собственными представлениями о психике и восприятии человека. «Таким образом, все картины, обрабатываемые машиной, основаны на некой изначальной заданности».⁴³² Накопив их в памяти, машина по мере надобности выдаёт такие картины в качестве “произведений искусства”, т.е. в месте выхода происходит превращение информации машиной в информацию, доступную чувственному восприятию индивида. Подобная трансформация также осуществляется с помощью аналоговых преобразователей – только на сей раз не воспринимающих,

430 Нитта Хироэ. Указ. соч., с.30.

431 Там же.

432 Там же.

а воспроизводящих (телеприемники, синтезаторы).

Машину № 2 Нитта называет “машиной для развития идей”. Суть её состоит в том, что «художник, закодировав в знаковой форме заранее обдуманную идею, произведя расчет и жёсткую кодировку, вводит это в программу производства. Полученный машиной результат он предоставляет зрителю. Именно таким способом, – пишет японский учёный, – Гец сделал свой чёрно-белый “супер-сайд”, а Ксенакис на IBM 704 собрал в мелодию отдельные звуки».⁴³³ Таким образом, практическая часть творческого процесса – воплощение замысла – перекладывается на плечи компьютера что создает целый ряд удобств. Возможности подобной машины, заметим, оценили многие творцы современных детективных романов, активно используя механических помощников с целью облегчения своего труда и повышения его производительности.

Машина № 3 предназначена для “комбинации искусств”. Как пишет Нитта, «комбинируя цветовые, звуковые и другие возможности, она составляет на основе единого алгоритма наилучшее из возможных произведений. Область возможностей при этом невероятно широка. Оценив всесторонне и систематически сферу возможностей, просеяв через какое-то “ценностное решето” их бесконечное количество по одному, она оставляет самую лучшую вещь. Это и есть способ действия “перебирающего искусства”».⁴³⁴

Машина № 4 имитирует творческий процесс, исходя из реально существующих произведений. Творчество такой машины можно разделить на два этапа. На первом этапе (Нитта именуется его «аналитическим») уже готовые произведения искусства перекодируются на машинный язык. Затем к ним применяются меры по организации, обобщению, путём поиска субъективных закономерностей, т.е. тех правил, на которые опирались их авторы. Результат подобной операции хранится в их памяти и представляет собой, во-первых, скрупулезную запись оригинальных комбинаций, в которых проявляется форма каждого произведения в отдельности (“каталог произведений”); а, во-вторых, запись принципов, которыми руководствовались

⁴³³ Нитта Хироэ. Цит. соч., с.36.

⁴³⁴ Там же.

и вдохновлялись создатели этих произведений. “Аналитический” этап сменяется “синтетическим”, когда происходит эксплуатация созидательной силы компьютера. Сначала, указывает Нитта, “созидающая сила” выбирает из каталога определенный символ. Затем этот символ подвергается анализу по поводу его соответствия или несоответствия группе правил, зафиксированных машиной в памяти. Если он подходит, то посылается на дальнейшую обработку, если нет – отклоняется, и тогда “созидающая сила” получает приказ об извлечении из каталога нового символа и процедура продолжается. Следующая ступень – формирование произведения из отобранного материала. При этом происходит сопоставление с “каталогом произведений”. Критерий оценки состоит в том, является или не является данное машинное произведение уже осуществлённым в истории искусства. Такая машина, по замыслу её создателей, способна сотворить произведение, по стилю более соответствующее творческой манере любого художника (композитора, поэта и т.д.), нежели его собственные произведения (при условии, что они будут закодированы в обоих разделах машинной памяти).

Наконец, пятая, “видящая машина”, действие которой состоит, по словам Нитты, в том что «она посредством аналогового преобразователя производит операцию расчленения ряда последовательных зрительных образов на разрозненные схематизированные пучки».⁴³⁵ В отличие от человека-наблюдателя, машина умеет систематически анализировать взаимосвязи, которые, оказывается, действительно существуют в различных элементах изображения. В её магнитной памяти накапливаются невидимые соотношения зрительных образов. «Сами по себе эти отношения не отражаются человеческим глазом, но подсознательно могут структурировать определённую форму»⁴³⁶, – утверждает японский эстетик. Человек использует эти соотношения зачастую случайно, вслепую, подсознательно; компьютер же наиточнейшим образом воплощает в своих творениях “все лучшие достижения” мирового искусства в области формообразования. И все же Нитта не считает подобные “машинные произведения”, равно как и произведения предыдущих четырех

435 Нитта Хироэ. Цит. соч., с.42.

436 Там же.

машин, подлинно художественными. Аргументация японского ученого базируется на последовательном доказательстве тезиса о том, что “машинное производство” художественной продукции лишено основных характеристик творческого процесса как такового. Следовательно, и результатом компьютерных усилий будут, соответственно, “квазишедевры”, неполноценные с эстетической точки зрения.

Если, к примеру, представить художника в роли компьютера, оснащённого системой телепередачи, размышляет Нитта Хироэ, то глаза его будут выполнять функцию воспринимающей телекамеры, 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 остается лишь “просто перенести” их на холст – и шедевр готов. Так ли это? Тождественен ли процесс, происходящий, скажем, в машине № 1, тому, что происходит в “чёрном ящике”, которым выступает внутренний мир художника? Ни в коем случае, считает Нитта. Ведь в истинном творчестве всё отнюдь не столь прямолинейно и однозначно. На самом деле мастеру почти никогда не удастся воплотить свой замысел сразу и начисто, как это делает машина. Оказывается, 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.

Психологическим механизмом, обеспечивающим появление такой новизны, является “разъясняющая обратная связь” между идеей и её воплощением, составляющая стержень духовно-практической деятельности мастера. Японский эстетик пишет об этом так: «Художник пытается “объяснить” свою душу при помощи руки. В результате такого “объяснения” произведение, расположенное перед глазами художника, раз за разом требует нового объяснения. Именно такой поворотный пункт процесса “изнутри наружу”, это обратное течение от “выходящей силы” – руки к “принимающей силе” – душе, этот механизм обратной связи, стимулируемый новизной ощущений и переживаний мастера, отсутствует в компьютере...

Биологи и психологи утверждают, что деятельность мозга подразумевает наличие подобной структуры. Компьютер же её лишен. Если его и можно назвать мозгом, то это будет дефективный мозг».⁴³⁷

“Дефективный мозг” продуцирует и тиражирует лишь то, что за долгую историю искусства было накоплено в арсенале “всемирной мастерской” художников. Для воплощения замысла компьютер отбирает наилучший из уже имеющихся приемов мастерства, поэтому в его «шедевре» утрачивается такой важный элемент, как эстетическая новизна. Компьютерный творец ущемлён в том смысле, что никогда не сможет создать новый художественный прием, кроме тех, которые уже заложены в его памяти. Мастер обречён на вечное новаторство. Машина же, как совершенно точно отмечает Нитта Хироэ, способна воспринять от творчества лишь одну, причём не главную его сторону – ремесленничество, впрочем, в этом она превосходит любого человека.

Весьма тонко и верно по сути наблюдение учёного относительно того, что творчество основано на неумении новичка в гораздо большей степени, нежели на уверенности набившего руку в технике ремесленника. «Пока что, – пишет он, – творчество принимает форму отрицания техники»⁴³⁸ Любая из пяти перечисленных видов машин не способна, несмотря на весь арсенал технических средств, создать «нечто такое, что не рождается посредством простого дедуктивного вывода из прошлого».⁴³⁹

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, по мнению учёного, – продукт телесной деятельности, где человек выступает как целостное существо, в единстве рационального, эмоционального и физического моментов. Подручные средства традиционного художника были соразмерны его телесным возможностям. Например, как считает Нитта, «музыкальный инструмент – это устройство по извлечению

⁴³⁷ Нитта Хироэ. Цит. соч., с. 31.

⁴³⁸ Там же

⁴³⁹ Там же, с.32

звуков в пределах телесных возможностей».⁴⁴⁰ Его прототипом_служили голосовые связки человека. Музыкальные инструменты можно тоже рассматривать как своеобразные машины. Но, в отличие от компьютеров, эти машины *соразмерны*, по выражению японского эстетика, телесной структуре человека. Вот, например, фортепиано. Оно как бы “раскладывает” голос на двенадцатиступенный звукоряд. Тем самым возможности человеческого голоса, простирающегося обычно не более чем на две октавы, “расширяется” до семи октав.

Фортепиано перелагает частотные колебания голосовых связок, возникающие от давления воздуха при дыхании – в удары по струнам, благодаря клавиатуре. Ударно-струнное устройство и педаль также действуют в пределах телесных возможностей человека. Благодаря беглости последовательных ударов по клавиатуре можно максимально приблизиться к аналогичной переменчивости звучания человеческого голоса. Точно так же обстоит дело и с силой звука, причиной которого является жёсткость или мягкость пальцевого удара. В такой “машине”, как фортепиано изначально подразумевается «пространство для свободного вхождения человеческого тела. Фортепиано – это машина, всегда содержащая в себе возможность возврата к человеческому голосу»⁴⁴¹ – заключает Нитта.

Аналогично и соотношение телесных возможностей человека с другим инструментарием традиционного художника. Что же касается машины, то она, по словам философа, «утверждается там, где изначально человеческое тело изгоняется за дверь».⁴⁴² Компьютер – “чёрный ящик”, в который человек не может вмешиваться именно в момент “творения”, не может проконтролировать весь ход “художественного производства”. В отличие от музыкального инструмента “творящая машина” находится во власти программиста-художника лишь отчасти. Её “продукция” не есть результат непосредственно-телесной деятельности, но является чем-то иным.

Машинное творчество видится Нитте подобным некоторым видам прикладного искусства, в рамках которых художественная идея и её реализация не осуществляются в едином телесном процессе в форме “обратной связи по истолкованию”,

440 Нитта Хироэ. Цит. соч., с. 35.

441 Там же.

442 Там же.

от воплощения к замыслу. «Например, – пишет автор, – в гончарном искусстве воплощение доверяется печи, “обратная связь по истолкованию” редуцируется до формы судебного вердикта, окончательного приговора каждому выходящему из печи сосуду. Точно так же, обстоит дело и с “творениями” Геца и Ксенакиса. Их можно сравнить с такими произведениями прикладного искусства, как горшок или чашка».⁴⁴³

Как видим, Нитта Хироэ низводит компьютерное творчество до уровня ремесленничества. Подобная трактовка представляется не совсем правомерной. История искусств даёт нам пример успешного овладения художниками техническими приёмами кинематографа, которые сначала также довели собственно искусству, как сейчас компьютерная техника довлеет зарождающимся на его основе искусствам. В конце концов, техническая сторона кинематографа постепенно попала под контроль мастера – стало его “кистью” и “музыкальным инструментом”. Можно с уверенностью прогнозировать, что с течением времени то же самое произойдёт и с компьютерной техникой, которая, несмотря, на всю свою сегодняшнюю неохватность и неконтролируемость, также будет поставлена на службу художественной идее, станет её подручным средством, хотя первые “произведения” такого рода и могут быть уподоблены чашкам и горшкам.

К тому же в XX в. наблюдается всё большая интеллектуализация всех сфер жизни человека. Немалую лепту в этот процесс «вносит компьютер, оперирующий информацией, т.е. объективизированной высшей нервной деятельностью человека».⁴⁴⁴ Интеллектуализация не минует и искусство XXI в. и, надо полагать, что наряду с традиционными, рукотворными видами искусства, возникнет пучок новых, основанных на огромных возможностях компьютера.

Третья проблема, поставленная Ниттой Хироэ, тесно связана с двумя рассмотренными выше проблемами “новизны” и “телесности” как неизменных атрибутов подлинного искусства. Её можно сформулировать так: можно ли считать компьютер имеющим непосредственно отношение к художественной деятельности и если

⁴⁴³ Там же, с. 36.

⁴⁴⁴ Сакамото Кэндзо. Сэнтан гидзюцу-но юкуэ (Источники передовой технологии). – Токио: 1987, с.37.

да – то в какой степени? Или «разве можно мыслить тело, если видеть в нём лишь объект строгих исследовательских процедур и закрывать глаза на феноменологию телесного опыта?»⁴⁴⁵

7.2. Искусство как синтез рационально-идеальных и телесно-материальных усилий человека

Как уже было сказано, по мнению японского учёного, традиционное искусство отличается от компьютерного прежде всего своей телесностью, рукотворностью. Поэтому при его создании возникает механизм обратной связи, когда практическое осуществление оказывает обратный процесс на его замысел. У художника замысел созревает и меняет очертания по мере “сопротивления материала”. Именно такое сопротивление, обуславливающее пробы и ошибки, горести и сомнения творца, стимулирует развитие и “окончательную доводку” идеи. Мастер черпает вдохновение в борьбе с “невоплощаемостью” завораживающего его замысла. Но и сама идея трансформируется в ходе его борьбы. Творчество традиционного художника, таким образом, предстает 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 – состояние, возникающее в результате целостного, чувственно-телесно-ментального переживания художником мира. Этим-то уникальным состоянием, особым, никогда не “бывшим до” и никогда не “ставшим после” художник намерен поделиться с реципиентом своего искусства. Каждое произведение истинного мастера – уникальный мир синтеза, сочетания природных, возрастных, умственных,

⁴⁴⁵ Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: 1995, с. 6.

ремесленных, эмоциональных составляющих динамического процесса уникальной жизни, имеющей необратимый характер. Поэтому Нитта Хироэ совершенно прав, когда отказывает в статусе подлинности компьютерному творчеству (художник-программист) и компьютерному произведению (произведение-электронная запись в памяти компьютера).

Компьютер, доказывает философ, лишен “обратной связи” и физиологического «изменения» творческого процесса. Он творит автоматически, согласно алгоритму, неуклонно воплощая избранную идею. Компьютер действительно прекрасный ремесленник, идеально применяющий уже открытые ранее законы мастерства, то есть, по мнению Нитты, опирается на рассудочный момент в творчестве.

Однако в рождении искусства, по меньшей мере, не последнее место занимает не прошлое, но будущее, не рассудок, но чувство. Не будет ли внутренне противоречивым понятие “алгоритм чувства” или “алгоритм будущего”? – задаётся вопросом японский эстетик. Иными словами, «даёт ли компьютерная обработка новое знание или же здесь не происходит открытия нового знания, а лишь комбинирования готовых знаний для решения конкретных практических задач?»⁴⁴⁶ Всё, что может алгоритм – это проецировать на грядущее результаты прошлого. Но “алгоритмически просчитать” будущее как таковое – невозможно. По словам Нитты, «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, отсюда берёт начало идея «художественного творчества на основе алгоритма»⁴⁴⁷, пропагандируемая алгоритмической эстетикой.

В то же время, подчёркивает учёный, нельзя исключать момент исчисления в художественном творчестве. Если бы его не было, никогда бы не зашла речь о применении машин для создания произведений искусства. Другое дело, что максимум, на что может претендовать компьютер – быть «калькулятором для планирования

446 Скворцов Л.В. Информационная культура и цельное знание. - М.: 2011, с. 253.

447 Нитта Хироэ, цит. соч., с. 38.

произведений будущего искусства по образцу и подобию *исходных шедевров*, воплощающих художественное мастерство прошлого». ⁴⁴⁸ И, всё-таки, право компьютера на существование в художественной практике несомненно настолько, насколько бесспорен момент техники и рассудочности в самом искусстве.

Нитта указывает также и на “теоретических предшественников” компьютера. Это, во-первых, концепции, разделяющие точку зрения лапласовского детерминизма на принципиальную выводимость будущего из прошлого состояния. И, во-вторых, это – огромное количество теоретических трактатов, со времен 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 теоретического анализа в эстетике и теории искусства. (Отметим однако, что теория искусства представляет собой не просто обобщение опыта художественной практики прошлого, но и новый качественный уровень в её осмыслении, так что компьютер в этом ряду занимает свое место весьма условно).

Итак, Нитта связывает появление “Поэтик”, “Законов художественного творчества”, “Историй стилей” и др. в рамках философско-эстетической и искусствоведческой мысли с существованием значительного момента формализованности и упорядоченности в искусстве как таковом. Как раз эта сторона по преимуществу становится объектом теоретического анализа. И если бы данный фактор был слаб или его не существовало вовсе, подчёркивает японский эстетик, все эти исследования попросту не возникли бы, поскольку для них не было бы объективного основания. Наличие же эстетической мысли прошлого служит необходимой предпосылкой появления компьютерных методов в искусстве. В прошлом “Поэтики” описывали определённые нормы, правила создания произведений – отныне машина взяла на себя эти функции. Однако, как совершенно правильно отмечает Нитта, на основании только знаний законов художественного творчества, изложенных в “Поэтиках” и прочих трактатах, нельзя создать подлинное произведение искусства. В равной

⁴⁴⁸ Нитта Хироэ, цит. соч., с. 38.

степени его нельзя создать и с помощью компьютерной методологии. Здесь следует вспомнить “парадокс эстетика”, на который указывало множество мыслителей: в самом искусстве эмоциональный момент преобладает над интеллектуальным, и, наоборот, в науках об искусстве – искусствознании, эстетике необходим примат рационального, теоретического. О драматизме существования эстетики как науки прекрасно написал Н. Гартман: «Точка зрения личного пристрастия и иллюзии отвергает философское рассмотрение. Или, по крайней мере, она ему вредит. Эстетика – это род познания с явной тенденцией стать наукой. И предметом этого познания является именно личное пристрастие и иллюзия. И не столько пристрастие и иллюзия, сколько то, к чему они обращены, то есть прекрасное, но в меньшей мере и они сами. Из этого следует, что эстетическое чувство является в своей основе другим, чем философское познание, которое направляется на него как на свой предмет. Эстетическая точка зрения вообще не является достоянием эстетики. Она есть и остается точкой зрения любителя искусства и творца его, изучение же этой точки зрения – дело философа. Обоюдное самоисключение, если оно было полным, должно было сделать невозможной работу эстетика. Последний должен бы обладать способностью к художественной точке зрения, потому что познать её он мог только на собственном опыте».⁴⁴⁹

Проблема “парадокса эстетика” возникает на, так сказать, компьютерном уровне и в работах Нитты Хироэ, вплотную столкнувшегося с необходимостью решения данного вопроса⁴⁵⁰. По моему мнению, учёный довольно успешно справляется с поставленной задачей. Он не впадает в крайность огульного, основанного лишь на эмоциях, отрицания компьютерных методов в искусстве. Но ему и чужда роль апологета компьютерного творчества, которую играет Кавано Хироси, стремящийся полностью подчинить язык искусства (в значительной степени не поддающийся

449 Гартман Н. Эстетика. - М.: 1958, с. 13-14.

450 Эта проблема затрагивается Ниттой и в его статье “Сотворенное пространство. Сотворенное время”. Он, в частности, пишет: «И в живописи, и в музыке слова не употребляются, следовательно, эти виды искусства не могут выступать в качестве вербализованных мировоззренческих систем. Однако каждому известно, что и живопись, и музыка бывают красноречивее любой философии... Философия – не искусство, равным образом, искусство не исчерпывается философией. Это – разные вещи. Искусство вызывает к чувству, философия – к разуму». Нитта Хироэ. Цкуруарэта кукаан. Цкуруарэта дзикан (Сотворенное пространство. Сотворенное время) // Син Иванами кодза (Новый курс лекций Иванами по философии). – Токио: 1984, с. 205 – 206.

формализации) методам кибернетического мышления.

Наряду с перечисленным, Нитта поднимает еще одну проблему: для чего необходимо искусство? В чём его качественное своеобразие, смысл его существования? Искусство, размышляет японский эстетик, бессмысленно с точки зрения обыденного познания, 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.

«В данном случае “смысл”, – пишет Нитта, – это практический смысл, совпадающий с целями повседневной жизни, в контексте которой звук – это не что иное, как знак, за которым прочитывается смысл. В противоположность этому, в музыке звук важен сам по себе (единство звука и смысла). Итак, мы назовём музыкой занятие по возвращению звуку смысла как такового. Для чего существует такое занятие? По-видимому, для того, что бы вернуть тело – телу как таковому, или же, говоря конкретнее, для того, что бы люди осознали бытие тела: а) посредством “бессмысленного” с точки зрения повседневной жизни потребления звука и б) посредством осмысленного потребления звука». ⁴⁵¹

Итак, музыка в трактовке японского философа – это занятие по возвращению смысла звукам как таковым. С одной стороны, человек дифференцирует звуковые сигналы, «разводя» информацию сугубо практического характера и эстетический заряд, получаемый с помощью эстетических звуков. Одно дело – быт, другое – искусство. На “бытовом уровне”, как ни старайся, музыку не сочинишь, даже если развить наш повседневный слух до предела. С другой стороны, именно слух, то есть чисто физиологический орган чувств, позволяет индивиду получать от музыкального искусства высокое наслаждение. Таким образом, человеческое тело выступает “синтезатором” двух уровней слуха. По словам учёного, «музыка возвращает телу единство, но уже на более высоком, по сравнению с повседневностью, уровне». ⁴⁵² В

⁴⁵¹ Нитта Хироэ. Компьюта-ни сосаку, с.34.

⁴⁵² Там же, с.35.

традиционном искусстве происходит возрождение цельности человеческой натуры, единение духовного и телесного в рамках музыкальной связи звуков, бессмысленной для обыденного существования, но весьма значимой для жизни духовной.

В отличие от компьютерного творчества с его гипертрофированной “рассудочной” частью и элиминированной “физиологической”, традиционное искусство представляет собой синтез умственно-идеальных и физически-материальных усилий человека. «Эстетический опыт - это оживление произведения искусства посредством тела ценителя искусства»⁴⁵³, т.е. искусство предполагает телесно-ментальный синтез в условиях включённости в ситуацию эстетического опыта. Смысл искусства, подчёркивает японский ученый, в том, что оно должно стать средством повышения качества человеческой жизни на основе прояснения единства ее духовной и телесной сторон: «Творчество, – пишет Нитта, – снимает путы с тела. От разделения – к единству, опять к разделению – и опять к единству. В процессе такого непрерывающегося повторения художественное творчество, используя, например, звук, исследует бытие тела. Ведь во время сочинения музыки ухо слышит не только звуки, но слышит, осознаёт и сам творчество, используя, например, звук, исследует бытие тела. Ведь во время сочинения музыки ухо слышит не только звуки, но слышит, осознаёт и сам процесс такого слышания».⁴⁵⁴

Заслуга японского философа 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 Востока, и в том числе в системе “Дома” (*измото*) в Японии, где передача знания происходит путем непосредственного, нетекстуального контакта ученика с учителем. В результате такого контакта первый вместе с техническими приемами мастерства наследует и саму личность второго.

«Возможно, сегодня европейскому уму как никогда необходимо наряду с “книжной” традицией передачи знания признать необходимость и ценность жи-

453 Нитта Хироэ. Битэки кэйкэн (Эстетический опыт).// Бигаку, т.2, с. 105.

454 Нитта Хироэ. Компюта ни сосаку, с.35..

вой традиции его передачи: от учителя к ученику».⁴⁵⁵ Философ Л.Г. Пугачёва, занимающаяся проблемой телесного восприятия, лаконично описывает ситуацию обучения в традиционных искусствах: 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 передачи знания, научное сообщество <...> по сути, утверждает, что разум не сводим к тексту – у него есть телесный аспект, а тело является ресурсом развития разума».⁴⁵⁶

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 для справочных, учебных и сугубо ремесленных целей. Однако, по мысли Нитты Хироэ, его никак нельзя, (подобно тому, как это делает Кавано Хироси) считать полноценным заменителем традиционного рукотворного искусства.

Всё сказанное японским эстетиком верно лишь в отношении прошлого художественного опыта человека, с одной стороны, и прошлого жизни самого человека – с другой. Действительно, как пишет современный японский исследователь, специалист по информационным технологиям Сакамото Кэндзо, «компьютер полностью не объективизирует человеческие способности. Легко поддаётся объективизации лишь их знаковый аспект и синтаксические связи. Сложнее обстоит дело со связями семантическими и прагматическими».⁴⁵⁷ Однако нынешний уровень развития компьютерной техники – далеко не окончательный, и в дальнейшем, несомненно, объективизации подвергнутся и семантические, и прагматические связи.

Кроме того, человек как вид сам стоит на пороге коренных изменений и, видимо, сам явится предметом конструирования. Уже в начале 70-х годов стала развиваться геновая инженерия, которая по сути дела является разновидностью

455 Пугачёва Л.Г. Разум тела: шаг в реальность “здесь и сейчас” // Философские науки, № 3, М., 2010, с. 101.

456 Там же, с.102.

457 Сакамото Кэндзо. Сэнтан гидзюцу... с. 37.

информационного конструирования. Ведь ген – носитель наследственной информации, и уже сейчас, по свидетельству профессора Сакамото, «информационная технология не ограничивается только компьютерами, а простирается до сферы жизни».⁴⁵⁸ Новые условия жизни, новые технологии требуют от человека развития новых способностей, и, видимо, не ошибаются те футурологи, которые называют нынешний век “интеллектуальным”. Соответственно, возникнут и новые, более интеллектуализированные виды искусства, где телесный аспект может быть сведен к минимуму. Это, разумеется, не означает умаления влияния традиционных видов.

Поэтому решение Ниттой Хироэ проблем, возникших в связи с компьютерным творчеством, можно считать лишь условно правильным. Условно – потому, что они подразумевают остановку как в развитии компьютерной техники, так и в развитии человека. Работа Нитты демонстрирует нам, как вечные философские вопросы всякий раз возникают на каждом новом витке развития науки и техники. Заслуга японского эстетика в том, что он 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. Отсутствие как “компьютерной эйфории”, так и самоуверенного консерватизма; диалектичность и самокритичность этого японского философа выгодно отличают его от Кавано Хироси, чьи идеи проанализированы в предыдущей главе работы.

В заключение ещё несколько соображений, касающихся особенностей традиционного искусства и их метаморфоз под влиянием современных технологий. Заметим, что профессором Ниттой осталась совершенно не затронутой тема социальной значимости традиционного искусства, исполнявшего роль “аксиологического педагога” для реципиентов.

В каноническом синтоистском ритуале – зародыше традиционного японского искусства – в неразрывном единстве сплетались рассудок и чувственность. При этом все члены общины являлись одновременно и исполнителями, и реципиентами ритуальных действий, вследствие чего у них формировался единый эмоциональный настрой на решение актуальных задач: посадка риса, сбор урожая и.п. В рамках

458 Там же, с. 44.

этого ритуала все чувства человека были задействованы в установленных издревле практиках вызова богов при помощи специальных восклицаний. Заклинания сопровождалось пением и танцами, при этом запах жертвенных блюд смешивался с тактильными ощущениями мягких и грубых тканей от жертвенных тварей «с плавником узким и плавником широким» на фоне ржания белых коней и кукареканья белых петухов.⁴⁵⁹

Ритуальные действия – это и есть колыбель искусства. В традиционном “рукотворном” виде искусство заключает в себе “родовую эмоциональную память” человека о своём далёком прошлом эмоциональном единстве со всем родом, единстве с предками, современниками и потомками во всех трёх временах: прошлом, настоящем и будущем.

Традиционное искусство, особенно каноническое, несёт в себе печать вечности рода и вечности предания рода. Оно обладает удивительной способностью восстанавливать в памяти по одной-двум чертам целую систему знаний о мире. Такое искусство служит неким катализатором, пробуждающим воспоминания о былом эмоциональном и интеллектуальном единстве рода, единстве его истоков, его истории, единстве его священных предметов – символов рода. Оно свидетельствует о единых ценностях, присущих роду.

Так, известная картина ветхозаветной “Троицы” вызывает в сознании у православного христианина не только конкретный период Ветхого Завета, рассказывающий о явлении Аврааму и Саре трёх ангелов, но и воскрешает в памяти слова пророков о грядущем рождении Спасителя и далее – всю евангельскую историю Сына Божьего, изображённого в “Троице” в виде ангела. При этом невольно вспоминаются слова молитв, возносимых как в храме, в хоровом исполнении священнослужителями, так и дома, при индивидуальном обращении к Всевышнему.

Ю.М. Лотман, исследовавший феномен канонического искусства как особого языка, подчёркивал: «При сравнении фольклора и средневекового искусства с одной стороны и поэтики 19 в. с другой, выясняется, что в этих случаях графически

⁴⁵⁹ См.: Синто – путь японских богов. Т. 2. - СПб., 2002, с. 27. См. также: Ермакова Л. М. Слова богов и песни людей.- М., 1995, с. 55-57.

зафиксированный текст по-разному относится к заключённому в произведении объёму информации. Во втором случае – по аналогии с явлениями естественного языка – он заключает всю информацию произведения (сообщения), в первом – лишь незначительную ее часть. Сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанным с ним воспоминанием <...>. Получатель фольклорного (а также средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной».⁴⁶⁰

По мнению Лотмана, слушатель фольклора скорее напоминает исполнителя, воспроизводящего по памяти музыкальную пьесу, чем читателя романа. Если обычный, неканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как её возбудитель, выполняющий мнемоническую функцию. Так, простой вид страниц Псалтыря позволял неграмотным дьячкам в XVIII в. “восстанавливать” текст Библии по памяти, имитируя “чтение”. Аналогичная история была и с неграмотными муллами, “читающими” Коран, подобно тому, как дети по картинкам “читают” сказки наизусть.

Светское искусство, отделившееся от религиозного и в Новое время противопоставившее себя религиозной традиции, всё равно находило религиозный отклик у зрителя в символике цвета, в сюжетах и мотивах. Отталкиваясь от традиционного искусства, оно неизбежно было связано с ним некоей родовой пуповиной, представляя собой определённое воплощение той или иной формы родового коллективного эмоционального опыта. Перелом произошёл, когда для понимания искусства стало недостаточно непосредственного восприятия художественных произведений, выражающих общезначимые чувства. Потребовались обязательные специальные текстуальные комментарии профессиональных искусствоведов. При этом искусство

460 Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973, с. 20.

перестало быть непосредственно-телесным переживанием, превратившись либо в вариации декоративных элементов, либо в фактор, в той или иной степени поражающий воображение его потребителя.

Именно эта стадия утраты искусством связи с непосредственными реакциями зрителей как созерцателей и была взята теоретиками алгоритмической эстетики за идеальную модель. Согласно их концепции, оформление художественного замысла и его беспристрастно-тщательное воплощение в идеале должно быть возложено на соответствующую машину.

Преимущества такого подхода к искусству очевидны. В условиях массового общества и устойчивого художественного спроса создание многочисленных цифровых копий традиционного искусства, например, Моны Лизы Леонардо или Сикстинской Мадонны Рафаэля, практически неотличимых от оригинала – это великое достижение компьютерного гения человека. Подобная продукция позволяет создавать музеи мирового уровня в самых дальних уголках планеты. Шедевры становятся доступными и все, кто хотел бы, но не может непосредственно на месте ознакомиться с оригиналами, будет в состоянии сделать это прямо у себя дома.

Более того, становится возможным и создание многочисленных произведений в стилистике того или иного автора, будь то продукты живописного, либо музыкального творчества. В этой связи современные исследователи А. С. Мигунов и С. В. Ерохин указывают, в частности, что «программа, разработанная Д. Коупом, профессором музыки Калифорнийского университета Санта Круз является не только примером успешного использования компьютера для создания музыкальных произведений в манере различных композиторов, но и иллюстрацией особенностей творческого процесса алгоритмических художников».⁴⁶¹ Вопрос только в том, сколько людей включит в свое “культурное меню” все эти бесконечные вариации на тему разных мастеров. Как заставить смотреть и слушать даже собственные оригинальные шедевры признанных гениев прошлого?

Необходимо учитывать и ещё один важный момент. Искусство в качестве самоорганизующейся сложной системы несёт в себе как черты необходимости,

461 Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. - М., 2010, с. 143.

детерминированности, так и черты случайности. Будучи открытой системой, оно впитывает в себя все веяния эпохи, позиции критиков и публики. Наконец, оно является также продуктом неповторимой личной судьбы художника-творца: его психофизики, его эмоционального и интеллектуального строя, его ремесленных навыков.

В этом смысле 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 зрителя (читателя, слушателя), живущих в одной исторической и культурной среде. Таким образом, традиционный художник ограничен и в то же время обогащён своими физическими возможностями, историческими рамками своей эпохи и техническим горизонтом своих подручных средств.

Что же касается художника-программиста, то он в принципе не ограничен никакими рамками. Он в состоянии спрограммировать всё: начиная от наскальных росписей первобытного человека и кончая каким-нибудь совершенно новым видом искусства, вроде гравитационной симфонии. Однако 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 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 – рукотворное, “человекомерное” искусство будет главной формой его самовыражения, вызывающей яркий эмоциональный отклик аудитории. Только глубокий чувственно-интеллектуальный посыл одного человеческого суще-

ства в состоянии столь же сильно воздействовать на другого человека. И пока люди не изменили своей природы (хотя на горизонте и маячит грозный призрак киборга), основной формой искусства будет синтетический продукт творчества, воплощённый в соответствующем материале (имеющем признаки цвета, звука, рифмы, ритма, объёма, массы...). Характерно, что и упоминавшийся выше философ-нисидианец Накамура Юдзиро, признавая огромные возможности компьютера, при этом вполне разделяет скепсис Нитты Хироэ относительно алгоритмического искусства. По его словам, «в человеческом разуме есть неформализуемый аспект. Он заключается в постоянно воспроизводимом, динамическом характере контекстуальных общих смыслов, утрата которых чревата для человека психическими расстройствами».⁴⁶² Человек-художник своим живым телом вовлечён в динамику мира, его произведение создаётся в условиях сотворчества с “телом” этого мира. Компьютер изолирован от природного мира, он вовлечён в иные, цифровые, цепи, и потому алгоритмическое творчество является неполноценным – считает проф. Накамура.

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 эстетиков и искусствоведов. Поэтому, несмотря на антикомпьютерный пафос рассуждений таких японских учёных, как Нитта Хироэ и Накамура Юдзиро, приходится констатировать, что современное искусство уже практически невозможно представить себе без достаточно весомого участия машины.

Краткие выводы:

1. Положения наднациональной алгоритмической эстетики, которая вопреки японской художественной традиции выводит понимание творчества за рамки эмоционально-телесной деятельности художника, подвергаются обоснованной критике со стороны учёных-эстетиков классического толка.

462 Накамура Юдзиро. Басёрон э-но сайсэкин. Кёцу канкаку то дзинко тино ни фурэтэ (Ещё раз о топике. «Общее чувство» и искусственный разум) // Нисида тэцугаку э-но тои (Вопрошая нисидианство).- Токио, 1991, с.338.

2. В первую очередь следует отметить Нитту Хироэ, представителя Киотоской школы, наследника философско-мировоззренческих взглядов её основателя Нисиды Китаро, считавшего, что сама человеческая жизнь символизирует творческий акт-поэзис, не говоря уже о ценностно-ориентированном телесно-эмоциональном художественном творчестве.

3. В отличие от компьютерного творчества с его гипертрофированной “рассудочной” частью и элиминированной “физиологической”, традиционное искусство представляет собой нерасторжимый синтез умственно-идеальных и физически-материальных усилий человека. Смысл искусства в том, что оно должно стать средством укрепления этой идентичности и повышения качества человеческой жизни на основе прояснения единства её духовной и телесной сторон.

4. Компьютерное творчество, фактически разрывающее духовно-телесное единство человека, может играть в сфере искусства лишь подчинённую роль инструмента по хранению, упорядочиванию и комбинированию художественной информации, вследствие чего может использоваться для справочных, учебных и сугубо ремесленных целей. Его, по мысли Нитты Хироэ, никак нельзя считать полноценным заменителем традиционного рукотворного искусства.

5. Однако решение Ниттой Хироэ проблем, возникших в связи с компьютерным творчеством, можно считать лишь условно правильным, поскольку такое решение подразумевает “остановку” как в развитии компьютерной техники, так и в развитии человека. Концепция японского учёного показывает, как вечные философские вопросы всякий раз возникают на каждом новом витке становления науки и техники.

ГЛАВА 8.

КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ
ЯПОНСКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Как известно, культура Дальнего Востока придавала огромное значение традиции. “Благородный дух старины” – один из главных её принципов, прежде всего, в Китае, а также в странах иероглифической культуры, в том числе Японии. Именно в силе традиции заключена магия японского классического искусства, создавшего “эталонные образцы формы” (Ю.Б. Борев). Эти формы всегда были связаны, во-первых, с ценностной мировоззренческой основой традиционной культуры и, во-вторых, с **телесностью** художественного творчества. Традиционное искусство имело вполне человеческий масштаб, что подчёркивает и эстетик Накамура Юдзиро. Напомним, что ещё Аристотель указывал на такое обязательное условие красоты в искусстве, как соразмерность человеческому телу. Традиционное творчество всегда хранило тепло человеческого тела, человеческих рук.

Однако, с другой стороны, трудно вообразить современное искусство, не использующее новые технологии при создании новых художественных произведений. Несомненно, в настоящее время искусство претерпевает “родовые муки” нового этапа развития и нам, находящимся “внутри ситуации” пока что сложно судить о ещё не вполне оформленных явлениях и делать окончательные выводы. В связи с этим крупнейший японский эстетик современности Имамита Томонобу (1922-2012) проанализировал этапы развития японской художественной традиции и попытался на основе такого анализа создать новую эстетическую теорию.

Ученик Нисиды Китаро, Имамита стал одним из самых известных философов Японии; он был не только почётным профессором трех европейских университетов, вице-президентом Всемирного эстетического комитета, членом президиума Всемирной федерации философских обществ, директором Международного центра сравнительной философии и эстетики. Имамита являлся организатором и душой существующего с 1979 г. движения философов мира “Эко-этика”, которое, в частности, занимается проблемами эстетики будущего, или, как её называл профессор Имамита, калонологии.

У нас в стране творчество Имамита Томонобу освещалось в работах Ю.Б. Козловского и Н.А. Занковского.⁴⁶³ Однако и в разделе монографии первого, и в статье второго концепция этого эстетика рассматривается фрагментарно и одно-сторонне, что приводит к искажённому представлению о ней. Авторам упомянутых работ так и не удалось решить задачу полноценного ознакомления читателей с теоретическими взглядами японского учёного. Однако, учитывая тот факт, что профессор Имамита был самым влиятельным эстетиком Японии и пользовался широкой известностью на Западе, мы считаем, что настала необходимость достаточно полного, систематического изложения и критического анализа творческих установок и всей системы философских и эстетических взглядов учёного.⁴⁶⁴

Вначале о главных монографиях Имамита Томонобу. Первая из них – “Размышления о едином” (*Betrachtungen uber das Eine*, 1968), написана по-немецки, на втором родном языке профессора, в семье которого был принят этот язык. Затем последовали работы: “Фазы прекрасного и искусство” (*Би-но исо то гэйдзюцу*, 1968, 1971), “Искусство и рассудок” (*Гэйдзюцу то рисэй*, 1978). “Эстетика Дальнего востока” (*Тоё-но бигаку*, 1980), “Аристотель, 1980”, “Современная мысль – философия второй половины XX в.” (*Гэндай-но сисо – нидзю сэйки гохан-но тэцугаку*, 1985). Кроме того, он являлся ответственным редактором и автором нескольких глав в фундаментальном 5-томнике “Эстетика” (*Бигаку*, 1984-1985). Область профессиональных интересов Имамита Томонобу чрезвычайно широка, но в первую очередь его внимание привлекают проблемы сегодняшнего дня: философские аспекты выживания человека на Земле, формирование мировоззрения человека будущего, роль искусства в наступающей “информационной” эпохе. Впрочем, Имамита вполне оправдывал звание самого универсального эстетика современной Японии, его волновали не только современность и футурология, но и минувшие времена. Весьма показательно, что им написана фундаментальная монография, посвященная эстетической традиции Китая и Японии – “Эстетика Дальнего Востока”.⁴⁶⁵

463 См.: Козловский Ю.Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. - М.: 1975, с. 83-100; Занковский Н.А. Имамита Томонобу о философско-эстетических традициях Востока и Запада // Духовные ценности как предмет философского анализа. - М., 1985, с.30-37.

464 См.: Скворцова Е.Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу // Философские науки, № 3, 2010, с. 132-146.

465 Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). – Токио: 1980.

8.1. Имамита Томонобу об особенностях дальневосточной художественной традиции

Согласно позиции автора, в теоретическом осмыслении своей художественной традиции нуждается прежде всего сам Восток, чья эстетика не нашла адекватного отражения в сознании Запада и тем самым не смогла воспринять себя со стороны, объективно; обрести бытие не только “в себе”, но и “для себя”. Притом, что эстетика Дальнего Востока и её специфика всё ещё остаются малоизученными и до сих пор существует необходимость противостояния пока ещё влиятельному (хотя и утрачивающему былое значение) европоцентризму, она не теряет своей научной значимости. Фактически, на Западе дальневосточная эстетическая мысль (мы не говорим об искусстве) продолжает игнорироваться.. Несмотря на возрастание интереса к ней и неуклонное увеличение соответствующих публикаций (в таком, например, авторитетном издании, как “Journal of Aesthetics and Art Criticism”), 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.

Причина подобной “несовместимости” кроется (помимо разности “языковой системы координат”, особенно важной для региона иероглифической культуры) ещё и в ориентации эстетики Дальнего Востока, прежде всего на *практику в широком смысле этого слова*. Так понимаемая эстетика выступает не только в виде художественной теории, но и как практика чувств обыденной жизни человека, “разум тела”, практика нравственности мастера. В результате дальневосточные эстетические категории 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.

Имамита Томонобу стремится наладить культурный диалог между Востоком и Западом и проявляет в этом деле замечательный талант владения в равной

степени обоими эстетическими подходами. Играя роль “переводчика”, он создает и использует своеобразный восточно-западный метаязык. В “Эстетике Дальнего Востока” Имамита вполне заслуженно называет себя систематиком. Корректно, тактично, без насилия над материалом он представляет дальневосточное эстетическое наследие так, как это не удавалось другим японским учёным. Теоретический уровень его исследования естественно вырастает из эмпирического материала, а не навязывается извне с высоты какой-либо односторонней концепции.

Профессор рассматривает воззрения мыслителей и деятелей искусства Китая и Японии со времён древности и вплоть до XIX в., затрагивая фактически все теоретические проблемы дальневосточной эстетики, покоящейся на фундаменте преимущественно китайской художественной практики и китайских общемировоззренческих концепций. В отличие от большинства исследований современных философов, посвящённых как правило, тем или иным частным вопросам традиционной эстетической мысли, “Эстетика Дальнего Востока” – сочинение лаконичное, но одновременно ёмкое – является энциклопедичным трудом.

Свою задачу японский эстетик видит в том, чтобы «следуя древним текстам, теоретически объяснить, каким образом философско-эстетическое мышление проявилось в китайских и японских классических произведениях».⁴⁶⁶ Предмет книги – «эстетика в строгом смысле слова».⁴⁶⁷ которая, как подчёркивает автор, рассматривается систематически и с общечеловеческой точки зрения. Собственно Японии отводится здесь шесть глав из девяти.

В главе “Обзор истории японской эстетики” Имамита даёт периодизацию эстетической мысли Японии и одновременно ставит проблему возможности вычленения элементов протоэстетического сознания древних японцев на основании анализов текстов первых историко-мифологических хроник Японии: *Кодзики*, 712 г. ; *Нихонсёки*, 720 г. и поэтической антологии *Манъёсю*, 758 г. В этой же главе рассматривается эволюция некоторых эстетических категорий, исходя из их предлагаемых архаических вариантов.

⁴⁶⁶ Имамита Томонобу. Цит.соч. с. 5.

⁴⁶⁷ Там же, с. 6.

В главе “Основополагающие качества японцев и искусство” учёный прослеживает этимологию японского понимания прекрасного, анализируя при этом феномен иероглифической письменности. Особое место отводится проблеме синтеза этического и эстетического моментов в протокатегории прекрасного. Здесь же поднимается и подробно исследуется под эстетическим углом зрения актуальная для сравнительной культурологии проблема “личность на Востоке и на Западе”.

В главе “Эстетическое сознание японцев – традиции и логика” автор продолжает рассуждение о протоэстетическом знании древних японцев, нашедшем свое отражение в первых письменных памятниках УШ в. В частности, он останавливается на феномене цветовой символики, оказавшей воздействие на всю последующую историю искусства Японии. Здесь же Имамита развивает тему, впервые заявленную ещё в начале XX в. одним из основателей Токийского Института эстетики доктором Ониси Ёсинори в его работе “Растительная природа японского понимания красоты”.⁴⁶⁸ Как и его предшественник, Имамита считает, что многие особенности японского искусства, его эстетический идеал и эстетические категории вызваны “растительным” характером японской художественной традиции.

Глава “Эстетические размышления о поэтике” – одна из самых аналитических во всей книге. Она посвящена проблеме формы в искусстве Японии. А в главе “Мацуо Басё: странствие и сон как представители *ничто*” рассматриваются творчество великого японского поэта и его вклад в разработку категориального аппарата японской эстетики.

Последняя глава, “Песня как посредник между классическим искусством и реальным бытием”, посвящена Мотоори Норинаге (1730-1803), выдающемуся деятелю культуры эпохи Эдо, поставившему проблему самоопределения японской культуры относительно китайской и скрупулёзнейшим образом исследовавшему с этой целью все письменные памятники Японии, начиная с *Кодзики*. Мотоори Норинага первым предпринял попытку научного анализа феномена японской духовности. Он не только прекрасно знал конфуцианские источники, но изучал также буддизм, синтоизм и

468 См.: Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (Югэн и аварэ). - Токио: 1939; он же: Фугарон (Теория прекрасного). - Токио, 1940.

памятники древней литературы Японии. С другой стороны, он занимался “голландоведением” (изучением западных наук) и был – насколько это было возможным в условиях полной изоляции страны – знаком с европейской мыслью. Столь весомый интеллектуальный багаж позволил ему создать произведения, которые не утратили своего значения до сих пор.⁴⁶⁹ В Заключении Имамита вновь подчёркивает непреходящую ценность эстетики Дальнего Востока и огромную важность изучения её наследия.

Одна из главных проблем, находящихся в центре внимания Имамита, – проблема периодизации японской эстетической мысли. В мировом японоведении она до сих пор не решена до конца. Суть её японский эстетик формулирует так: «Можно ли писать историю искусства и эстетики, основываясь на принципе смены правящих династий, т. е. на принципе чисто политическом?». ⁴⁷⁰ Сам автор отрицательно относится к подобной методике и предлагает привести периодизацию японской эстетики в соответствие с принципами, близкими западной периодизации истории, положив в основание периодизации смену не династий, а способов производства и выход на авансцену новой социальной силы. При этом японский эстетик желает сохранить за этими периодами названия, принятые не на Западе, а в Японии.

На наш взгляд, данный вопрос не является принципиальным, поскольку и в Китае, и в Японии смена правящих династий обычно сопровождалась крупными сдвигами в “базисном” слое социальной жизни. К тому же “династийный” принцип периодизации больше соответствует историографической традиции этих двух стран. Что же касается собственно художественной и эстетической мысли, то она, развиваясь по своим автономным законам, была связана с экономико-политической жизнью лишь косвенно.

Какую же периодизацию истории эстетической мысли Японии предлагает Имамита Томонобу? Первый период *кодай* – с глубокой древности до V в. – отмечен господством древних культур: *Дзёмон* и *Яёй*.

Главная его особенность в том, что при отсутствии письменности, налицо уже “устная литература”.

469 . Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество (из истории общественной мысли Японии ХУШ в.). - М.: 1988, с. 142-148.

470 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 90.

Следующий период – *тюдэй* (средние века). Это времена раннего феодализма (прибл. VI-VIII вв.). В традиционной периодизации им соответствуют эпохи *Асука* – *Нара* – *Хэйан*. «*Тюдэй* ознаменован появлением письменности, ярко выраженным влиянием Китая на духовную жизнь страны, культивированием утонченности в быту родовой знати. Это период возникновения и расцвета нескольких видов искусств: живописи, архитектуры, скульптуры, литературы, поэзии, музыки, – пишет Имамита. – По сути дела, его можно считать периодом становления японской эстетической мысли и прежде всего – пиком развития национальной поэтики в лице таких мыслителей, как Ки-но Цураюки (872-945), Фудзивара Кинто (966-1041) и Фудзивара Садаиэ (Тэйка, 1162-1241)».⁴⁷¹

Третий период, *кинсэй* (позднее средневековье или развитый феодализм, XIV-XVII вв.), характеризуется, по словам философа, «в первую очередь влиянием на художественную мысль и творчество буддизма, особенно школы Дзэн».⁴⁷² Это время было необыкновенно богато на новые виды искусства: в поэзии расцвел новый жанр *рэнга*, в области сценических искусств – театр *Но*; возникло искусство чайной церемонии, искусство составления растительных композиций – *кадо*, искусство создания ландшафтных садов. Исключительное развитие получила архитектура. Это было время великих теоретиков Дзэми и Синкэя (1406-1475), поэтика которых прочно связана с мировоззрением Дзэн-буддизма.

Имамита высоко оценивает значение эпохи *кинсэй*, поскольку искусство Именно тогда обретает серьёзность, торжественность, отрешённость, оно создаётся как бы под знаком смерти и почти всегда печально. Изысканная простота, меланхолическая утонченность стали с тех пор неотъемлемыми атрибутами традиционного искусства Японии. Тогда же, в эпоху *кинсэй*, на авансцену истории выдвинулось воинственное самурайство, и японское искусство, “напитавшись” стоицизмом и ригоризмом военного сословия, обрело новое качество. В его определение вошло понятие *дао* (*до*) – “путь”, заимствованное из кодекса самурайской чести *бусидо*. Влияние глубоко духовного содержания *дао* на художественную практику обога-

471 Там же, с. 91.

472 Там же.

тило японское искусство, поставив его наравне с традиционными религиозно-философскими учениями. Автор пишет об этом так: «*Бусидо* в хорошем смысле слова религиозно “очистило” искусство от игрового момента <...> Теория *гэйдо* обрела прочную связь с понятием *дао*».⁴⁷³

Сама этимология названия искусства – *гэйдо* указывала на его однопорядковость с буддизмом (*буцудо*) и синтоизмом (*синто* или *синдо*). Именно в этот период не только *гэйдо* – искусство как род занятий и образ жизни, но и его виды также приобрели в написании свои иероглифы *дао*. (Напр. *кадо* – путь цветка, *садо* – путь чая и т.д.) Четвёртому периоду, относящемуся к эпохе позднего феодализма (сер. ХУП – сер. XIX в.) Имамита даёт название «*Киндай*» или «Новое время». Во времена *Киндай* в поэзии появился новый жанр трёхстиший-*хайку*, в литературе – жанр короткого рассказа, в области сценического искусства – городской театр *Кабуки*, тогда же достиг расцвета кукольный театр *Дзёрури*. Главным теоретическим достижением эстетики данного периода стала поэтика знаменитого стихотворца Мацуо Басё. Кроме того, появилась теория живописи Таномура Такэда (1777-1835) и сравнительная культурология упоминавшегося выше Мотоори Норинага.

Последний, пятый период – *гэндай* (современность) – философ отсчитывает со времени реставрации Мэйдзи (1868 г.) и до наших дней, оспаривая мнение тех японских историков, для которых современность начинается лишь с XX в. (Впрочем, среди российских японоведов существует мнение, отличное от мнения Имамита⁴⁷⁴). Учёный полагает это не совсем правильным, поскольку качественных перемен на рубеже веков не произошло, а продолжались преобразования во всех областях жизни общества, начатые именно с периода Мэйдзи. Что же касается “эстетического измерения” пятой эпохи, то оно имеет свою специфику. «Период *гэндай*, – пишет японский философ, – представляет собой время знакомства с искусством Запада, подражания ему, его усвоения и его преодоления».⁴⁷⁵

В историческом разделе работы главным является вопрос о том, возможно ли воссоздание протоэстетических воззрений японцев на основании изучения древ-

473 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 92.

474 См.: Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония.- М., 2006.

475 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 95.

нейших японских памятников письменности – поэтической антологии *Манъёсю*, 758 г. и двух историко-мифологических хроник *Кодзики* и *Нихонги*, появившихся на Японских островах в начале VIII в.

Учёные, ставящие перед собой решение этой задачи, чаще всего начинают с рассмотрения легенды о героине *Кодзики* – богине *Амэ-но Удзумэ*. Своим пением и танцами она выманила из небесного грота скрывающуюся там богиню солнца *Аматэрасу* (яп. Озаряющая небо) и тем самым вернула в мир свет и порядок.⁴⁷⁶ Эстетические трактовки данного эпизода, по словам Имамита, как правило, ограничиваются констатацией: «...с помощью танца и пения удавалось разрешить национальный и общественный кризис – в этом состояла значимость искусства».⁴⁷⁷ Сам он отнюдь не довольствуется подобным выводом. Подвергая древние литературные памятники углублённому анализу, учёный “извлекает” из них новые сведения, меняя в целом философско-эстетический ракурс рассмотрения хроник. При этом он выделяет как принципиальные и взаимосвязанные следующие вопросы:

- о протоэстетических понятиях, фигурирующих в ранних письменных памятниках;
- о символике цвета, важной для понимания раннего искусства Японии;
- о протоэстетическом идеале.

«Интерпретируя *Кодзики*, – предупреждает философ, – я хочу поразмышлять об эстетических взглядах и искусстве древнего периода Японии подробнее, чем это делалось до сих пор».⁴⁷⁸ Разумеется, его исследование – пример авторской реконструкции протоэстетического сознания древнего японца. Однако ценность данной реконструкции в том, что она осуществляется на основании практически всего текста, а не отдельных эпизодов летописей.

Как пишет Имамита, «оказывается, понимание прекрасного выделить из *Кодзики* не так уж и невозможно».⁴⁷⁹ Первая протоэстетическая находка учёного касается трактовки света как идеала красоты у древних жителей Страны восходящего сол-

476 См.: Мацокин Н.П. Японский миф об удалении богини Аматэрасу в небесный грот и солнечная магия. – Владивосток, 1921.

477 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 101.

478 Там же.

479 Там же.

нца. Он замечает, что не только в *Кодзики*, но и в других старых японских хрониках свет и связанные с ним понятия: огонь, день, ясность, отчётливость, прозрачность, вода, чистота, ветер, движение, жизнь, порядок – относились к доброму и прекрасному. И наоборот, тьма, ночь, грязь, разруха, беспорядок, болезнь, смерть считались чем-то злым, вредным, безобразным. Когда, как повествуют *Кодзики*, самая главная и светлая богиня – богиня солнца *Аматэрасу* удалилась в небесный грот, тогда в наступившей тьме стали происходить различные мерзости. Они исчезли только благодаря возвращению богини, соблаговолившей явить миру свой сияющий лик.

Из других фрагментов, свидетельствующих в пользу эстетической значимости света, философ приводит эпизод гибели богини *Идзанами* в тот самый момент, когда она рождает своего сына – бога огня. «*Идзанами* умирает, породив огонь, – пишет Имамита Томонобу. – Этим подчеркивается, что свет (представленный огнем) важно защищать, вплоть до принесения ему в жертву старой жизни».⁴⁸⁰ Свет имел своим символом белый цвет. Это явствует из хроник *Нихонсёки*. Персонаж этих хроник бог *Яоёродзу*, рассказывая о жизненной силе и ликующей радости своих товарищей-богов, говорит: *ана омо сиро* – их лица белы. Белый свет как символ солнечного света выступает и в других древних летописях. Впоследствии белый цвет стал ассоциироваться с ветром и водой. Поскольку при помощи этих двух стихий осуществлялось, согласно религии синто, очищение от скверны, постепенно происходила синтоистская сакрализация белого цвета. Символика белого цвета с древних времен нашла отражение в архитектуре синтоистских храмов. Для их отделки применялось неокрашенное оструганное дерево, изначально имевшее почти белый цвет. Для внешнего убранства храма использовалась также белая галька, а для *сёдзи* и *фусума* – скользящих панелей-перегородок храмовых интерьеров – белая плотная бумага. Обязательное омовение (*о-хараэ*) рта и рук при входе на территорию храма тоже связано с белым цветом – через стихию воды. Эстетика белого цвета как атрибута водной стихии обнаруживается не только в синтоистских, но и в буддийских святилищах. Классическим примером является буддийский храм VIII в. *Киёмидзу-дэра* (яп.: Храм чистой воды) в г. Киото. Во многих буддийских

⁴⁸⁰ Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 100.

храмах до сих пор предписывается плескать водой в лица изваянных Будд и Бодхисаттв – считается, что подобным способом можно достичь их благосклонности.

Таким образом, белый цвет, как эстетический символ, обозначал в первую очередь близость к божеству. «Белый – это цвет связи человека с божеством», – пишет Имамита.⁴⁸¹ При этом профессор задается вопросом: какова же была связь белого с другими цветами и что символизировали последние? Ответ он ищет всё в тех же древних хрониках. В *Кодзики*, помимо белого (*сиро*), упоминаются ещё только три цвета: *куро* (черный), *ака* (красный) и *ао* (сине-зеленый). (Впоследствии, в поэтической антологии *Манъёсю*, появляются еще семь названий цветов: *мидори*, *мурасаки*, *ханэдзу* и *ханада*, обозначающие оттенки сине-зеленого (*ао*), а также *ни*, *сохо*, *курэнао*, входившие в группу красного – *ака*).

Учёный замечает, что в *Кодзики* отвратительная местность *Ёми-но куни* (яп.: Страна мрака) называется чёрной; злое, несправедливое сердце также называется “чёрным”. И, наоборот, *Аматэрасу* говорит своему брату, что с чёрным, загрязнённым сердцем невозможно попасть в белую и светлую обитель богов *Такамагахара*. Чёрное, несомненно, выступало символом зла, несправедливости, грязи, смерти.

В этой дихотомии тёмного и светлого, считает Имамита, участвовал и красный цвет. В древней Японии красный цвет тесно связывался с ранами, кровью, войной, смертью, грязью, землёй. Он символизировал ненависть, загрязнённость, греховность, являлся как бы ослабленным вариантом чёрного и так же, как чёрный, противостоял белому. Отрицательное отношение у японцев к красному несколько изменилось в ходе знакомства с континентальной культурой. «Красный, – отмечает Имамита, – стал употребляться в японской архитектуре после заимствований из китайской и корейской культур. Изначально в японской архитектуре употреблялось чистое, ничем не покрытое дерево».⁴⁸²

Сине-зелёный цвет, нейтральный по отношению как к чёрному и красному, так и к белому, Имамита называет “цветом человеческой жизни”. Впрочем, учёный отмечает и определённую вариантность содержания цветовой символики. Так, белый

481 Там же, с. 252.

482 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 252.

иногда выступал не только атрибутом жизни, но и использовался при обозначении смерти, например, когда чистота сердца праведника освещала внутренним светом и факт его успения.

Обратим внимание, что в последнем случае наглядно демонстрируется тесное переплетение эстетического и этического моментов в мировоззренческих оценках древних японцев. В летописях *Кодзики* и *Нихонги*, указах *Сэммё*, а также в молитвословиях *норито* в качестве синкретического этико-эстетического идеала фигурирует *акаруки киёки наоки кокуро* – светлое, чистое, праведное сердце.⁴⁸³ «На языке Ямато, – пишет Имамита, – иероглиф имеет несколько значений, из которых основными являлись *уцукуси* (красивый) и *ёси* (добрый, праведный)». ⁴⁸⁴ Причём более важным было *ёси*. У этого иероглифа, которым теперь принято обозначать категорию “прекрасного”, имеется верхнее (*би*) и два основных нижних (*уцукуси*, *ёси*) чтения. В то же время, как было подмечено ещё автором японского слова *би-гаку* для обозначения понятия “эстетика” Ниси Аманэ, ряд иероглифов: “добро”, “творческие способности”, “любовь” – также имеют нижнее чтение *ёси*. Данное обстоятельство свидетельствует о неразрывном единстве красоты, любви и добра в представлении японцев. Единстве, нашедшем отражение в языке этого народа.

Иероглифические примеры, во множестве предлагаемые учёным в разделе, посвящённом синкретизму протоэстетического сознания древних японцев, чрезвычайно важны. Иероглифы гораздо более наглядны, образны и в то же время гораздо “консервативнее” в хорошем смысле слова, нежели фонетическое письмо. Они хранят в своей памяти, т.е. в своих архаических – а зачастую и современных – чтениях информацию о ранних исторических пластах мировоззрения человека, и поэтому иероглифический анализ терминологии, проводимый философом, становится необходимым источником сведений о процессе формирования эстетической мысли, ставшей основанием японской культурной идентичности.

В свете представлений о красоте добра, определивших в известной мере эстетическое сознание в древней и средневековой Японии, становится понятным, почему,

483 См.: Ермакова Л.М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы. // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. - М., 1983.

484 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 260.

например, красивый голос японцы того времени называли *утагоэ-ёси*, а красивую форму *ёси-сугата* (у современного японца *ёси* ассоциируется скорее с “добрым”, нежели с “прекрасным”). По всей видимости, в древности существовало невероятное богатство оттенков в отмеченном синкретическом единстве представлений о добром и прекрасном. Идеал “благородной красоты” - *ёси* в древней Японии аналогичен соответствующей идее *калокагатии* в Древней Греции.

Специфика японского сознания в его отличии от западного во многом обусловлена особенностями иероглифической письменности. Как правило, иероглиф, обладая определённым смысловым значением, в зависимости от ситуации как бы “поворачивается той или иной гранью” своего значения, обретая в зависимости от контекста ту, или иную смысловую окраску. Скажем, упоминавшиеся Ниси Аманэ четыре иероглифа, отмеченные смысловым единством по знаку *ёси*, играли роль не только синонимов, но и дополняющих друг друга омонимов. Каждый из них придавал новый оттенок содержанию понятия *ёси*. Анализируя этимологию старой иероглифики можно увидеть, что внутри синкретического мировоззрения японцев звучала целая полифония оттенков чувств и мысли.

Нередко представление о “доброй красоте” сочеталось с любовным переживанием, направляющим человека на добродетельно-прекрасные поступки (что также получило отражение в соответствующих протоэстетических категориях). Подтверждение тому можно найти в многочисленных песнях, превозносящих как истинно прекрасный поступок самоубийство жены, оставшейся одной после смерти мужа. Имамита цитирует, в частности, фрагмент песни, записанной шаманом по имени *Абэ-но Ирацумэ* из четвертого свитка поэтической антологии *Манъёсю*: “в огне и воде я буду с тобой”. «Здесь красота любви, – отмечает учёный, – достигает вершины в самопожертвовании, самоотверженности любящих».⁴⁸⁵

Именно в подобных поэтических творениях впервые обнаруживается то, что получило дальнейшее развитие в Средние века и Новое время: приоритет духовного измерения идеи художественного произведения над материальным воплощением этой идеи. Процесс постепенной, так сказать, дематериализации понимания

485 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 273

прекрасного нашёл отражение в развитии эстетических категорий. Самые ранние стадии такого “восхождения” обнаруживаются уже в *Манъёсю*.

Интересно, что первое эстетическое суждение, зафиксированное письменно, имеет любовную модальность. Имамита нашёл его в хронике *Кодзики* в том эпизоде, когда члены божественной четы основателей Японских островов – *Идзанаги* и *Идзанами* оценили друг друга как *яси* (*ёси*), в более позднем чтении – *уцукусики*. *Уцукусий* – это основное, нижнее, чтение упоминавшегося иероглифа *би* и в настоящее время означает “красивое”, “прекрасное”. Однако в древности, отмечает учёный, *уцукусики* в гораздо большей степени означало “любимый”, нежели “прекрасный”, и было окрашено сильными личными переживаниями.

Хотя *уцукусики* – одна из протокатегорий прекрасного и даже омонимична его нынешнему обозначению, она стоит дальше от «объективного» понимания прекрасного в его современном смысле, чем другая зафиксированная в *Кодзики* протокатегория – *уруваси*. На страницах памятника эта категория впервые появилась в сочетании *уруваси отоко* (*отоко* – мужчина) и имела оттенки смысла “красивый”, “правильный”, “прямой”, “честный”, “изящный”. *Уруваси* можно отнести к категориям эстетического ряда. Но, по сравнению с современным иероглифом *би* – *уцукусий*, её объём шире. Она включала в себя также этические элементы “праведного” и “честного”; поэтому сегодня эту категорию нельзя употреблять в качестве чисто эстетической.

Ещё одним протоэстетическим понятием, фигурирующим в *Манъёсю*, принято считать *куваси*. В настоящее время данный иероглиф применяется для обозначения чего-то тщательно сделанного, тонкого, детально разработанного. В *Манъёсю* термин *куваси* используется как эпитет для описания конкретного объекта (например, *куваси-мэ* – изящная женщина) и как самостоятельное существительное для обозначения определённого свойства, протоэстетического признака (*кувасимоно* – изысканность, совершенство): «Хотя в древности слова не имели абстрактного смысла и обычно обозначали нечто конкретное, *куваси*, тем не менее, содержало и элементы абстрактного, выражая полноту, законченность и совершенство как таковые».⁴⁸⁶

486 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 259-260.

Любопытно, что в сознании древнего японца совершенство было связано с полным раскрытием жизненных сил, символом которых выступали растения. На эту важную особенность японского мироощущения указывал, как было отмечено выше, ещё Ониси Ёсинори. “Растительное мировоззрение” – повышенное внимание японцев к жизни растений нашло отражение и в художественной традиции этой страны. “Растительной эстетикой” отмечены все виды японского искусства. Тут и поэзия, как нигде в мире связанная с описанием переживаний, вызванных сменой времен года и соответствующими изменениями в растительном наряде земли. Тут и живопись с её попытками изобразить мимолётную, хрупкую красоту цветущей сакуры, сливы или передать очарование “одетых в багрец и золото” кленовых рощ. А разве станет кто-нибудь отрицать влияние формы, цвета, фактуры *дерева* на японскую скульптуру и архитектуру? Ту самую архитектуру, которая до сих пор черпает вдохновение в эстетике окружающих гор и лесов и которая бережно сохраняет природную естественность деревянных материалов в лучших образцах самых современных построек. “Ботанической символикой” пронизано также всё прикладное искусство Страны восходящего солнца.

Весьма ощутимо влияние растительного мировоззрения и на древнее искусство каллиграфии. Недаром причудливая вязь иероглифов или рукописной азбуки *хираганы* напоминает сплетения экзотических цветов и трав. И недаром каллиграфическая скоропись получила название “травяного письма” *сосё*, а в состав многих обиходных иероглифов вошли “растительные элементы”: дерево, бамбук, трава... Понятие “*цветок*” выступает ключевым в эстетическом учении Дзэами, основоположника театра Но. В художественной практике средневековой Японии “путь цветка” – *кадо* обрел статус полноценного искусства, составной части *гэйдо* (и в наши дни получил широкое распространение под названием *икэбана*).

В свете сказанного понятно, почему при определении протоэстетической категории *куваси* Имамита Томонобу пишет, что «её можно соотнести с жизненной силой могучего густого зеленого дерева, и с активным чувством, которое пробуждает вид такого живого дерева».⁴⁸⁷ “Растительной трактовке” подвергает японский

487 Имамита Томонобу. Цит. соч., с. 259-260.

учёный и другое протоэстетическое понятие – *намамэкаси*. «*Намамэкаси*, – пишет он, – употреблялось для обозначения нераскрытости, подобной набухшему бутону, выражало, таким образом, потенцию, намёк на будущий расцвет – *куваси*». ⁴⁸⁸ (В современном японском языке этот иероглиф читается *юкасий* и переводится как “восхитительный”, “пленительный”.)

Итак, профессор Имамита осуществил реконструкцию ранней эстетической мысли Японии, определив круг её главных проблем – символика цвета, синкретизм протоэстетических представлений, существование и функционирование эстетических протопонятий, и, наконец, влияние на эстетическое сознание древних японцев “растительного мировоззрения”. Разумеется, эта реконструкция не может претендовать на стопроцентную истинность, поскольку современный человек не в состоянии переживать и видеть мир таким, каким он представал перед его далёкими предками. Тем более важно, чтобы при “интеллектуальной реконструкции”, соблюдалось корректное обращение с материалом. ⁴⁸⁹ Исторические изыскания Имамита в полной мере отвечают этому требованию и в результате читатель получает по-настоящему научно обоснованное представление о зарождении и развитии японской протоэстетической мысли.

Перейдём теперь от прошлого к общим, или “сквозным”, для всей японской эстетики вопросам. Первый из них – это вопрос о взаимосвязи между особенностями самосознания японцев, сформировавшимися в ходе становления, эволюции общественных отношений с одной стороны, и особенностями художественной жизни, всей эстетической традиции – с другой.

Не вызывает сомнения тот факт, что специфика художественной практики и вырастающей на её почве теории определяются в том или ином регионе личностными качествами, менталитетом населения этого региона. Наиболее яркой чертой характера японцев, по Имамита, следует считать “неличность”. «Отсутствие понятия *личность*, – пишет он, – есть общая особенность дальневосточных культур». ⁴⁹⁰ Исходя из этого тезиса, он делает ошибочный вывод: раз не было

488 Там же.

489 См.: Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. - М., 1988.

490 Имамита Томонобу. Цит. соч., с.229.

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. Своё рассуждение о “неличной эстетике” Имамита Томонобу начинает с иероглифического экскурса и доводит до сведения читателей, что ни одно из традиционных понятий японского языка, близких по значению западному понятию “личность” (*persona*), всё же не может считаться адекватно передающим смысл последнего. Сходные по содержанию японские слова могут обозначать индивида или его характер (соответственно: *кодзин*, *хитогара*). Однако они скорее указывают на человеческую особь и на наличие у неё некоторых характеристик, нежели на личность – т.е. на человека как на особое социальное и разумное существо, обладающее особой духовной сущностью.

Профессор подчёркивает, что отсутствие слова “личность” в японском языке свидетельствует о том, что в этом не было нужды: личностей в стране не было. Отсутствием личностного начала в домэйдзийской Японии Имамита объясняет пресловутый комплекс неполноценности японцев. «Но свидетельствует ли данный факт о превосходстве западных культур?», - задаётся он вопросом и даёт на него отрицательный ответ.⁴⁹¹ Действительно, при том, что личности на Дальнем Востоке не существовало, тем не менее, высшей добродетелью человека со времён Конфуция признавался “долг”, “ответственность” (яп. *ги*, совр. *сэкинин*) как ответственность по отношению к социальному коллективу, общине (яп. *кёдомай*). Нарушение *ги* в самурайской среде, например, требовало совершения самоубийства *сэнпуку*, простолюдин же мог скончаться от одних только переживаний по этому поводу. В Китае для прелюбодеев также подразумевалось самоубийство как форма ответственности за нарушение долга.

Особенно наглядно драматургия ответственности представлена у знаменитого Тикамацу Мондзаэмона (1653-1724). Самые острые моменты его пьес связаны с нарушением героями долга – *айдагара* по отношению к обществу, а также с их мучительными попытками выбрать между долгом - *гири* и чувством – *ниндзё*. Что же касается Запада, то, по мнению учёного, тамошние жители не знали ответ-

491 Там же.

ственности вплоть до Нового времени. Современное понятие “ответственность” (фр. *responsabilite*, англ. *responsibility*) возникло лишь в 1787 г., когда оно стало необходимым в условиях развивающихся контрактных капиталистических отношений: «Следовательно, японцы должны гордиться – у них было то, чего не было на Западе»⁴⁹².

Традиция соблюдения японцами высокой степени ответственности как в межличностных контактах, так и в социальных отношениях не могла не сказаться на специфике их национальной художественной традиции. 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 он нашёл выражение в эстетической категории *ма* (букв.: ”между”, “промежуток”), обозначающей не просто пространственный или временной интервал. «*Ма*, – пишет Имамита, – есть некое пространство эмоционального отклика... Всё японское искусство было пронизано светом душевного взаимодействия, сотворчеством сторон, чем разительно отличалось от западного самовыпячивания».⁴⁹³

Здесь стоит ещё раз остановиться на двух только что сформулированных философом тезисах: о том, что на Западе была развита личность, а на Востоке её не было, зато была развита “ответственность”; и о том, что именно “ответственность” как форма эмоционального отклика составляет характерную особенность традиционных искусств Японии по сравнению с западным искусством. Действительно ли это так?

Начнём с того, что понятие “личность” присутствует в арсенале различных западных наук: психологии, философии, социологии, юриспруденции и даже логи-

492 Имамита Томонобу. Цит. соч., с.231.

493 Там же, с. 243.

ки, причём каждая из этих дисциплин вкладывает в данное понятие свой смысл, отличный от остальных. Кроме того, слово «личность» активно используется на Западе и в быденном языке, где оно весьма многозначно. Неслучайно в последнее время в рамках новой дисциплины – сравнительной культурологии – развернулась дискуссия о значении личности на Западе и на Востоке. К сожалению, сама сравнительная культурология находится пока в фазе становления и выработки собственного понятийного аппарата.

Тем не менее, представителями западной философской мысли (в психологической теории прежде всего) и западной юриспруденции (в практике уголовного законодательства, где существует понятие “личной идентичности” – *personal identity*) написаны тома исследований на тему личной ответственности. Можно сказать, что юридическая и моральная ответственность входила в само определение понятия “личность” в указанных дисциплинах. Следовательно, ответственность нельзя считать сугубо дальневосточным атрибутом. Сам факт противопоставления ответственности и личности, тем более разведение их по разным регионам – нонсенс. Еще в античной Греции, когда личность находилась в зачаточном состоянии, Аристотель, проводя различие между рабами и свободными гражданами, считал первых “одушевлёнными орудиями”,⁴⁹⁴ а вторых – полноценными людьми именно потому, что свободные граждане были наделены юридическими правами и обязанностями, т. е. несли ответственность за принятые решения и их практические последствия.

Становлению личности на Западе во многом способствовало христианство, особенно, как подчёркивал Макс Вебер, протестантизм, который определил волю всех без исключения людей как свободную и поставил каждого индивида перед лицом ответственности за совершённые им на протяжении

земной жизни поступки.⁴⁹⁵ Историческое развитие личности западного человека обуславливалось возникновением различных видов ответственности – экономической, юридической, моральной – по отношению к общественным группам, к которым человек принадлежал. Так, для средневековья характерно наличие мно-

494 См. Аристотель. Никомахова этика // Соч. в 4-х тт., т. 4. - М.: с. 236.

495 См.: Макс Вебер. Избранное: протестантская этика и дух капитализма. - М.: 2006, с.9, 214.

гочисленных писаных и неписаных “кодексов чести” у рыцарей, ремесленников, крестьян (круговая порука), монахов и т. д.

Капитализм на Западе, предоставив личности огромные возможности материального обогащения, разорвал также “пёстрые феодальные путы” (Маркс), связывавшие индивида к определённой социальной группе и заставил западного человека самоопределиться по отношению к целому миру. Это в свою очередь углубило самосознание индивидуума, вызвало усложнение его внутреннего мира, в том числе усложнение форм его ответственности перед обществом и своей совестью. Однако противопоставление жителя Европы, прошедшего школу четырехсотлетней “капиталистической индивидуализации”, жителю Японии, где отношения капитализма утвердились относительно недавно, имеет смысл только в том случае, если исследователь задался целью продемонстрировать социально-психологические различия формирования личности на Западе и на Востоке.

Эти различия сами по себе ни в коем случае не могут служить доказательством отсутствия в японской духовной культуре личностного начала как такового. Просто в Японии сложилась личность несколько иного типа, более соответствующего общественному устройству этой страны, её традициям. Серьёзное сравнительное изучение восточного и западного типов личности нуждается в продолжении.⁴⁹⁶ Равно как заслуживает серьёзного отдельного рассмотрения проблема реализации принципов “неличностной эстетики” в японском искусстве, поставленная Имамита Томонобу.

Впрочем, подчеркнём, что и здесь с точки зрения философско-эстетического анализа важным является выявление процесса зарождения и эволюции соответствующих категорий национальной эстетики в рамках художественной традиции. Тема эта не нова, но, к сожалению, как в мировой, так и в отечественной японоведческой литературе до сих пор нет работ, где бы она была раскрыта достаточно полно. На наш взгляд, повторим ещё раз, наивысшие результаты достигнуты здесь в книге Т.П. Григорьевой “Японская художественная традиция”.⁴⁹⁷ Сами япон-

496 См.: Луцкий А.Л. Японская духовная традиция и экзистенциализм // Народы Азии и Африки. № 3, 1986, с. 54-62; Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. № 10, 1985, с. 132-139.

497 Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. - М.: 1979.

ские учёные ограничиваются, как правило, анализом отдельных наиболее ярких и популярных эстетических понятий – таких как *моно-но аварэ*, *югэн*, *ваби-саби*, *ма* и некоторых других. Между тем данные понятия появились не вдруг и имели длительную историю формирования. Выражаясь образно, они имели “родителей”, “родственников” и “соседей”, хотя малоизвестных ныне, но не менее интересных и содержательных, чем они сами. Замечательно, что именно этим малоизвестным категориям посвящены многие страницы “Эстетики Дальнего Востока” Имамита Томонобу.

Попробуем вместе с автором проследить, в какой последовательности и кем именно из японских мыслителей развивались те или иные эстетические принципы. Причём преимущественное внимание уделим, как и он сам, “обойдённому” и “малозаметным” категориям. Предтечей эстетической мысли Японии философ называет составителя и автора Предисловия к поэтической антологии *Кокинва-касю* (Собрание старых и новых песен Ямато, 905г.) Ки-но Цураюки.⁴⁹⁸ Однако первым, кто “теоретизировал” поэтику, был Фудзивара Кинто (966-1041), испытавший сильное воздействие китайской теории живописи и каллиграфии. Именно он ввёл в поэтический обиход категорию *сугата* (форма), получившую развитие в дальнейшей истории искусства. В своих трудах “Новая антология основных поэтических принципов” (*Синсэн дзуйно*) и “Девять ступеней поэзии Ямато” (*Вакакухон*) Фудзивара предложил считать лучшими те поэтические произведения, в которых максимум чувств выражен в предельно сжатой форме. Мастерство поэта, считал он, заключается в способности вызвать у читателя *амари-но кокоро* (букв. “избыток сердца”), то есть такие эмоции, которые хотя и присутствуют в самом стихотворении, но присутствуют неявно, в подтексте, между строк. Понятие *амари-но кокоро* Фудзивары Кинто явилось предшественником *ёсэй* и *ёдзё*, основных приёмов древнеяпонской поэтики.

Категория *ёдзё*, обозначающая “избыточные”, суггестивные, невыраженные эмоции, призванные разбудить воображение читателя, вошла в искусствоведческий обиход благодаря теоретическим разработкам поэтов и писателей Фудзива-

498 Поэтическая антология Кокинсю. Перевод и комментарий И.Л. Борониной. - М.: 2005.

ры Тосинари (1114-1204), Мибу Тадаминэ (898-920) и Камо-но Тёмэя (1155-1216). В своём появлении она предшествовала более поздней известной категории *югэн*, появившейся позднее. Эти же, только что названные поэты предложили и забытые ныне категории *окаси*, *такэ*, *такэтакаси*, *тёкоё*. *Окаси* означало красоту, происходившую от интересного замысла песни-стиха, а на основе последних трёх понятий впоследствии сформировались категории *соби* (“величественность”) и *суко* (“возвышенное”).

Наибольшего расцвета в эпоху средневековья концептуальные поиски японских эстетиков достигают в творчестве Фудзивары Садаиэ (Тэйка, 1162-1241). Развивая поэтику Тадаминэ, он предложил в работе “Избранное по месяцам” (*Майгэссё*) сначала десять, а затем восемнадцать “стилей” поэзии Ямато. Названия этих “стилей” одновременно обозначают также и эстетические принципы стихосложения, а некоторые стали играть роль собственно эстетических категорий. Фудзивара Тэйка выделял четыре базовых поэтических принципа: *югэн*, *котосикарубэкиё*, *рэйё* и *усинтай*.

Югэн в данной классификации всего лишь омоним позднейшего *югэна* и имеет совсем иное значение: “тишина”, “спокойствие”. *Котосикарубэкиё* – это принцип естественности, согласия с природой; *рэйё* символизирует грациозность, изящество; наконец, *усинтай*, или “глубина сердца”, – принцип, по мнению Фудзивары, самый важный. В соответствии с требованиями данного принципа, сложение песни или стиха должно происходить только как результат сильного переживания, эмоционального напряжения, каковое нужно адекватно передать читателю или слушателю. «Под *усинтай*, – пишет Имамита, – Фудзивара Тэйка понимает высочайшую форму стиха, где глубина пафоса и высота логоса слиты воедино».⁴⁹⁹

Помимо четырёх перечисленных базовых принципов, Фудзивара рассматривал ещё шесть производных: *тёкоё* (возвышенное), *миё* (наглядность), *омосироё* (увлекательность), *хитофусуиаруё* (единство пафоса), *ноё* (сжатость, концентрированность) и *кираттай* (демонизм). Последний принцип самый трудноопределимый. Видимо, как полагает Имамита, он выражает нечто противоположное *юби* – (рафинированному,

499 Имамита Томонобу, цит. соч., с. 105.

изысканно-элегантному). Воззрения Фудзивары Тэйка стали очередным звеном в непрерывной цепи развития японской эстетической мысли, для которой, как я уже отмечала, ещё со времен *Кодзики* было характерно представление о единстве красоты и добра. Не случайно Фудзивара писал, что «красота песни-стихотворения находится в тесной связи с праведностью содержания, в единстве прекрасного и доброго, поскольку в *дао* нераздельно переплетены искусство и мораль».⁵⁰⁰

Следующий этап развития понятийного аппарата японской эстетики, по Имамита, связан с творчеством таких крупнейших практиков и теоретиков искусств, как Синкэй (1406-1475), Дзэами, Мурата Сюко (1422-1502) и Сётэцу (1381-1459). С одной стороны, эти мыслители развивали категориальный аппарат своих предшественников, с другой – они привнесли в него переосмысленный эстетический опыт буддийских учений Сингон, Тэндай и Дзэн. Синкэй, теоретик поэзии, в произведении *Сасамэгото* (Сказанное шёпотом) ввёл понятие *гудо* (праведность) в отношении поэзии, её идеального облика. Достичь в поэзии нравственной высоты, уверял он, можно только за счёт приобщения поэта к религиозному опыту, в частности, к опыту школы Тэндай. Требование “праведности”, распространившееся из поэзии и на другие виды искусства, знаменовало поворот от игрового момента к серьёзности религиозного толка. Именно буддизм придал пониманию *прекрасного* оттенок глубокой тайны, неявленности в феноменальном мире, лишь намекающей на мир ноуменальный. Перед “праведным искусством” встала проблема: можно ли художественными средствами отобразить буддийское понимание жизни как движение от неявленного, скрытого к явленному, оформленному и обратно? Каким образом можно художественно определить буддийский пафос квазиистинности феноменального мира? Пафос, постигаемый сердцем и умом и почти не поддающийся адекватному словесному описанию.⁵⁰¹

Характеризуя искусство того периода, Басё писал, что *танка* Сайгё, *рэнга* Соги, пейзажи Сэсю и чайное искусство Рикю едины в своей основе – красоте».⁵⁰² Под

500 Там же.

501 Сорокин Ю.А. Поэзия Ван Вэя (701-761) и Чань-буддизм. // Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984, с. 102-114.

502 Цит. по: Имамита Томонобу, цит. соч., с. 107. Сайгё (1118-1190), Соги (1421-1502) – поэты; Сэсю (1420-1506) – художник, мастер монохромного пейзажа; Рикю (1522-1591) – мастер чайной церемонии.

“основой” красоты подразумевалась, конечно, по-буддийски понятая реальность, которая одновременно присутствует и не присутствует – как бы пульсирует – в феноменальном мире. Следует отметить и единство группы приемов, применявшихся буддийски ориентированными художниками для обозначения вечно ускользающей и не имеющей постоянной формы “истинной реальности”. Как подчёркивает учёный, в рамках каждого вида искусства вырабатывалось своё главное средство, свой главный метод выражения такого “ускользания”.

Ярче всего подобный принцип обнаруживается в живописи. Имеется в виду так называемое *ёхаку* – эффект пустого белого пространства на плоскости картины. *Ёхаку* придавало живописи ноуменальную значимость, будило в зрителе чувство неисчерпаемости источника космической жизни. В поэзии аналогичным средством стало уже упоминавшееся *ёсэй*, или *ёдзё*. Несколько подобных принципов фигурировали и в искусстве театра. Но, в частности, *сэнэ токоро га омосироки* – умение вызвать интерес при отсутствии видимого действия. В искусстве чайной церемонии таким принципом выступает *такэкурами* (таинственность, неявленность). Основоположник японской чайной церемонии Мурата Сюко (1422-1502), например, видел в таинственности главный смысл действия.

Кроме того, указывает Имамита, в рамках буддийских представлений о *прекрасном* появились три общие для всех искусств характеристики, соответствующие вкусам той эпохи: *карэру*, *хиэру* и *ясэру*. Эти три глагола, буквально означающие “увядать”, “застывать от холода” и “худеть”, передают образ утончённой, почти бесплотной, но одухотворённой красоты.

Вершиной осмысления религиозного опыта в искусстве является категория *югэн*. Как мы уже писали, впервые сам термин *югэн* возникает в поэтике Фудзитары Садаиэ, но окончательно его содержание оформилось позднее, в трудах поэта и теоретика искусства Сётэцу (1381-1459), а также в пьесах и эссе драматурга Дзэами Мотокиё. Категории *югэн* посвятили свои изыскания многие японские, а также зарубежные учёные, поэтому не будем останавливаться на её подробной характеристике. Укажем только, что это – квинтэссенция понимания *прекрасного* как таинственно-далёкой, скрытой, глубинной реальности, ощущение которой

вызывает своим мастерством художник. Подобно перечисленным выше эстетическим принципам, *югэн* имеет сложную структуру, означая в одно и то же время и превосходное качество мастерства художника, и качество произведения, и сильное, близкое к религиозному чувству, переживание зрителя-слушателя.

Следующий этап развития эстетики в Японии связан, согласно Имамита, с именами Мацуо Басё и мастера чайной церемонии Сэн-но Рикю. Басё эстетически осмыслил даосизм Лаоцзы и Чжуанцзы. Именно от даосов он перенял принципы самоуглублённости, грубоватой простоты, “естественности”, безыскусности. Эти принципы нашли воплощение и в страннической жизни Басё, и в его поэзии, в рамках которой, по словам учёного, «он увидел горизонты новых эстетических категорий».⁵⁰³

Вклад Басё в сокровищницу японской эстетической мысли чрезвычайно велик и состоит, в частности, во введении в художественный и теоретический оборот категорий *саби* и *ваби*. Первоначально поэт трактовал их как “спокойствие” и “умиротворённость”. Однако в ходе изменения и развития его творческих взглядов развивались и эти категории, приобретая всё новые и новые смысловые оттенки и становясь всё более труднодостижимыми. *Саби* и *ваби* посвящена обширная литература. Но при этом обычно упускается из вида существенная характеристика, дополняющая палитру *ваби*: тот факт, что данная категория имеет оттенок *возвышенного*. Наряду с *ваби* и *саби* в работах исследователей творчества Басё часто фигурирует понятие *каруми* (букв. “лёгкость”). Российский филолог В. Санович, к примеру, трактует *каруми* как «высокую простоту».⁵⁰⁴

Обратимся к тем категориям Басё, которые обладают высокой степенью эстетической общности, но в работах о японской художественной традиции упоминаются редко. Такова категория *уцури* – эстетический принцип, характеризующий исключительно искусство поэзии и означающий “естественное перетекание” верхней строки – в нижнюю (по-японски – правой – в левую). Более универсальная категория – *хибики*, означающая не только “отзвук”, “эхо”, возникающее в сердце

503 Имамита Томонобу, цит. соч., с.310.

504 Санович В. Очерк японской классической лирики. // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама и Японии (БВЛ). - М.: 1977, с. 597.

от красоты стихотворения, но, по-видимому, и отзвук в сердце поэта на красоту окружающего мира. Понятие *сиори* тесно связано с *саби* и часто употреблялось вместе с ним. *Сиори-саби* можно перевести как “просачивание” чувства поэта сквозь строки стихотворения, вызывающие эмоциональный отклик в душе человека. Для описания изысканной утонченности употреблялась сначала категория *хосоми*, которая впоследствии стала означать вхождение идеи стихотворения в таинственную сферу *югэн*. Наконец, самая синтетическая и потому труднодостижимая, по-моему, категория – *ниои* (букв. “запах”). Она заимствована из искусства закалки меча и первоначально обозначала налёт, который образуется на лезвии в результате закалки огнем и водой.

На примере Басё история эстетических категорий в Японии предстаёт как плавно текущая полноводная река мысли, где островками кристаллизовались категории, обладавшие разной степенью обобщённости. Однако все они имели одну характерную особенность – неоднозначность, многослойность, разнообразие оттенков. Это, по всей видимости, отражало синтетический характер японского искусства, в рамках которого эти категории появлялись.

Остановимся в связи с этим на характеристике Имамита вклада, который сделали мастера чайной церемонии в развитие эстетической мысли Японии. Такэно Сёо (1504-1555) и особенно Сэн-но Рикю (1521-1591) придали искусству *садо* или *тяною* (букв. “путь чая”) более светский, нежели это было первоначально у Мурата Сюко, характер. В то же время они разработали строгий канон церемонии, ставшей образцом подлинного синтетического – пожалуй, самого синтетического – искусства Японии.

В основу канона лег принцип *саби*, который, так же как и *ваби*, носил в рамках *садо* более природно-материализованный характер. С XVI в. чайная церемония приобрела такой авторитет в качестве образца канонизированного синтетического японского искусства, что её эстетические идеалы впоследствии оказали глубокое воздействие на те виды искусства, которые были составляющими синтеза в *садо*. Влияние мировоззрения чайной церемонии – *тяною* ощутимо в устройстве ландшафтных парков со всей их атрибутикой, в архитектуре, в убранстве *токонома*, в

оформлении чайной утвари. По наблюдению Г.Б. Навлицкой, «детальная разработанность канона чайной церемонии, с одной стороны, впервые обнаружила ансамблевый подход к сознательной, планомерной организации всей предметной среды, окружавшей человека, с другой – в дальнейшем закрепила в искусстве (включая всё его разнообразие) отсутствие деления на сферы утилитарного и изящного».⁵⁰⁵

Сквозная тема, поднимаемая Имамитами в “Эстетике Дальнего Востока”, – это тема специфики формы в японском искусстве. В современном японском языке существует несколько вариантов иероглифов, одинаково переводимых как “форма” – *ката*, *катати* и *сугата*. Однако в древней и средневековой Японии каждый из них имел свой определённый оттенок смысла. Причём в искусстве и эстетике 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*, считает учёный, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство.⁵⁰⁶ 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* жёсткого, математически измеримого шаблона-модели. В качестве таковой форма-*ката* используется в первую очередь в массовом производстве (машин, 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

505 Навлицкая Г. М. Осака. - М.: 1983, с.108.

506 Имамита Томонобу, цит. соч., с.275-280.

должен долго упражняться, используя традиционные модели-ката как образец, прежде чем создаст своё произведение – новую форму-катати.

И, наконец, *сугата* – форма-образ, возникающий в сознании (в памяти) 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. В древнеяпонском языке семь иероглифов читались именно так. Два из них играют особую роль в истории эстетической мысли Японии. Первый употребляется для обозначения формы до сих пор. Второй имеет ныне основное значение “ветер”, что очень важно, поскольку это сообщает понятию *сугата* через общее чтение оттенок подвижной, невидимой, нематериальной энергии.

Начиная с эпохи Хэйан, теоретики искусства противопоставляли форму (в любой её ипостаси) – “сердцу”-*кокоро*. Как уже говорилось, именно *сердце* в традиционной эстетике Дальнего востока постигает “форму бесформенного”, “звук беззвучного” – т.е. тонкость бесчисленных и непрерывных метаморфоз Дао, – встраиваясь в невидимые сети перемен, которые опутывают бытие. Таинственная глубина первоосновы Универсума, из которой “всплывают” все вещи вместе с их формами, доступна *сердцу*. Форма по отношению к *сердцу* выступает как *материал*.

Продолжил эту тенденцию “невидимой”, “неявленной” красоты Мацуо Басё, который концептуализировал понятие “странствие” как одну из традиционных форм целостного, телесно-ментального восприятия действительности. Переживание длительных неудобств, связанных с пешим паломничеством, чередование времен года, “встраивание” в их неспешный, но неуклонный ритм, давало художнику право говорить от имени природы, творить “на границе” своего “Я” и Универсума. Для современного японца, привыкшего иметь дело с чётко структурированной теорией, объясняющей человеческую природу при помощи статичных категорий и представлений, такие «телесные» понятия традиционной эстетики, как *саби*, *ваби*, *ниои*, *хибики*, *уцури*, *хосоми*, темны и непонятны. Теория “разума тела” Басё располагает свои понятия “на границе” “Я” и Природы, пронизывающей “Я” на всех

уровнях и потому не отделённой невидимой стеной от художника.

Наиболее красноречиво в этом отношении понятие *сиори*, означающее “просачивание”, “проникновение”. Оно демонстрирует нечёткость, расплывчатость, подвижность границы “Я” и “мира”, субъекта и объекта. Подобно *сиори*, и другие категории средневековой японской эстетики описывают целостный опыт “разума тела”, являющегося неотъемлемой подчинённой частью общего разума Природы (Универсума). Этот общий разум называется Дао в конфуцианстве и даосизме, и Дхармакайя (тело Закона) – в буддизме.

Создавая произведение искусства, художник “удерживает” оба плана бытия: явленный (в формах разной степени отчётливости и исчислимости) и неявленный, глубинный. Этот невидимый бег бытия – всегда “между”; между ставшим и становящимся, настоящим и будущим, тьмой и светом. Скрытое, неявленное содержание в художественном произведении неизмеримо важнее внешней формы. (В театре *Но*, например, есть амплуа “актера без маски”, особо трудное для исполнения. Лицо актера должно без напряжения сохранять нейтральное выражение, несмотря на бурю чувств, которую он должен донести до зрителя. Здесь наиболее очевидно противостояние внешнего – внутреннему и их синтез в едином теле актера).

Немалое место профессор Имамита уделил “эстетике движения”, в рамках исследования которой он противопоставил традиционную эстетику Китая и Японии “эстетике формы” Древней Греции. На Дальнем Востоке, пишет учаный, главное в произведении искусства – это отнюдь не внешняя форма; и зрение, посредством которого эта форма постигается, – вовсе не главный орган восприятия красоты. Главное в восприятии – это сердце, *кокоро*. Красота заключается не в форме, а в том, что лежит “под” формой, что зависит от формы, но никоим образом ею не исчерпывается. Форма – лишь знак, символ навеваемого чувственного образа, не имеющего по сути определённой видимой формы. Таким образом, задача художественного произведения – вызвать при помощи формы некое эмоциональное состояние.

Японский философ называет классическую национальную эстетику “эстетикой ветра”. “Ветер” в данном случае аналогичен “форме” – *сугата* в японском искусстве. “Форма ветра”, как поэтично пишет Имамита Томонобу, познается через тихий

шелест и колебания листьев на деревьях: «...так растительное эстетическое мировоззрение получает своё завершение в эстетике ветра».⁵⁰⁷ В данном случае форма колеблющихся листьев и их шелест не имеют ничего общего с происхождением природы ветра, однако о его подвижной сути мы узнаём именно по принимаемым листьями зрительным и звуковым формам.

Подобный взгляд на искусство Япония унаследовала от Древнего Китая, где одним из главных эстетических принципов был “одухотворённый ритм живого движения” (термин Е.В.Завадской). Безусловно, “эстетика ветра” возникла под влиянием взглядов, сформировавшихся в русле, прежде всего, даосизма. Понятие “ветра” как метафоры Дао – тёмной бесформенной силы, определяющей бесконечную череду и порядок перемен в мироздании, впервые появилось в трактате Чжуан-цзы вслед за подобной же метафорой “воды” из трактата Лао-цзы. Обе эти стихии не имеют постоянных очертаний, статичной формы, и об их природе мы можем судить лишь по косвенным признакам, восприятие которых и является сутью дальневосточной эстетики. Именно вокруг понятия “ветер” сложился круг терминов, описывающих эстетический опыт средневекового японца. Неявный порядок Дао проявлялся посредством воспитания и использования утончённых чувств, способности различения мельчайших нюансов и оттенков в традиционном искусстве (в линии и цвете картины художника, жесте актёра, рисунке роли или нюансе выражения лица маски, в узоре ткани и т.д.).

По сути дела, “эстетика ветра” является метафорой “телесного модуса” разума, постигающего движения Универсума в режиме “здесь и теперь”, т.е. в подвижной форме. Центром такого постижения выступает “*сердце*”-*кокоро* – чувствительный и одновременно рефлексивный орган. *Кокоро* – источник “общего чувства” (*кёцу кандзё*), сводящий в живое подвижное единство данные всех пяти чувств человека. В этой связи Имамита ссылается на исторически первые в Японии средневековые труды по теории искусства – на “Поэтики”, к которым, в частности, относятся трактаты таких авторов эпохи Хэйан (794-1192), как: Мибу Тадаминэ, Фудзивара Кинто, Ки-но Цураюки, Ки-но Ёсимоти, Фудзивара Садаиэ. «Эти теоретики японской поэзии *вака*

507 Имамита Томонобу, цит. соч., с.278.

подчёркивали значение “формы” - *сугата*, которая облекает невидимые движения сердца в видимые образы словесных конструкций и таким образом достигает вершины мысли»⁵⁰⁸. Имамита подчёркивает, что авторы “Поэтик” рассматривают не жёсткие формы организации словесного материала и не звуковой строй. Формальному совершенству они предпочитают бесформенное, подвижное переживание – и способность поэта вызывать такое переживание у слушателя.

Таким образом, главное отличие дальневосточного понимания формы, по сравнению с западным, берущим начало в Древней Греции (*эйдос, энтелехия*) – это сравнительно малое значение внешнего по сравнению с внутренним, точнее, формы по отношению к бесформенному. Ещё в добуддийской и доконфуцианской Японии красота ассоциировалась прежде всего с чувством любви и самопожертвования, о чём свидетельствуют древние хроники и первая поэтическая антология VIII в. *Манъёсю*, а в качестве “прекрасного” оценивалось в первую очередь *движение души*.

От материковой культуры японцы унаследовали понимание истинного знания не как дискурсивной системы словесно оформленных текстов, а как некоего “сердечного отклика” на неуловимые, неявленные грубым человеческим чувствам образы, которым ещё только надлежит воплотиться в формы вещественного мира. «Существует как бы «врождённое», изначально заданное откровение жизни, ибо каждому человеку в глубине его опыта доступна правда бытия, которая столь же очевидна, сколь и неуловима для логических формул. И чем более она внятна внутреннему опыту, тем более сокрыта в мире всего овеществлённого и внешнего».⁵⁰⁹ Читая знаменитый трактат *Даодэцзин*, приходишь к выводу, что «реальность обладает как бы двойным дном, некоей внутренне сокровенной, лишь символически обозначаемой глубины».⁵¹⁰ *Дэ* – это воплощение *Дао* в себе; мудрец обладает полнотой *Дэ*, т.е. *всей* своей телесной организацией улавливает ещё не воплотившиеся веяния *Дао*: «...о пути нельзя составить знания – его можно только пройти».⁵¹¹

Древние мастера обучали своих учеников не столько искусству воспроизведе-

508 Там же, с. 277.

509 Малявин В.В. Боевые искусства: Китай, Япония. - М.: 2002, с. 5.

510 Там же, с. 17.

511 Там же, с. 7.

ния отчеканенных традицией форм (хотя это и было обязательным базовым этапом обучения), сколько постижению того, что “над”, “до”, “вне”, “сверх” границ формы. Стать мастером – это достичь такого состояния “одухотворения тела”, когда «в одном движении должна осуществиться духовность всего тела».⁵¹²

8.2. Эстетические контуры “философии будущего”

На этом завершим рассмотрение “Эстетики Дальнего Востока” и перейдём от прошлого к будущему, от эстетики японской художественной традиции – к эстетике, включённой Имамита Томонобу в его “философию будущего”, *калонологию*. Одним из важных понятий новой эстетики Имамита является понятие *метатехники*. «Подобно тому, как в прежние времена, когда в качестве обитания человека выступала природа (*physike*) и наукой о высших принципах природы являлась метафизика, – пишет Имамита, – ныне, когда человек стал жить в мире техники (*technike*), на смену метафизике должна прийти метатехника».⁵¹³

Имамита правильно считает, что метафизика, наука о первых началах и причинах бытия, была в значительной степени философией формы. В прежнем, природно-естественном мире форма 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 к сущности.

«Существует великое множество технических приспособлений, – иллюстрирует свою мысль учёный, – имеющих одинаковую форму при разных функциях. По виду маленькой чёрной коробочки мы не поймём, что он собой представляет: зажигалку? фотоаппарат? бомбу замедленного действия? или радиоприёмник? Даже если и внутреннее устройство двух одинаковых по форме предметов идентично, при выходе из строя батарейки один из них тут же превращается в простой муляж,

⁵¹² Там же, с. 17.

⁵¹³ Имамита Томонобу. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная мысль. Философия второй половины XX в.). – Токио: 1985, с. 255.

имитацию формы⁵¹⁴». Но имитации в природе – исключение, там форма предметов тесно связана с их сущностью. Техника же, вторгшись в природный мир, наводняет его предметами, сущность и предназначение которых понять, исходя из их формы, невозможно. Таким образом, техника увеличивает расстояние между восприятием и сознанием. Следовательно, заключает Имамита, *метатехника* необходима как философия, которая должна помочь человеку преодолеть это расстояние.

Следующее важное понятие в системе Имамита – *урбаника* – является частью *калонологии*, посвященной жизни в современных мегаполисах. «Я начал провозглашать философию города в противоположность национальной философии»,⁵¹⁵ – пишет учёный, полагая, что цель урбаники – зафиксировать и объяснить сущность и особенности противостояния города национальному государству. В современных условиях город, рассуждает японский философ, является в первую очередь местом формирования интернациональной общности людей. Ныне в городах складываются качественно новые социальные отношения (здесь имеются в виду не просто мелкие и средние города, а мегаполисы, города-гиганты, увеличение числа которых выступает устойчивой тенденцией во всем мире). Город – это источник и средоточие свободных индивидов, это центр “технической среды обитания”, это место практически анонимных отношений между людьми, воспринимающих друг друга как функцию. Это место, где, по мнению автора, формируется принципиально новый тип отношений между людьми, где трансформируется институт семьи и брака и многое другое. Всеми указанными проблемами и предстоит заняться *урбанике*.

Необходимость появления “городской философии” – *урбаники* учёный обосновывает, ограничившись простой констатацией изменений в образе жизни жителя современного города. Данные изменения уже более шести десятилетий служат объектом самого пристального внимания многочисленной когорты исследователей различных специальностей, представляющих большинство отраслей современной науки. В связи с нарастанием процессов глобализации, развитием коммуникационных и транспортных сетей, мегаполисы превращаются в “места обитания анонимов”,

514 Имамита Томонобу. Гэндай-но сисо, с. 255-256.

515 Там же, с.257.

никак не связанных традиционными формами труда и бытия ни в домашней жизни, ни на работе. Этническая принадлежность обитателей мегаполисов перестаёт играть существенную роль. Количество таких мегаполисов и их жителей растёт, и надэтническая космополитическая культура нуждается в философском осмыслении.

Жизнь в условиях граниченного пространства, её убыстряющийся темп, гиподинамизм и психическая изнурённость, отсутствие непосредственной связи с природным пространством и временем (все жизненные процессы протекают в бетонных стенах при искусственном освещении) – ко всему этому человек эволюционно не готов. В то же время мегаполис – место, где формируются значимые основополагающие образцы, тиражируемые в СМИ, причём очень часто эти образцы пропагандируют обаяние зла и откровенного аморализма. Городская жизнь нуждается в осмыслении как целостный феномен.

Предлагаемая Имамитами *метатехника* претендует на переворот во всей традиционной философии, замещая сложившуюся “метафизику”.

В современной философской науке приняты два основных значения слова “метафизика”:

– берущая истоки во времена античности “наука о первых началах и причинах бытия”. В системе Аристотеля она располагалась после науки о природе – физики, откуда и получила свое название;

– метафизический метод, рассматривавшийся у Гегеля (и частично уже у Канта) как синоним антидиалектического метода. Т.е. “метафизика” – значит “антидиалектика”.

Имамитами посягает на первое значение, тем более, что в настоящее время его зачастую употребляют в качестве синонима философии вообще. Ядром, вокруг которого учёный хочет сложить тело будущей философии – “метатехники”, служат весьма остроумные выводы из наблюдений за трансформацией в области соотношения “форма – функция – сущность” в окружающем технологическом пространстве. Само введение этого термина в арсенал современной философской науки представляется и правомерным, и актуальным.

Другие два компонента системы Имамитами: *эко-этика* и *калонология* состав-

ляют аксиологическое ядро его философии будущего. *Эко-этика – калонология* выступает на сегодняшний день наиболее упорядоченной частью концепции ученого. Не случайно эти понятия стали широко известны среди эстетиков и искусствоведов не только в Японии, но и далеко за её пределами. Существует даже международное движение учёных – специалистов в области общественных наук, занимающееся вопросами аксиологии будущего и разделяющее основные положения *эко-этики* Имамита Томонобу.

Несколько слов об этимологии названий *эко-этика* и *калонология*. Как считает 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 теперь, когда в сферу среды обитания людей входят и культура, и техника, эта среда стала “многослойной”. Назрела необходимость “этики по отношению к продуктам цивилизации” (*ethica ad res*), в роли которой, по убеждению Имамита Томонобу, и выступает *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. Это, считает японский учёный, несомненно, даст природной среде значение новой, дополнительной ценности.

Что касается *калонологии*, то данный термин образован от четырёх греческих слов: “*to kalon*” – прекрасное, “*on*” – бытие, “*nous*” – ум, “*logos*” – слово, наука. «Смысл *калонологии*, – утверждает профессор, – в изучении прекрасного как высшей ценности современного мира. Это теория ценности, выходящей за пределы существования».⁵¹⁶ Таким образом, *калонология* – рациональное знание с трансцендентной, бесформенной красоте, пронизывающей все уровни бытия. Человек только тогда становится человеком, когда “выйдет за пределы” собственного “вещественного существования” (поэтому высшая форма красоты – жертва, самопожертвование).

⁵¹⁶ Имамита Томонобу. Гэндай-но сисо, с. 255-256.

Появление новой философии – “эко-этики- калонологии” – обусловлено коренным изменением аксиологической ситуации в развитых индустриальных странах. Пытаясь осмыслить такое изменение, учёный прибегает к оригинальной интерпретации “Никомаховой этики” Аристотеля. При этом классический силлогизм из этой работы Стагирита, описывающий проблему морального выбора, оказывается “взорванным изнутри”, “вывернутым наизнанку” совершенно новым содержанием, вложенным в него Имамитами.

Как известно, отмечает философ, процесс морального выбора в “Никомаховой этике”, описанный Аристотелем,⁵¹⁷ схематично можно представить в виде следующего силлогизма (умозаключения): «Большая посылка: я желаю достижения цели А. Меньшая посылка: для достижения цели А мне необходимы средства: В, либо С, либо D. Вывод: я выбираю средство В для достижения цели А».⁵¹⁸

В промежутке между посылками и выводом субъект морального выбора мысленно “проигрывает” возможные варианты цели “А”, исходя из многих соображений (например, собственной выгоды, лёгкости достижения, красоты поступка и др.). В случае подобного традиционного выбора энергия, которую субъект затрачивает для достижения своей цели, носит подчинённый по отношению к цели характер. Так было до недавнего времени, однако жизнь внесла в эту схему свои коррективы, в силу чего, считает японский эстетик, аристотелевский силлогизм приобретает совершенно иной вид. «В вышеприведённом умозаключении, – пишет Имамитами, – меньшая посылка определяет горизонт свободы выбора. Поэтому объектом выбора выступают средства, необходимые для достижения цели. Иными словами, идеальная цель занимает, по сравнению с действительными средствами, превосходящее место. Господствующее положение такой цели действует как катализатор в процессе развития техники в качестве средства для своего достижения. В результате техника достигла огромной мощи. Произошёл качественный скачок в сфере прогресса эффективности средств: очевидно, что из просто механизированных орудий они превратились в механизированный мир.

517 См.: Аристотель. Никомахова этика // Соч. в 4-х тт., т. 4, с. 55-57.

518 Имамитами Томонобу. Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы прекрасного и искусство). – Токио: 1984, с. 226.

Другими словами, они сделали прорыв от гетерономных инструментов к автономной мощи. Таким образом, благодаря развитию технических средств, возникло превосходство средств (мощи) по отношению к цели, причём это наблюдается как современный феномен в различных сферах человеческой деятельности. Древняя рациональная структура поведения, таким образом, сталкивается со значительными трудностями. В настоящее время человечество обладает колоссальной мощью, как, например, атомная энергия или сила мирового капитала. Учитывая это обстоятельство, в формуле поведения (аристотелевской – Е.С.) необходимо произвести перемену мест большей или меньшей посылки.

Большая посылка: мы обладаем мощью D (бывшее средство).

Меньшая посылка: употребив мощь D, мы можем осуществить:

цели A, либо B, либо C...

Вывод: следовательно, по таким-то и таким-то соображениям мы выбираем цель A применительно к средству D». ⁵¹⁹

Если даже, не углубляясь в комментарий данного хода рассуждений, поставим в силлогизм Имамита вместо “мощи D” – “ядерная энергия”, а вместо “цели A, B, C...” – “атомная война”, то получим картину, свидетельствующую о резонности и актуальности поисков японского учёного. Трудно не согласиться с его мыслью относительно перемен, происходящих в сфере ценностного освоения действительности сегодняшним человечеством. Отныне, выражаясь словами Имамита, «цель уже не господствует над средствами. Это – само собой разумеющийся вывод из имеющейся в наличии мощи. Оценивая мощь, которой обладает, субъект ищет для себя цель. Тенденция преобладания средств над целью достигла пугающего влияния на комплекс эстетических проблем, и в частности на художественное творчество как на нравственную деятельность». ⁵²⁰

Отметим наблюдательность японского философа, уловившего и обозначившего коренные перемены, происходящие в сознании человечества. Однако следует, вероятно, дополнить вышеприведенную цитату профессора Имамита следующими,

519 Имамита Томонобу. Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы прекрасного и искусство). Токио, 1984, с. 226-227.

520 Там же, с. 227.

на наш взгляд, существенными соображениями. Традиционная трактовка аристотелевского силлогизма имела смысл как по отношению к индивиду, так и по отношению к социуму в качестве субъектов морального выбора.

Формулировка же Имамита Томонобу в общем виде правомерна главным образом для социумов, владеющих, скажем, “мощью D”, и ставит вопрос о коллективной ответственности людей, в рамках которой индивидуальная ответственность как бы нивелируется. Тем не менее, поскольку индивид в акте морального выбора всё же относительно свободен (даже от диктата общества), старая формулировка отнюдь не утрачивает своего значения. Основная проблема состоит в том, как заставить социального, коллективного субъекта поступать в соответствии с принципом нравственной красоты, который гораздо легче можно сформировать у индивида, чем у “коллективного субъекта действия”.

Имамита Томонобу справедливо считает, что перемены в установках морального сознания имеют большое значение также для сферы художественного творчества и восприятия. Современный художник владеет огромным разнообразием средств, выработанных в истории всех видов искусства 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.

Подлинно художественное творчество, согласно философу, должно основываться на принципе *калокагатии*, т.е. нравственной красоты, и воплощать этот принцип в жизнь. *Калокатия* у Имамита является объектом исследования новых дисциплин: *эко-этики* и *калонологии*, чьи прерогативы в этой области японский учёный всячески подчеркивает.

Обратимся сначала к *калонологической* проблематике. «Калология, – заявляет Имамита, – это философия прекрасного. Я оживляю классическое слово».⁵²¹ Введение термина *калология* японским учёным произошло, вероятно, по следующим главным причинам. Имамита – самый компетентный в Японии специалист по философии Аристотеля, переводчик его “Поэтики”. Он не мог не обратить вни-

521 Imamichi T. La technique et les problèmes d'esthétique // AIPA, 1976, v. 1, p.

мания на тот факт, что понятие “прекрасного” у Аристотеля носит синтетический характер. *Прекрасное* греческого философа является не просто эстетической, но этико-эстетической категорией.

“Прекрасное” и “благое”, – отмечают в этой связи А.Ф. Лосев и А.А. Тахо-Годи, – реализуясь в человеческой жизни, настолько сближаются, что между ними теряется решительно всякое различие. Оба эти термина у Аристотеля безраздельно сливаются в новом термине – *калокагатия* (единство эстетически “хорошего” и этически “прекрасного”).⁵²² У самого Аристотеля читаем: «В отношении человека вполне добродетельного есть неплохое имя – нравственная красота (*kalokagatia*)».⁵²³

Примечательно суждение греческого философа, где он говорит, что поступки, сообразные добродетели, прекрасны и совершаются во имя прекрасного (*to kalon*).⁵²⁴ Синтетический характер античного понимания прекрасного привлекает Имамити, поскольку он считает, что настал такой момент в истории человечества, когда «необходимо понимание красоты, которая не есть чувственное удовольствие... Я не считаю, – пишет японский философ, – что красота реализуется только в искусстве. Я не думаю, что цель искусства – только красота».⁵²⁵ Искусство понимается им как конкретное средство для поиска нравственной красоты, это и есть предмет *бигаку* (яп. эстетика) - *калонологии* – науки о красоте в античном понимании этого слова, а не только “эстетики” философии нового времени, ядро которой составляет теория чувственного познания.

Именно к античному пониманию природы эстетического (но не к самому слову “эстетика”, в описанной у Аристотеля *калокагатии*) прибегает Имамити, обосновывая свою концепцию прекрасного – *калонологию* в противоположность эстетике как науке о чувственном удовольствии.⁵²⁶ Учёный восстает против одностороннего толкования эстетического лишь как чувственного.

В равной степени его не удовлетворяет одностороннее толкование этического.

⁵²² Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А., Цит. соч., с. 197

⁵²³ Аристотель. Большая этика. // Соч. в 4-х томах, т. 4, - М.:1984, с. 359-360

⁵²⁴ Аристотель. Никомахова этика // Соч. в 4-х тт., т. 4, - М.: 1984, с. 69.

⁵²⁵ Imamichi T. La technique..., p. 1.

⁵²⁶ Стагирит, например, употреблял термин “anaisthetos” как “нечувствительный к удовольствию” по аналогии с “analgetos” как “нечувствительный к страданию”.

В античной традиции *ethos* означало “привычка”, а “этика” имела изначальный смысл “науки о нравах” или “науки о стереотипах поведения”. Поскольку философ полагает, что в условиях сегодняшнего мира стереотипы никуда не годятся и утрачивают социально-нравственную роль, он пересматривает как предмет, так и само название науки о морали. Таким образом, обе аксиологические дисциплины – этика и эстетика – подвергаются Имамитами обработке, в результате которой и появились его “эко-этика” и “калонология” как компоненты новой “философии будущего”.

С полной уверенностью можно констатировать, что Имамитами Томонобу ратует за пересмотр всей системы философского знания для создания философии, а точнее, особой идеологии, занимающей ведущее место в сфере духовной ориентации современного человека. В центре этой системы должны стоять такие ценностно-ориентирующие компоненты, как *эко-этика* и *калонология*.

Категория “прекрасного” (*to kalon*) – ключевая, в ней сопрягаются этическое и эстетическое измерения жизни (а также прошлое с будущим, поскольку интерпретация Имамитами – возврат на новом этапе к философии античности). *Калонология* – это общая философская теория красоты, в зависимости от направления мысли (интенциональности), опознающая трансцендентную бесформенную красоту а) как непосредственную чувственную данность в природе, б) как форму организации утилитарной потребности в технике; в) как форму самовыражения свободного художника в искусстве; и г) в человеческих мыслях и поступках, связанных с самоограничением, жертвенностью.⁵²⁷ Необходимость поиска интересубъективных оснований красоты приводит профессора к отказу от термина “эстетика”, т.к. он имеет источником *aisthetos*, что часто употреблялось в контексте “чувства удовольствия”, т.е. субъективизировалось. С другой стороны, в разработке *калонологии* Имамитами демонстрирует в значительной степени возврат к пониманию красоты, сложившемуся в дальневосточной мыслительной традиции – с одной стороны, и констатацией необходимости рационального научного подхода к эстетическому, неутилитарному измерению жизни человека – другой.

527 Этой теме посвящён главный теоретический труд Имамитами “Би-но исо то гэйдзюцу” (Фазы красоты и искусство). - Токио: 1984.

Так, учёный неоднократно обращается к конфуцианским категориям, в частности, к категории *ли*, связанной с этико-эстетическим идеалом учения Конфуция. Для конфуцианца не могло быть аморальной красоты.

По наблюдению Л.Е. Померанцевой, «в конфуцианстве мы всегда имеем дело с этико-эстетическим идеалом».⁵²⁸ Носителем, олицетворяющим этот идеал, является *цзюньцзы*, “благородный муж”, чья жизнь – реализованное *ли* – единство морального добра и красоты, в нем воплощён идеал “прекрасного” и “доброе”, то есть совершенного человека в представлении Конфуция и его последователей.⁵²⁹

Из всего сказанного можно с полной уверенностью сделать вывод, что, предлагая новую аксиологическую систему “эко-этика – калонология”, профессор Имамита пытается в её рамках осуществить синтез, по крайней мере, по трём основным параметрам:

- синтез дальневосточной и западной философских традиций (Конфуций – Аристотель);
- временной синтез (единство прошлого, настоящего и будущего категории “прекрасное”, путём возврата к истокам аксиологии);
- синтез собственно аксиологический, а именно этико-эстетический.

Пристальное внимание японский учёный уделяет также обоснованию новой роли искусства в современном мире. Свои рассуждения на эту тему Имамита, как правило, начинает с уже известного нам положения о новом виде абстракции, появившемся в технологическую эпоху: «Техническая среда..., современная технология создают до сих пор неизвестную форму абстракции. Что же это за форма? Это – абстракция результата, которая игнорирует, выбрасывает сам процесс».⁵³⁰ Данное положение учёный иллюстрирует красноречивым примером восхождения в гору. Раньше, каких-нибудь 80 лет назад, человек совершал путешествие до горного хребта, оставался на ночлег, на следующий день рано утром начинал длительное и трудоёмкое восхождение. Спуск с вершины и возвращение домой занимали столь же долгое время и были сопряжены с достаточными трудностями.

528 Померанцева Л.Е. Китай // История эстетической мысли. Т. 1. - М.: 1985, с.132.

529 См.: там же, с. 141.

530 Imamichi T. Auto-installation of the Art and Eco-ethical Dimention. // AIPA, - Tokyo: 1976, v. 1, p. 35.

Сегодня к услугам путешественников *Синкансэн*-скоростной поезд и фуникулёр. Восхождение на гору занимает всего несколько часов и является одним из видов приятного и спокойного отдыха: час на *Синкансэне* до горы, час на фуникулёре до вершины, и в обратном порядке – назад. Вечер можно провести, сидя у телевизора. От прошлого восхождения остался лишь результат, а именно: любование видом с вершины горы.

Теперь посмотрим, к чему привело столь быстрое достижение результата, а вместе с тем исчезновение процесса. Какими последствиями чревато техническое оснащение современного человека, затрагивающее все стороны его жизни и изменяющее её стиль? Сократилось время восхождения, отпала необходимость в затрате физических усилий. Ненужными, выброшенными за борт оказались и такие качества, как терпение, взаимопомощь, настойчивость и т. п., формирующие человеческую личность. Следовательно, развитие технических приспособлений способствует процветанию гедонизма, идеалом которого становится пустая красивость.

Таким образом, на самом простом примере Имамичи показывает, что технология, наряду с известными преимуществами, награждает современного человека и многочисленными пороками. Сокращение, фактически исчезновение трудового процесса приводит к катастрофическим последствиям для природы человека. Ведь трудовой процесс, который всегда должен разворачиваться во времени – одна из составляющих развития интеллекта. Элиминируя время, техника ведет к утрате привычки упражнять интеллект.

Одним из признаков ухода от процессуальности является отказ человека от напряжённого чтения серьёзной литературы. «Серьёзные книги, к которым можно обращаться опять и опять – всю жизнь, забыты широкой публикой. Университеты, в согласии с временем, становятся переполненными мелкими талантами, натасканными на быстрое изготовление умных тезисов. Тенденция к свёртыванию человеческого самовыражения просто ошеломляет».⁵³¹

Кроме того, она ведет к элиминации многих непосредственных чувств и эмоций, веками присутствовавших как неотъемлемая сторона полноценной челове-

531 Imamichi T. High Speed Society and Art // JFLUTA, vol. 7, 1982, p. 91

ческой жизни. «Поскольку технология сокращает время, она представляет собой существенную угрозу человеческому существованию... Здесь, – предостерегает японский философ, – кроется опасность для человеческого мышления. В самом деле, в технической среде мы должны давать стремительную реакцию (на сигнал машины. – Е.С.), и тут размышление выступает синонимом замешательства».⁵³²

Скромность, сомнение, любое размышление – это остановка в работе машины. Человек должен невольно подстраиваться под машинный ритм. Никак нельзя зазеваться, отвлечься – придётся начинать всё заново. Покупка билета в метро, получение денег на банковском терминале, запись на приём к врачу – всё это требует постоянной калькуляции, быстрого ввода букв и цифр в окно поисковика. Первыми жертвами становятся пожилые люди (но поскольку молодость – явление временное, то в очереди стоят все). Имамита Томонобу называет эту ситуацию “топология без хронологии”.⁵³³

В технической среде время не связано с постепенно вызревающими изменениями формы. «“Больше скорость, меньше затраты времени” – лозунг технологических операций, за которыми надзирает “машинный диктатор” – компьютер. В тени победоносной скорости время умирает».⁵³⁴ Имамита иллюстрирует данное обстоятельство трёхстишием Исикава Токубоку:

«Думал, слива-бонсай поскорей зацветёт

И горшок подогрел на огне –

Но она не зацвела».⁵³⁵

Природные ритмы нельзя ни ускорить, ни замедлить, они были условием культурной эволюции человечества. Современная же 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

532 Imamichi T. Auto-installation of the Art and Eco-ethical Dimention, p. 35

533 Imamichi T. High Speed Sosity and Art // JFLUTA, vol. 7, 1982, p. 85.

534 Ibid, p. 85

535 Ibidem.

машинного мира, основной целью которого является эффективность. Эффективность, таким образом, активно вторгается в аксиологическую сферу жизни человека, становясь одной из основных добродетелей. Таков закономерный итог оскудения временного опыта человека сегодняшнего дня.

«С точки зрения эко-этики, – пишет Имамичи, – теперь необходимо найти новое средство, которое могло бы компенсировать вовлечённость человека в рамки антиинтеллектуальных реакций. Прежде всего, мы должны вернуть темпоральность, а для этого подходит эстетический опыт искусства, потому, что природа эстетического опыта состоит в темпоральности, он сам по себе процесс».⁵³⁶ Почему же философ считает, что именно искусство должно стать панацеей от превращения человека в живой придаток машины? Никто не станет отрицать, рассуждает автор, что в разных странах техника приобретает вид относительно самостоятельной и как бы «самовоспроизводящейся» сферы: «существует самостановление технических связей, поскольку они имеют свою логику (а именно: калькулированный язык знаков) и свою собственную аксиологию (а именно: иерархию эффективности без жизни, в которой некоторые новые добродетели, такие например, как правильность без истинности, ответственность по отношению к знаку или пунктуальность – могут быть найдены). Мы уже видели, что через влияние самовосстановления технических связей существует опасность внутренней дегуманизации. Но ведь и без этого вынужденная реакция, совершенно не осмысленная, является насущной необходимостью жизни индивида в условиях машинной среды».⁵³⁷

Естественно, что возврат к ремесленному производству, при котором темпоральность присутствует на всех этапах трудового процесса, исключён. Машинное производство будет и дальше прогрессировать, освобождая человека от многих трудоёмких процессов, но и попутно лишая его “времени для размышления” со всеми вытекающими из этого негативными последствиями.

Поскольку этот процесс необратим, следует найти противовес деструктивной силе техники по отношению к сознанию человека. Таким противовесом, считает

⁵³⁶ Imamichi T. Auto-installation of the Art and Eco-ethical Dimention, p. 36.

⁵³⁷ Ibid., p. 36.

Имамита, может стать искусство: «Чтобы возродить темпоральность, мы должны открыть культурный феномен, сущность которого заключается в процессе. Эстетический опыт – по сути, процесс, темпоральность, мы ведь не можем иметь эстетический опыт без времени ни в области творчества, ни в области восприятия. Следовательно, искусство, вынуждающее нас восстанавливать темпоральность, является на сегодняшний день важнейшей сферой деятельности человека, который чахнет в технической среде. Вот почему нам совершенно необходимо иметь эквивалентное самовосстановление искусства как средство для спасения человеческой природы, как оружие против самовосстановления технических связей».⁵³⁸

Таким образом, японский учёный высказывает два важных положения:

– искусство, как в процессе своего производства, так и в процессе восприятия, требует работы сознания и чувства *во времени*.

– чтобы эффективно противостоять технике, искусство должно формировать как минимум такую же реальность, как и техника, то есть обладать независимым, автономным содержанием и языком, вследствие чего данная реальность должна регенерироваться.

Известная несостоятельность всей концепции “автономии искусства” Имамита Томонобу заключается в том, что он рассматривает искусство, научную технологию, политику и т.п. как борющихся за место под солнцем объектов социального действия. Действительно, истинное искусство всегда будет противостоять машинной среде, точно так же, как любая индивидуальность противостоит унификации. Но искусство не существует само по себе, оно, как и машина, является продуктом деятельности человека.

Вопрос об “автономии”, на наш взгляд, должен стоять иначе: как не допустить, чтобы в человеке унифицирующее, машинное начало взяло верх над индивидуальным, самобытным. Сохранив самобытность и уникальность человека, мы сохраним и закономерный результат такой самобытности – полноценное живое искусство.

Профессор Имамита продемонстрировал нам блестящий анализ генезиса традиционной эстетической мысли Японии. Японскую эстетику он называет “эсте-

538 Ibidem.

тикой ветра”, которая фактически выступает метафорой развитого на Дальнем Востоке “разума тела”, постигающего движения Универсума в режиме “здесь и теперь”. Центром такого постижения является “сердце”-*когоро*, в свою очередь выступающее источником так называемого “общего чувства” (*кёцу кандзё*). Именно “сердечный отклик” на неуловимые, неявленные грубым человеческим чувствам образы внешнего мира стал главным для японцев, противопоставивших его дискурсивному познанию Истины как системы словесно оформленных текстов.

Важное место занимают в теоретических исследованиях Имамита Томонобу разработанный им “новый силлогизм” и “философия будущего”. “Силлогизм” остроумно отразил произошедшие в XX в. кардинальные изменения в жизни человечества. Он наглядно демонстрирует всеобщую необходимость нового мышления не только на индивидуальном, но и на государственном уровне.

Вариантом нового мышления выступает “новая философия” Имамита Томонобу, состоящая из четырех компонентов. У этой философии два “ядра”. Первое, вокруг которого формируется *метатехника* и *урбаника*, связано с проблемами, вызванными появлением новейших технологий. Второе посвящено вопросам *этики* и *калонологии*.

“Новая философия” претендует на всеобщность и общезначимость, однако, предлагая взять на вооружение понятие *метатехники*, Имамита исходит из технического уровня, достигнутого Японией и США и еще пятью-шестью приближающимися к ним странами. Подавляющее же большинство государств находится в настоящее время на качественно ином уровне, поэтому ни о какой общезначимости *метатехники* не может быть и речи.

Что же касается *урбаники*, то, разумеется, никто не будет отрицать необходимость философского осмысления современной жизни больших городов. Однако гораздо важнее на данном этапе накопить позитивный опыт решения экономических, социальных, экологических, медицинских и других проблем мегаполисов. Кроме того, следует учитывать тот факт, что всеобщая компьютеризация способствует возникновению новых тенденций – оттоку населения из городов в провинцию. Лёгкость связи с любым информационным центром, путём использования интернета, уже предоставляет такую

возможность японцам, жителям США и Европы, а частично – и России.

Вопросы, рассматриваемые в рамках *метатехники*, характерны для более развитых стран, в то время как *урбаника* больше отвечает ситуации, складывающейся в менее развитых в техническом отношении странах, где как раз и происходит неумеренный рост городов. Что касается проблем *эко-этики* и *калонологии*, то тут Имамита ставит действительно очень важную проблему о новом – экологическом мышлении человека. Впервые в истории человек как часть живой природы должен выступить с нею заодно против злоупотреблений наступающей техносреды. Своевременность и актуальность эко-этической проблемы очевидна: природа подвергается систематическому разрушению по всему миру, как в передовых в техническом отношении странах, так и в развивающихся.

Ученик Нисиды Китаро, Имамита Томонобу, вслед за своим учителем подчёркивает важность невидимых сетей отношений, связывающих одного индивида с другим и с природным миром в целом. Его теория жизни мегаполиса – *урбаника* и жизни в природе – *эко-этика* провозглашает приоритет общего над частным, альтруизма над эгоизмом, невидимого импульса над действием.

Создание общего пространства взаимодействия – невидимого поля межчеловеческих отношений – должно снизить нагрузку техносреды на природу за счёт совместного использования ресурсов. Места встречи людей, их общение должны быть разомкнуты и открыты. Эгоистическое огораживание и хищническое безудержное потребление, ничего качественно не прибавляющее человеку в духовном отношении, ведёт к гибели всего живого, частью которого является сам человек.

Краткие выводы:

1. До сих пор “западная” и “восточная” части единой по идее эстетической науки остаются инородными по отношению друг к другу. Причина подобного положения кроется в ориентации дальневосточной эстетики прежде всего на *практику в широком смысле этого слова*, когда эстетика выступает не только в виде художественной теории, но и как практика чувств обыденной жизни человека, “разум тела”, практика нравственности мастера.

2. Имамита Томонобу осуществил реконструкцию ранней эстетической мысли Японии, проанализировав символику цвета и синкретизм протоэстетических представлений. При этом он развил идеи Ониси Ёсинори о “растительном коде” японской культуры, повлиявшем на становление национального мировоззрения.

3. Специфика художественной практики и вырастающей на её почве теории определяются в том или ином регионе личностными качествами, менталитетом населения этого региона. Наиболее яркой чертой характера японцев, по Имамита, следует считать “неличность”. Профессор подчёркивает, что отсутствие слова “личность” в японском языке свидетельствует о том, что в этом не было нужды: личностей в стране не было.

4. Важное место Имамита Томонобу уделил “эстетике движения”, в рамках исследования которой он противопоставил традиционную эстетику Китая и Японии “эстетике формы” Древней Греции. Красота заключается не в форме, а в том, что лежит “под” формой, что зависит от формы, но никоим образом ею не исчерпывается. Форма – лишь знак, символ навеваемого чувственного образа, не имеющего по сути определённой видимой формы. Бесформенное, невыразимое знание, лежащее в основе японской культуры, постигается целостно “разумом тела” в режиме “здесь и теперь”.

5. Имамита исследовал проблему традиционной “эстетики ветра”, которая является метафорой “разума тела”. Последний постигает движения Универсума в подвижной форме. Центром такого постижения выступает “сердце” (*кокоро*) – чувствительный и одновременно рефлексивный орган, сводящий в живое подвижное единство данные всех пяти чувств человека.

6. Важное место занимают в теоретических исследованиях Имамита Томонобу разработанный им “новый силлогизм” и “философия будущего”. “Новый силлогизм” отразил произошедшие в XX в. кардинальные изменения в жизни человечества, наглядно продемонстрировав всеобщую необходимость нового мышления не только на индивидуальном, но и на государственном уровне. Вариантом нового мышления выступает “философия будущего”, состоящая из четырех компонентов: *метатехники, урбаники, эко-этики и калонологии*.

7. Имамитаи обратил внимание на необходимость соблюдать приоритет общего над индивидуальным (общее пространство урбаники, ответственность калонологии). Учёный указал на проблемы современной урбанизации, когда изменение пространственно-временных характеристик жизни человека грозит его растворением в техносреде, диктующей свои правила поведения. Затянутый в информационный водоворот, всё менее испытывающий благотворное воздействие традиционного искусства, индивид лишается времени на размышление, обдумывание возникающих ситуаций, действует автоматически, утрачивая при этом уникальную национальную духовность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей диссертации проблема “телесного модуса” разума, противопоставленного дискурсивному знанию, рассмотрена в контексте генезиса японского эстетического знания. На примере творчества наиболее известных авторов прошлого и настоящего проанализированы особенности японской духовной традиции, истории развития японской эстетики, а также представлены основные эстетические идеи, получившие распространение в современной Японии.

Европейская философская мысль в лице феноменологии и экзистенциализма ещё в прошлом веке обратила внимание на аналоговый аспект разума, подразумевающий, в частности, “буддийскую” по сути погружённость человека как целостного ментально-телесного существа в мировой континуум. Как свидетельствует проведённый автором диссертации анализ, такое целостное знание лежит в основании понимания индивидом себя и окружающего мира и именно оно является фундаментом дискурсивного знания, но отнюдь не тождественно ему.

В предлагаемой работе подверглись исследованию взгляды известного японского философа Нисиды Китаро. Философская теория Нисиды – это попытка большого учёного 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, точнее, дзэн-буддийской системе знания). С другой стороны, он хочет совместить с таким знанием, свести с ним в единую систему традиционно-западную концепцию знания как дискурсивного статического описания мира и человека с позиции отвлечённого, обезличенного, бестелесного разума, находящегося к миру и человеку 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.

Задача эта, несмотря на все усилия учёного и его несомненные достижения в концептуализации “немого”, “целостного” знания – изначально обречена. “Переключения” с позиции непосредственного, конкретно-телесно-укоренённого разума на позицию отстранённого субъекта, описывающего как объект лишь выделенные предметы и их связи из мирового континуума, осуществляются мгновенно. При этом невозможно разделить бытие каждого человека как бытие родового существа, принимающего парадигму знания о мире и о себе, заданную прошлыми и настоящими поколениями, и бытие 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.

Эти позиции, одновременно сосуществуя в едином человеке, располагаются в “непересекающихся” измерениях и отражают изначально двойственное существование любого индивида в окружающем его мире. Поэтому противоречивые попытки гармоничного совмещения таких позиций Нисидой в рамках единой теории не получили, да и не могли получить разрешения. Однако сама попытка концептуализации целостного телесного аспекта разума ещё в начале прошлого века заслужила высокую оценку современных учёных, вплотную подошедших к этой проблеме лишь спустя несколько десятилетий.

В диссертации также рассматриваются взгляды современного эстетика Накамуры Юдзио. При сравнении художественных традиций Запада и Востока этот философ акцентирует внимание на противопоставлении теоретически-дискурсивного (Запад) и телесно-практического (Восток) моментов в “эстетическом освоении” окружающего мира.

“Телесность” Накамура считает одним из главных специфических признаков японского традиционного искусства *гэйдо*. Другой, наряду с “телесностью”, особенностью *гэйдо* учёный считает “историчность”, т.е. связь этапов развития человека как художника с этапами его физического и духовного развития. Согласно автору, “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*). “Общее чувство” не сводится ни к одному из пяти человеческих чувств, и, тем не менее, имеет телесный характер.

Интуицию практического действия Накамура предлагает в качестве духовной основы всего традиционного искусства Японии. “Телесный модус” разума, лежащий в основании жизнедеятельности каждого индивида, в японской эстетике концептуализируется. Кроме того, учёный возводит в особый эстетический принцип понятие “пустотности” (*ма*). Такие понятия, как *ма* – телесно воспринимаемый пространственно-временной промежуток, или *интуиция практического действия* (*коитэки тёккан*), описывающая ментально-телесную включённость человека в Природный континуум, создавались теоретиками искусства Японии для обоснования первичности “телесного разума” по отношению к дискурсивному знанию. При этом все они отмечали, что художник должен вовлекать зрителя в процесс целостного познания Универсума. С помощью искусства он возвращает человеку чувство аутентичности, непосредственно связанной с ощущением его неразрывного единства с мирозданием.

В четвёртой главе проанализирована проблема “чистого” и “практического” искусства, а также поднимается вопрос эстетической равноценности всех чувств человека в японской эстетической традиции. В ходе её развития японцы создали уникальные виды искусств, не укладывающиеся в рамки западной эстетики с её делением искусства на “чистое” и “прикладное”. В этом отношении показательна концепция современного философа Кобаты Дзюндзо, предложившего компромиссное решение объединения чистого и прикладного искусства в группу практического по духу “праведного искусства”.

На примере взглядов Кобаты доказывается неправомерность отождествления им жизненных и жизнеподобных ситуаций в традиционном искусстве. Если в реальной жизни действие имеет вполне практический смысл, то в искусстве действие является неотъемлемой частью «эстетической цепи» и его задача состоит в удовлетворении именно эстетической, духовной по сути, потребности. В этой же

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

Касаясь “эстетического равноправия” всех без исключения чувств человека, мы подчёркиваем, что тело художника играет роль своеобразного микрокосма и чутко откликается – собственными изменениями – на малейшие воздействия потока природной жизни. При этом все органы чувств художника являются открытыми “воротами восприятия” мира и служат основой надрационального синтетического, разумно-телесного знания об Универсуме. Человек как субъект эстетического чувства вовсе не выступает лишь как обладатель зрения и слуха (что постулируется западной эстетикой). Напротив, богатство всех без исключения ощущений и чувств, “снимаясь” в одухотворённом эстетическом чувстве, определяет возможность полноценного восприятия искусства. Здесь же обращается внимание на факт укоренения в японской культурной традиции *элементов синестезии*, лишь к XX в. дошедших до Запада.

Следующая, пятая, глава посвящена эстетике *перетекания*, предлагаемой современным философом Идзире Масуро в качестве универсально-мировоззренческой основы японского менталитета. На *перетекание* (яп. *каёи*) в частности, указывает нефиксированная форма традиционной японской архитектуры, её возможности свободного моделирования внутреннего пространства помещения, а также её открытость природному ландшафту. *Перетекание-каёи* – это многоуровневость произведения искусства, подразумевающая, помимо внешних, видимых форм, ещё и глубокий духовный уровень, который связан с даосско-буддийской и конфуцианской основой мировоззрения японцев.

Под понятие *каёи* Идзире подводит несколько видов художественных феноменов классического искусства Японии. 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 образ-

ности, но и в технике тренажа актёра, а также и во взаимоотношениях актёра с публикой во время спектакля.

Перетекание-каёи свидетельствует о размывании пространственно-временных и межиндивидуальных границ и выступает сознательным эстетическим приёмом в японском искусстве. Ещё одна ипостась *каёи* – перетекание в глубину хаоса непознанного и неоформленного. Практическим выражением такого *перетекания* стало странничество-*митиноку*. *Митиноку* – это взаимоперетекание духовного поэтического действия и сугубо материальных скитаний, *перетекание* художественного творчества в образ жизни самого мастера и наоборот.

Идзире Масуро поставил две проблемы, основополагающие для понимания специфики традиционного искусства. Во-первых, он попытался объяснить специфику синтеза искусств феноменом *перетекания*. Во-вторых, он определил одно из основных отличий понимания искусства в Японии и на Западе. Именно акцент на телесном, практическом моменте в японском искусстве давал основание для причисления “второстепенных”, “ремесленных” (механических) с точки зрения европейских эстетиков видов искусств к разряду полноценных с точки зрения японцев.

Алгоритмические тенденции в современной японской эстетике исследуются в шестой главе на примере творчества наиболее известного философа-“алгоритмиста” Кавано Хироси. Анализ концепции Кавано показывает, что этот учёный по сути является антиподом японской художественной традиции, стоящей фактически на принципах холизма. Кавано, считающий, что целое может быть сведено к сумме частей, занимает позицию принципиальной возможности оцифровывания искусства. Последнее рассматривается японским эстетиком как набор 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 не может быть настоящей основой художественного развития.

Искусство и эстетическое измерение практической деятельности являются

одними из главных когнитологических средств “разума тела”, выполняющего роль целостного знания человека о мире, точнее, мира о себе посредством человеческих чувств. Осознание человеком себя как части природного и социального Универсума не может быть сведено ни к какому, самому рафинированному, дискурсу.

Показательно, что Кавано обвиняет противников алгоритмической эстетики в романтизме. Романтизм – то направление в западной эстетике, где была сделана попытка концептуализировать “разум тела” в качестве главного компонента, формирующего творчество. Поэтому вполне закономерен целый ряд удивительных совпадений в проблематике целостного переживания у романтиков, с одной стороны, и у теоретиков и практиков традиционной японской эстетики – с другой. Прежде всего, это констатация несводимости телесных состояний (в том числе и художественного творчества как наиболее целостного их выражения) к тексту, дискурсу. Например, путешествия художников, будучи телесным опытом единения с Природой, отражающим непосредственное целостное знание о мире, часто являлись необходимым условием их творческого становления. При этом учитывался особый статус Природы как колыбели человечества; она эмоционально осмысливалась как живое чувствующее существо, изменчивые состояния которого есть вечный двигатель и стимул художественного творчества.

В отличие от математически бездушной картины мира, написанной Кавано Хироси, “одухотворённый ритм живого движения” (Е.Завадская) вечноизменчивого Природного континуума – принципиально аналогичен жизненным ритмам человека и творческим усилиям художника. Целостное ментально-телесное ощущение-познание этого ритма позволяло ранее и до сих пор позволяет мастерам в полной мере раскрывать свои способности, создавая бессмертные шедевры.

Критическим воззрениям на компьютерное творчество, демонстрируемым киотским эстетиком Ниттой Хироэ, посвящена седьмая глава диссертации. Одним из главных пунктов обвинения в адрес компьютерного искусства со стороны Нитты заключается в том, что оно не соответствует определению искусства как телесной, рукотворной деятельности человека и поэтому “машинный продукт” не может считаться полноценным произведением. По мнению учёного, искусство –

продукт телесной деятельности человека, выступающего как целостное существо, в единстве рационального, эмоционального и физического моментов.

Японский философ исследует также проблему новизны создаваемого компьютером произведения. Если художник-мастер обречён на вечное новаторство, то компьютерный творец способен воспринять от художественного творчества лишь одну его сторону – ремесленничество, хотя в этом он превосходит любого человека. Компьютерное творчество, считает Нитта, может играть в сфере искусства только подчинённую роль некоего “инструмента” по хранению, упорядочиванию и комбинированию уже полученной им ранее информации, и только ей. А, следовательно, компьютер лишён главного – возможности выхода за пределы уже созданного, возможности создавать новое качество художественного произведения, творить новую идею, нечто принципиально новое в искусстве.

Нитта Хироэ обратил внимание на тот факт, что пока человек сохраняет свою соматическую природу, рукотворное, “человекомерное” искусство будет главной формой его самовыражения, вызывающей яркий эмоциональный отклик аудитории. По его мнению, только глубокий чувственно-интеллектуальный посыл одного человеческого существа в состоянии столь же глубоко воздействовать на другого человека.

Недостаточная изученность эстетической мысли Дальнего Востока и её специфики послужила поводом для написания фундаментальных исследований Имамита Томонобу, бывшего самым крупным эстетиком современной Японии. В теоретическом осмыслении своей художественной традиции нуждается прежде всего сам Восток, считал этот учёный, поскольку дальневосточная эстетическая мысль до сих пор не нашла адекватного отражения в сознании Запада и тем самым не смогла воспринять себя со стороны, объективно.

По мнению Имамита, эстетика Дальнего востока выступает не только как некая своеобразная художественная теория, но и как практика чувств обыденной жизни, “разум тела”, практика нравственности мастера. Поэтому японские эстетические категории “шире” западных, обладают большей эмоциональной окрашенностью и относительностью. В них больше интуитивности и логической расплывчатости, вызывающей профессиональное неприятие рационалистических западных

учёных, дискурсивно трактующих эстетические проблемы.

В рамках своей эстетической концепции учёный провозглашает следующие тезисы: 1) на Западе была развита личность, а на Востоке её не было, зато была развита “ответственность”; 2) именно “ответственность”, как форма эмоционального отклика, составляет характерную особенность традиционных искусств Японии по сравнению с западным искусством.

Кроме того, Имамита обращает внимание на так называемое “растительное мировоззрение” японцев, их повышенный интерес к жизни растений, который нашёл отражение в художественной традиции этой страны. “Растительной эстетикой” отмечены все виды японского искусства, замечает учёный.

Немалое место Имамита Томонобу уделяет “эстетике движения”, которую называет “эстетикой ветра” и противопоставляет “эстетике формы” Древней Греции. Красота заключается не в форме, считает философ, а в том, что лежит “под” формой. Форма – лишь символ навеваемого чувственного образа, не имеющего видимой формы. Задача художественного произведения – вызвать определённое эмоциональное состояние при помощи живого движения “эстетики ветра”. По сути, “эстетика ветра” является метафорой “разума тела”, постигающего движения Универсума в режиме “здесь и теперь”, т.е. в изменчивой форме.

Центром такого постижения выступает сердце-*кокоро* – чувствительный и одновременно рефлексивный орган. По мнению Имамита, японцы унаследовали от китайской культуры понимание истинного знания не как дискурсивной системы словесно оформленных текстов, а как именно такого “сердечного отклика” на неуловимые, неявленные грубым человеческим чувствам образы, которым ещё только надлежит воплотиться в формы вещественного мира.

В настоящее время, утверждает японский философ, в эстетической теории возникает настоятельная потребность развития не только дискурсивного, но и чувственного, “телесного” мышления. И в этом деле эстетика Дальнего востока с её приоритетом универсального “разума тела” может оказать неоценимую помощь.

Для решения мировоззренческих задач, представляющих актуальность для всего человечества Имамита Томонобу предлагает свою “новую философию” будущего.

У этой философии два ядра. Первое, вокруг которого формируется *метатехника* и *урбаника*, связано с проблемами, вызванными появлением новейших технологий в городской техносреде. Второе посвящено вопросам *эко-этики* и *калонологии*.

Понятие *метатехники* образовано по аналогии с понятием метафизики (если раньше средой обитания индивида была природа (*physike*) и наукой о высших принципах природы являлась метафизика, то в настоящее время человек стал жить в мире техники, поэтому для того, чтобы разобраться в этом новом мире, нужна новая наука *метатехника*). Понятие *урбаники* является частью *метатехники* и посвящено сугубо городским проблемам человеческого общежития.

Другие два компонента системы Имамита – *эко-этика* и *калонология* составляют аксиологическое ядро его философии будущего. *Эко-этика* – это этика не межличностных отношений, а этика по отношению к продуктам цивилизации, когда в сферу среды обитания людей вошли не только культура, но и всепроникающая техника, без которой сегодня уже фактически невозможно человеческое существование. *Эко-этика* призвана отразить то обстоятельство, что в нынешних условиях субъектом новых технических отношений должен выступать не просто индивид, а индивид в единстве с природой. Что касается *калонологии*, то эта категория образована от греческого слова “*to kalon*” – прекрасное; его главная функция – воспитательная, заключающаяся в необходимости воспитывать в людях стремление изучать прекрасное как высшую ценность современного мира.

* * * * *

Разумеется, в предлагаемой диссертации тенденции и особенности современного развития японской эстетической науки получили лишь общее освещение. Исчерпывающее исследование данного вопроса ещё предстоит в будущем. Однако важно учитывать, что работа по теоретическому анализу творчества эстетиков Японии XX в. является первой в отечественном востоковедении и что в ней введён в научный оборот достаточно большой корпус новых материалов, до сих пор не переведившихся на русский язык и не подвергавшихся ни эстетическому, ни историко-философскому исследованию.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сокращения

1. Бигаку – Бигаку. Aesthetica / Имамита Томонобу хэн (Эстетика в 5 тт. /Ред. Имамита Томонобу). – Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1984.
2. AIPA – Acta Institutionis Philosophiae et Aesteticae (Ed. T.Imamichi).-Tokyo: Centre international pour etude compare de philosophie et d'esthetique.- Tokyo, Japan.
3. JFLUTA – Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo. Aesthetics. - Tokyo, Japan.

На русском языке:

1. *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае (2-е изд.). - Новосибирск: Наука, 1989.
2. *Алпатов В.М.* Япония: язык и общество. - М.: Муравей, 2003.
3. *Альбедиль М.Ф.* Зеркало традиций. Человек в духовных традициях Востока. - СПб.: Азбука-классика. Петербургское востоковедение, 2003.
4. *Анарина Н.Г.* История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. - М.: Наталис, 2008.
5. *Анарина Н.Г.* Сакральная телесность японской художественной вещи (о масках театра Но) // Вещь в японской культуре . - М.: Восточная литература, 2003.
6. *Анарина Н.Г.* Три статьи о японском менталитете. – М.: Информат, 1993.
7. *Анарина Н.Г.* Учение Дзэами об актёрском мастерстве. // Дзэами Мотокиё. Учение о цветке стиля Фуси кадэн (Кадэнсё. Пер. со старояп., иссл. И комм. Н.Г.Анариной). – М.: Наука, 1989.
8. *Анарина Н.Г.* Японский театр Но.- М.: Наука, 1984.
9. *Аристотель.* Большая этика // Соч. в 4-х тт. Т.4. – М.: Мысль, с.295-374.
10. *Аристотель.* Никомахова этика // Соч. в 4-х тт. Т. 4 – М.: Мысль, с.53-294.
11. *С.Арутюнов А., Джарылгасинова Р.Ш.* Япония: народ и культура.- М.: Знание, 1991.
12. *Арутюнов С.А.* Культуры, традиции, их развитие и взаимодействие.- Lewiston-Lampeter: Edwin Mellen Press, 2002.
13. *Арутюнов С.А., Рыжакова С.И.* Культурная антропология.- М.: Весь мир, 2004.
14. *Арутюнов С.А.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие.- М.: Наука, 1989.
15. *Арутюнов С. А.* Процессы и закономерности развития бытовой сферы в современной японской культуре. Автореферат докторской диссертации. – М.: Институт этнографии, 1970.
16. *Арутюнов С.А.* Силуэты этничности на цивилизационном фоне.- М.: ИНФРА-М, 2012.
17. *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока».- М.: Наука, 1982.
18. Большой японско-русский словарь в 2-х тт. М.: Советская энциклопедия, 1970.

19. *Борев Ю.Б.* Эстетика (в 2-х тт.). Смоленск: Русич, 1997.
20. *Боронина И.А.* Классический японский роман.- М.: Наука, 1981.
21. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха (VIII-XIII вв.).- М.: Наука, 1978.
22. *Бреславец Т.И.* Единение сердец. Японская поэзия «связанных строф».- Владивосток: ДВГУ, 2008.
23. *Бреславец Т.И.* Письмена ржанок. Деятельность Фудзивара Тэйка.- Владивосток: ДВГУ, 2000.
24. *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё.- М.: Наука, 1981.
25. *Бреславец Т.И.* Теория японского классического стиха (X-XVII вв.). – Владивосток: ДВГУ, 1984.
26. *Брушлинский А.В.* Психология мышления и кибернетика.- М.: Наука, 1970.
27. Буддизм в Японии.- М.: Наука, 1993.
28. *Бычков В.В.* Aesthetica Patrum. Эстетика отцов церкви.- М.: Ладомир, 1995.
29. *Бычков В.В.* Эстетический лик бытия (умозрения Павла Флоренского).- М.: Знание, 1990.
30. *Бычков В.В., Бычков О.В.* Эстетика // Новая философская энциклопедия в 4-х тт. Т.4.- М.: Мысль, 2010.
31. Вещь в японской культуре / Ред. *Н.Г. Анарина, Е.М. Дьяконова.*- М.: Издательство Восточной литературы РАН, 2003.
32. *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока (Серия Малая история искусств).- М.: Искусство, 1979.
33. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи.- М.: Искусство, 1984.
34. *Воробьев М.В.* Япония в III-VII вв. Этнос, общество, культура и окружающий мир.- М.: Наука, 1980.
35. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации.- М.: Наука, 1988.
36. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики.- М.: Прогресс, 1988.
37. *Гартман Н.* Эстетика.- М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
38. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика, т.1.- М.: Искусство, 1972.
39. *Гердер И.-Г.* Избранные сочинения.- М.-Л., 1959.
40. *Глускина А.Е.* Заметки о японской литературе и театре. Древность и средневековье.- М.: Наука, 1979.
41. *Григорьев М.П.* Лик Японии. Переводы и эссе.- М.: Институт буддизма, 1997.
42. *Григорьева Т.П.* Дао и логос.- М.: Наука, 1979.
43. *Григорьева Т.П.* Движение красоты.- М.: Восточная литература РАН, 2005.
44. *Григорьева Т.П.* Красотой Японии рождённый.- М.: Искусство, 1993.
45. *Григорьева Т.П.* Япония. Путь сердца.- М.: Новый Акрополь, 2008.

46. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция.- М.: Наука, 1979.
47. *Гришелёва Л.Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI- начало XX вв.).- М.: Искусство, 1986.
48. *Гришелёва Л.Д., Чегодарь Н.И.* Культура послевоенной Японии.- М.: Наука, 1981.
49. *Гоголь Н.В.* Мёртвые души.- М.: Аст, 2004.
50. *Горегляд В.Н.* Дневники и эссе в японской литературе X-XIII вв.- М.: Наука, 1975.
51. *Гулыга А.В.* Гердер.- М.: Мысль, 1963.
52. *Гуревич А.Я.* Избранные труды. Средневековый мир.- СПб: СПбГУ, 2007.
53. *Гуревич П.С.* Философская антропология // Социокультурная антропология.- М.: Культура. Академический проект, 2012, с. 627-638.
54. *Даниленко Л.А.* Утраченная гармония.- М.: Московский рабочий, 1988.
55. *Дзэами Мотокиё.* Предание о цветке стиля. Фусикадэн./Пер. со старояп., комм., иссл. Н.Г.Анариной).- М.: Наука, 1983.
56. *Долгов К.М.* От Киркегора до Камю.- М.: Искусство, 1990.
57. *Долин А.А.* Японский романтизм и становление новой поэзии.- М.: Наука, 1978.
58. *Долин А.А., Попов Г.В.* Кэмпо – традиция воинских искусств.- М.: Наука, 1990.
59. *Дейл-Сондерс Э.* Японская мифология // Мифологии древнего мира.- М.: Наука, 1977, с.405-431.
60. Древнекитайская философия в 2-х тт.. - М.: Мысль, 1972-1973.
61. Духовные истоки Японии. Альманах, т.1.- М.: Толк, 1995.
62. *Еремеев А.Ф.* Происхождение искусства.- М.: Искусство, 1970.
63. *Ермакова Л.М.* Культурные традиции японцев и XX век // Япония: культура и общество в эпоху НТР.- М.: Наука, 1985, с. 307-316.
64. *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей.- М.: Наука, 1995.
65. Ёкёку – классическая японская драма / Пер. со старояп. *Т. Л. Делюсиной*, иссл. и прим. *Н.Г.Анариной*).- М.: Наука, 1979.
66. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая.- М.: Искусство, 1975.
67. *Занковский А.Н.* Имамита Томонобу о философско-эстетических традициях Востока и Запада.//Духовные ценности как предмет философского анализа.- М.: МГУ, 1985.
68. Записки о дзэнском чае (Дзэнтяроку) /Пер., комм. *А.Н. Игнатович* // Логос №1, 1991, с.152-163.
69. *Игнатович А.Н.* Буддизм в Японии. Очерк ранней истории.- М.: Наука, 1987.
70. *Игнатович А.Н.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере чайного действия).- М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
71. *Игнатович А.Н., Фесюн А.Г.* Буддизм в период Хэйан // Буддизм в Японии.- М.: Наука, 1993.
72. *Имамичи Томонобу.* Моральный кризис и метатехнические проблемы / Пер. И. Бандуровского, предисловие А.Л. Доброхотова // Вопросы философии №3 1995, с. 73-82.

73. *Иофан Н.А.* Культура древней Японии.- М.: Наука, 1974.
74. История эстетической мысли в 5 тт.- М.: Искусство, 1985-1990.
75. *Иэнага Сабуро.* История японской культуры.- М.: Прогресс, 1972.
76. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике.- Л.: ЛГУ, 1971.
77. *Каннами Киёцугу.* Гробница Комати./ Пер. В.Сановича // Классическая драма Востока (БВЛ).- М.: Художественная литература, 1976, с. 560-574.
78. *Катасонова Е.Л.* Японцы в реальном и виртуальном мирах. Очерки современной японской массовой культуры. - М.: Восточная литература РАН, 2012.
79. *Кин Д.* Японская литература XVII-XIX столетия.- М.: Наука, 1978.
80. *Кирквуд К.* Ренессанс в Японии. Культурный обзор XVII столетия.- М.: Наука, 1988.
81. *Китабатакэ Тикафуса.* Дзинно сётоки (Записки о законном наследовании правления божественных императоров / Пер. и комм. *А.М.Кабанова*) // Буддизм в Японии.- М.:Наука, 1993, с. 646-656.
82. Китайская классическая поэзия (в переводах *Л.З. Эйдлина*).- М.: Художественная литература, 1984.
83. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама и Японии (БВЛ).- М.: Художественная литература, 1977.
84. Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листве.- М.: Эксмо, 2010.
85. *Кодзай Ёсисигэ.* Современная философия. Заметки о «Духе Ямато».- М.: 1974.
86. Классическая японская проза XI-XIV вв. - М.: Художественная литература, 1988.
87. *Козловский Ю.Б.* Современная буржуазная философия в Японии.- М.: Наука, 1977.
88. *Козловский Ю.Б.* Философия экзистенциализма в современной Японии.- М.: Наука, 1975.
89. Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии /Пер. со старояп. *А.Долина*.- СПб.: Гиперион, 2001.
90. *Конрад Н.И.* Запад и Восток.- М.: Главная редакция восточной литературы, 1972.
91. *Конрад Н.И.* Очерки японской литературы.- М.: Художественная литература, 1973.
92. *Кузнецов Ю.Д., Навлицкая Г.Б., Сырицын И.М.* История Японии.- М.: Высшая школа, 1988.
93. *Кукай (Кобо Дайси).* Три учения указывают и направляют. Санго сиики / Пер. со старояп., комм. и иссл. *Н.Н.Трубниковой*.- М.: Савин С.А., 2005.
94. *Культурология. Энциклопедия.* В 2-х тт. (под ред. *С. Я. Левит*). – М.: Росспэн, 2007.
95. *Куценков П.А.* Психология первобытного и традиционного искусства.- М.: Прогресс-традиция, 2007.
96. *Кэнко Хоси.* Записки от скуки. /Пер. со старояп., прим. и комм. *В.Н. Горегляда* // Классическая японская проза XI-XIV вв.- М.: Художественная литература, 1988, с. 313-429.
97. *Лещенко Н.Ф.* Япония в эпоху Токугава.- М.: Крафт+, 2010.

98. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения.- М.: 1978.
99. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Античная эстетика в её исторической специфике.// История эстетической мысли в 5 тт. Т.1.- М.: Искусство, 1985, с. 148-239.
100. *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция.- М.: Республика, 1995.
101. *Луцкий А. Л.* Японская духовная традиция и экзистенциализм // № 3, 1986.
102. *Луцкий А. Л.* Интерпретация духовных традиций Запада Икэдой Дайсаку // Философские науки, № 3, 1984.
103. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического, т.4.- М.: Прогресс, 1986.
104. *Мазурик В.П.* Чайная чашка и её функция в японском чайном действе (тяною).// Вещь в японской культуре.- М.:Восточная литература РАН, 2003.
105. *Малявин В.В.* Боевые искусства: Китай, Япония.- М.: Астрель, Аст, 2002.
106. *Малявин В.В.* Молния в сердце.- М.: Наталис, 1997.
107. *Малявин В.В.* Совершенный человек в даосской традиции. Феноменология Дао-человека // Совершенный человек. Теология и философия образа.- М.: Валент, 1997.
108. *Малявин В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока.-М.: Знание, 1987.
109. Манъёсю («Собрание мириад листьев») в 3-х тт. / Пер., вст. ст., комм. *А.Е.Глускиной*.- М.: Главная редакция восточной литературы, 1971.
110. *Маркаръян С.Б., Молодякова Э.В.* Вклад Японии в мировую техногенную культуру.// Япония и современный мировой порядок.- М.: Восточная литература РАН, 2002, с. 167-178.
111. *Мацокин Н.П.* Японский миф об удалении богини Аматаэрасу в небесный грот и солнечная магия.- Владивосток: ДВГУ, 1921.
112. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия.- СПб.: Ювента, Наука, 1999.
113. *Мещеряков А.Н.* Быть японцем. История, поэтика и сценография японского тоталитаризма.- М.: Наталис, 2009.
114. *Мещеряков А.Н.* Герои, творцы и хранители японской старины.- М.: Наука, 1988.
115. *Мещеряков А.Н.* Император Мэйдзи и его Япония.- М.: Наталис, 2006.
116. *Мещеряков А.Н.* Книга японских символов.- М.: Наталис, 2008.
117. *Мещеряков А. Н.* Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX – начало XX в.) // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.
118. *Мещеряков А.Н.* Стать японцем.- М.: Эксмо, 2012.
119. *Мещеряков А.Н.* Япония в объятиях пространства и времени.- М.: Наталис, 2010.
120. *Мещеряков А.Н.* Японский император и русский царь. Элементная база.- М.: Наталис, 2004.
121. *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика.- СПб.: Алетейя, 2010.
122. *Мигунов А. С.* Предисловие // Философия наивности. М., 2001.

123. *Миргородская С.А.* Аромалогия. Quantum Satis.- М.: Навеус, 2005.
124. *Мисима Юкио.* Золотой храм. – Спб. Домино, - М.: Эксмо. 2009.
125. *Мисима Юкио.* Исповедь маски. – Спб.: Домино. – Москва: Эксмо. 2009.
126. *Михайлова Ю.Д.* Мотоори Норинага. Жизнь и творчество (Из истории общественной мысли Японии XVIII в.).- М.: Наука, 1988.
127. *Моль А.* Социодинамика культуры.- М.: Прогресс, 1973.
128. *Муриан И.Ф.* Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре.-М.: Наука, 1985.
129. *Навлицкая Г.Б.* Осака.- М.: Наука, 1983.
130. *Нагата Хироси.* История философской мысли Японии.- М.: Прогресс, 1991.
131. *Нагата Хироси.* История японского материализма.- М.: Мысль, 1990.
132. «Намбороку» - трактат по искусству чайной церемонии. (пер., комм. *А.М.Кабанова*) // Народы Азии и Африки №2, 1988, с. 85-93.
133. *Николаева Н.С.* Декоративное искусство Японии.- М.: Искусство, 1972.
134. *Николаева Н.С.* Декоративные росписи Японии XVI-XVIII вв. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
135. *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.
136. *Николаева Н.С.* Художественная культура Японии XVI столетия.- М.: Искусство, 1986.
137. Новая технократическая волна на Западе.- М.: Прогресс, 1986.
138. Новая философская энциклопедия в 4 тт.- М.: Мысль, 2010.
139. Норито. Сэммё . (Пер. со старояп., комм. и иссл. *Л.М. Ермаковой*).- М.: Наука, 1991.
140. *Подорога В. А.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995.
141. *Полани М.* Личностное знание. На пути к посткритической философии.- М.: Прогресс, 1985.
142. *Померанцева Л.Е.* Китай // История эстетической мысли в 5 тт., т.1.- М.: Искусство, 1985, с. 129-146.
143. *Поспелов Б.В.* Очерки философии и социологии современной Японии.- М.: Наука, 1974.
144. Поэтическая антология Кокинсю (Пер. со старояп., иссл., комм. *И.А. Борониной*).- М.: ИМЛИ РАН, 2005.
145. *Прасол А.Ф.* Япония. Лики времени.- М.: Наталис, 2011.
146. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса.- М.: Прогресс, 1986.
147. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.- М.: Наука, 1973.
148. Проблема человека в традиционных китайских учениях.- М.: Наука, 1983.
149. *Прозерский В.В.* Позитивизм и эстетика.- Л.: ЛГУ, 1983.

150. Психологические аспекты буддизма.- Новосибирск : Наука, 1986.
151. *Пугачёва Л.Г.* Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас» // *Философские науки*, № 3, 2010, с. 101-116.
152. *Пугачёва Л.Г.* Эволюция разума человека как эпистемологическая проблема.- М.: Товарищество научных изданий КМК, 2008.
153. *Радуль-Затуловский Я.Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии.- М.: Либроком, 1947.
154. *Розенберг О.О.* Труды по буддизму.- М.: Наука, 1991.
155. Русская классика в странах Востока.- М.: Наука, 1982.
156. *Санович В.* Очерк японской классической лирики.// *Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама и Японии (БВЛ)*.- М.: Художественная литература, 1977, с. 587-598.
157. *Светлов Г.Е.* Колыбель японской цивилизации.- М.: Искусство, 1994.
158. *Семенцов В.С.* Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты // *Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации*.- М.: Наука, 1988, с. 5-32.
159. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве.- М.: Прогресс-традиция, 2002.
160. Синто – Путь японских богов в 2-х тт.- СПб: Гиперион, 2002.
161. *Сиратори Тосио.* Новое пробуждение Японии/ Сост., пер., комм. В.Э.Молодякова.- М.: АИРО, 2008.
162. Совершенный человек. Теология и философия образа / Ред. *Ш.М. Шукуров*.- М.: Валент, 1997.
163. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись.- М.: Искусство, 1985.
164. Сутра Мудрость сердца (*Ханья сингё*). (Пер. и комм. *В.П. Мазурика*) // *Духовные истоки Японии. Альманах. Т.1.* - М.: Толк, 1995, с.135-140.
165. *Танидзаки Дзюнъитиро.* Похвала тени.// *Соч. в 2-х тт. Т.1.*- М.: Художественная литература, 1986, с.479-521.
166. *Тикамацу Мондзаэмон.* Драмы (Пер., вст. ст., прим. *В. Марковой* и *И. Львовой*).- М.: Искусство, 1963.
167. *Трубникова Н.Н.* «Различение учений» в японском буддизме IXв. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями.- М.: Росспэн, 2000.
168. *Трубникова Н.Н.* Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли.- М.: Росспэн, 2010.
169. Философия и религия на зарубежном Востоке. XX век.- М.: Наука, 1985.
170. Философия российской телесности. – СПб.: Издательство СПбГУП, 2009.
171. Философская энциклопедия в 5 тт. – М.: Советская Энциклопедия, 1960-1970.
172. Философские вопросы буддизма.- Новосибирск: Наука, 1984.

173. *Хайдеггер М.* Время и бытие.- М.: Республика, 1993.
174. *Херригель Е.* Дзэн и искусство стрельбы из лука.- СПб.: Наука, 2005.
175. Человек и мир в японской культуре.- М.: Наука, 1985.
176. *Чжуан-Цзы. Ле Цзы* / Пер. и комм. В.В.Малаявина.- М.: Мысль,1995.
177. *Чугров С.В.* Япония в поисках новой идентичности.- М.: Восточная литература РАН, 2010.
178. *Штейнер Е.С.* Иккю Содзюн.- М.: Наука, 1987.
179. *Шукуров Ш.М.* Образ храма. Imago temple.- М.: Прогресс-традиция, 2002.
180. *Эйдлин Л.З.* Тао Юань-мин и его стихотворения.- М.: Художественная литература, 1967.
181. *Юнг К.-Г.* О психологии восточных религий и философий.- М.: Медиум, 1994.
182. Япония и современный мировой порядок.- М.: Восточная литература РАН, 2002.
183. *Ясперс К.* Смысл назначение истории.- М.: Издательство политической литературы, 1991.

На японском языке

1. *Аида Юдзи.* Нихон-но фудо то бунка (Климат и культура Японии).Токио: Кадокава сётэн, 1972.
2. *Амагасаки Акира.* Нихон-но сирон. Кокинсю канадзё-но карон (Теория стихосложения в Японии. Поэтика предисловия Ки-но Цураюки к антологии Кокинвакасю, 905г.).- Бигаку, т.1, с. 345-369.
3. Бигакуси ронсо. Имамита кёдзю канрэки кинэн (Сборник статей по истории эстетики в честь 60-летия проф. Имамита). – Токио: Кэйсо сёбо, 1983.
4. Гэйдзюцу то содзорёку. Имамита Т. хэн (Искусство и воображение. п/ред. Имамита Т). – Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1982.
5. *Дзэами Мотокиё.* Какё (Зерцало Цветка)// Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т.51.- Токио: Сёгаккан, 1973, с.299-342.
6. *Ёсимото Нидзё.* Хэкирэнсё (Предубеждённые записки об искусстве рэнга)// Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы), т. 51.- Токио: Сёгаккан, с. 15-62.
7. *Идзире Масуро.* Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства). – Киото, 1972.
8. *Идзире Масуро.* Дзусэцу икэбана тайкэй. Икэбана-но бигаку (Система икэбаны в графике. Эстетика икэбаны). – Киото, 1981.
9. *Идзире Масуро.* Нихон гэйдзюцу сисо (Теория японского традиционного искусства). // Бигаку-о манабу хито-но тамэ-ни (Изучающим эстетику). – Киото, 1984.
10. *Имамита Томонобу.* Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы красоты и искусство). – Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1984.
11. *Имамита Томонобу.* Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики). – Бигаку, т.5, с. 1-24.

12. *Имамити Томонобу*. Бигаку хохо. Дзёсэцу (Законы эстетики. Введение). – Бигаку, т.3, с. 1-32.
13. *Имамити Томонобу*. Гэйдзюцу ни цуйтэ (Об искусстве). – Бигаку, т.4, с.1-20.
14. *Имамити Томонобу*. Гэндай гэйдзюцу то кайсяку-но мондай (Проблемы современного искусства и интерпретации) // Гэйдзюцу то кайсяку (Искусство и интерпретация. П/ред Имамити Т.).- Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1983, с.3-26.
15. *Имамити Томонобу*. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия второй половины XX века). – Токио: Нихон хосо сюппан кёкай, 1985.
16. *Имамити Томонобу*. Гэндай-но бигаку. (Современная эстетика). – Бигаку, т.1, с.173-211.
17. *Имамити Томонобу*. Дэнто то кайсяку то содзо. (Традиция, интерпретация, творчество) // Гэйдзюцу то кайсяку (Искусство и интерпретация. П/ред. Имамити Т.). – Токио: Токио Дайгаку сюппанкай, 1983, с.297-307.
18. *Имамити Томонобу*. Калонология // Бигаку, т.3, с. 313-334.
19. *Имамити Томонобу*. Нихон-но бигаку сисо (Японская эстетическая мысль). – Бигаку, т.1, с.267-296.
20. *Имамити Томонобу*. Сидзэн (Красота в Природе). – Бигаку, т.2, с. 1-34.
21. *Имамити Томонобу*. Содзо (Творчество). – Бигаку, т.2, с.267-304.
22. *Имамити Томонобу*. Сэйё бигаку-но нагарэ (Течения в западной эстетике). – Бигаку, т.1, с.13-28.
23. *Имамити Томонобу*. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока).- Токио: TBS Britannica, 1980.
24. *Имамити Томонобу*. Тоси-но бигаку (Эстетика города – Урбаника). – Бигаку, т.5, с. 47-66.
25. *Имамити Томонобу*. Тюсэй бигаку си (История Средневековой эстетики). – Бигаку, т.1, с.69-86.
26. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу дзёхо-но рирон (Теория информации в искусстве). – Токио, 1972.
27. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу. Киго. Дзёхо (Искусство. Знак. Информация). – Токио, 1982.
28. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу-но ронри (Логика искусства). – Токио, 1979.
29. *Кавано Хироси*. Дзикэн бигаку (Экспериментальная эстетика)// Бигаку, т.3, с. 143-176.
30. *Кавано Хироси*. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научные технологии и искусство). // Бигаку, т.5, с. 87-110.
31. *Кавано Хироси*. Компюта то бигаку (Компьютер и эстетика).- Токио: Токио дайгаку сюппанкай, 1984.
32. *Кавано Хироси*. Комюникэсэн то гэйдзюцу (СМИ и искусство).- Токио, 1968.
33. *Каватакэ Тосио*. Нихон-но гэино. Дэнто гэйдзюцу. Котэн гэино (Японское сценическое искусство: традиционное и классическое) – Бигаку, т.4, с.175-204.
34. *Като Синро, Имамити Томонобу*. Ката – Катати – Сугата (Трактовка формы в японском

- менталитете и языке). – Бигаку, т.2, с.257-266.
35. *Кимура Цutomу*. Дзико-но бёри то «дзэттай-но та» (Патология эго и «абсолютный другой») // Нисида тэцугаку-э-но тои (Вопрошая Нисидианство).- Токио: Иванами сётэн, 1991, с.283-315.
 36. *Кобата Дзюндзо*. Биисики-но гэнсёгаку (Феноменология эстетического сознания). - Токио: Кэйо цусин сьуппанбу, 1984.
 37. *Кобата Дзюндзо*. Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). – Токио: Сюнсюся, 1985.
 38. *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 сьуппанкай, 1983, с. 99-140.
 39. *Куки Сюдзо*. «Ики»-но кодзо (Структура «ики»). – Токио: Иванами сётэн, 1930.
 40. *Масуда Сёдзо*. Но-но хёгэн. Соно гякусэцу-но бигаку (Феномен Но и его парадоксальная эстетика). – Токио: Тюокоронся, 1971.
 41. *Накаи Масакадзу*. Бигаку нюмон (Введение в эстетику). – Токио: Асахи сэнсё, 1984.
 42. *Накамура Юдзиро*. Басёрон-э-но сайсэккин. Кёцу канкаку то котино-ни фурэтэ (Ещё раз о топологии. «Общее чувство» и искусственный разум). // Нисида тэцугаку-э-но тои (Вопрошая нисидианство).-Токио: Иванами сётэн, 1991, с.316-344.
 43. *Накамура Юдзиро*. Коитэки тёккан то Нихон-но гэйдзюцу (Действующая интуиция и японское традиционное искусство). // Бигаку, т.5, с. 25-46.
 44. *Нисида Китаро*. Дзэнсю (Полное собрание сочинений в 19 тт.). – Токио, Иванами сётэн, 1965-66гг.
 45. *Нисида тэцугаку-э-но тои. Уэда Сидзутэру хэн* (Вопрошая Нисидианство, п/ред. Уэда С.). – Токио: Иванами сётэн, 1991.
 46. *Ниситани Кэйдзи. Нисида Китаро*. Соно хито то сисо (Нисида Китаро: человек и мыслитель). – Токио, Тикума сёбо, 1985.
 47. *Нисияма Мацуноскэ*. Иэмото моногатари (Система иэмото в традиционном искусстве Японии). – Токио: Сюэй сьуппан, 1971.
 48. *Нитта Хироэ*. Битэки кэйкэн (Эстетический опыт).- Бигаку, т.2, с.1-34.
 49. *Нитта Хироэ*. Компюта-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?). // Гэйдзюцурунсю (Теория искусства).- Осака, 1984, с. 28-46.
 50. *Нитта Хироэ*. Цукурарэта кукал. Цукурарэта дзикан. // Син Иванами кодза (Новый курс лекций по философии Иванами). – Токио: Иванами сётэн, 1984.
 51. Нихон бидзюцу дзитэн (Словарь японского традиционного искусства п/ред. *Нома Сэйроку*). – Токио: Токёдо, 1956.
 52. Нихон-но камигами-но дзитэн. Эзотэрика дзитэн сиридзу 2 (Словарь синтоистских богов.

- Серия «Эзотерика»2).- Токио: Гаккэн, 1997.
53. *Окакура Тэнсин*. Нихон-но мэйтё (Серия «Шедевры Японии». Окакура Тэнсин). – Токио: Тьюо коронся, 1993.
 54. *Нумада Сигэо*. Нисида тэцугаку-но сюкётэки сэйкаку-ни цуйтэ (О религиозном характере Нисидианства) // Нисида тэцугаку-э-но тои.- Токио, 1991, с.211-243.
 55. *Ониси Ёсинори*. Романсюги-но бигаку то гэйдзюцурон (Эстетика романтизма и теория искусства). - Токио: Кобундо, 1968.
 56. *Ониси Ёсинори*. Фуга рон (Теория фуга).- Токио, Иванами сётэн, 1940.
 57. *Ониси Ёсинори*. Югэн то аварэ (Югэн и аварэ). – Токио, Иванами сётэн, 1939.
 58. *Охаси Рёсукэ*. Нисида тэцугаку-но сэкай. Аруй ва тэцугаку-но тэнкай (Мир философии Нисиды или поворот в философии).- Токио: Тикума сёбо, 1995.
 59. *Охаси Рёсукэ*. Нисида тэцугаку – Синсирё то кэнкю-но тэбики (Философия Нисиды – руководство по изучению новых материалов). – Киото: Минерва сёбо, 1987.
 60. Ронго. *Китикава Кодзиро*. Тюгоку котэн сэн 2,3 (Лунь-юй. Пер. и комм. *Китикава К.* Серия «Избранные произведения китайской классики», т. 2, 3). – Токио: Асахи симбунся, 1972.
 61. Роси, Фукунага Коси. Тюгоку котэн сэн 6 (Лаоцзы. Даодэцин. Пер. и комм. *Фукунага К.* Серия «Избранные произведения китайской классики», т.6).- Токио: Асахи симбунся, 1973.
 62. *Сакамото Кэндзо*. Сэнтан гидзюцу-но юкуэ (Источники передовой технологии). – Токио, Иванами сётэн, 1987.
 63. *Сасаки Кэнъити*. Гэйдзюцу (Искусство).- Бигаку, т.2, с.123-156.
 64. *Сасаки Кэнъити*. Сакухин-но тэцугаку (Философия произведения искусства). – Токио, Токио дайгаку сюппанкай, 1985.
 65. Син мэйкай кого дзитэн. Киндайти Харухико хэн. (Новый толковый словарь старой терминологии п/ред. Киндайти Х.). – Токио: Сансэйдо, 1977.
 66. *Синкэй*. Сасамэгото (Произнесённое шёпотом)// Нихон котэн бунгаку дзэнсю, т.51.- Токио: Сёгаккан, с.63-160.
 67. *Суэки Масахиро*. Нисида рикай-но хохо то мудзюн каннэн-но кайсяку (Способы понимания Нисидианства и интерпретация понятия «противоречие») // Нисида тэцугаку-э-но тои.- Токио, Иванами сётэн, с. 141-177.
 68. Сюси. *Киси Ёко* яку. Тюгоку-но сисо, 12 кан (Чжуан-цзы. Пер. Киси Ёко. Серия «Китайская мысль», т.12).- Токио: Токума сётэн, 1987.
 69. *Такэути Рёти*. Нисида Тэцугаку-ни окэру дзиссэн-но каннэн-ни цуйтэ (О понятии «практика» в философии Нисиды). // Нисида тэцугаку-э-но тои.- Токио: Иванами сётэн, 1991, с.с.178-210.
 70. *Такэути Тосио*. Бунгэйгаку дзёсэцу (Введение в теорию искусства).-Токио: Иванами сётэн, 1952.

71. *Уэда Сидзутэру*. Нисида Китаро-о ёму (Читая работы Нисиды Китаро). – Токуо: Иванами сётэн, 1991.
72. *Фукада Ясукадзу*. Би то гэйдзюцу-но рирон. (Красота и теория искусства).- Токио: Хакуося, 1971.
73. Эки. Тюгоку котэн сю, 1 (И-цзин, пер и комм. *Хонда С.* Избранные произведения китайской классики, 1). – Токио: Асахи симбунся, 1966.

На западноевропейских языках

1. *Anesaki M.* Art, Life and Nature in Japan.-Boston: Marshall Jones, 1932.
2. *Anesaki M.* Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals (with Special Reference to Buddhism in Japan). - London: Murray, 1916.
3. *Anesaki M.* History of Japanese Religion. – London: Murray, 1930.
4. *Bellah R.N.* Tokugawa Religion. The Values of Preindustrial Japan. - Glencoe: The Free press, the Falcon's Wing press, 1957.
5. *Bellah R.N., Hammond Ph. E.* Varieties of Civil Religion. - San Francisco: Harper & Row, 1980.
6. *Blyth R.H.* History of Haiku (in 2 vls.).-Tokyo: Hokuseido, 1969 (2-nd ed.).
7. *Blyth R.H.* Zen and Zen Classics (in 7 vls.).- Tokyo: Hokuseido, 1963-64.
8. *Bolz-Bornstein T.* “Iki”, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics. / Philosophy East and West, v.47, №4. - Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1997, p.554-580.
9. *Havens Th.R.H.* Nishi Amane and Modern Japanese Thought. - Princeton (N.J.), Princeton univ. press, 1970.
10. *Hisamatsu S.* Bibliographical Dictionary of Japanese Literature.- Tokyo: Kodansha, 1976.
11. *Hisamatsu S.* The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics. – Tokyo: Centre for East Asian Cultural Studies, 1963.
12. *Ikeda D.* Buddhism, a Living Philosophy. - Tokyo: Kodansha, 1974.
13. *Ikeda D.* On the Japanese Classics. - NY-Tokyo: Weatherhill, 1979.
14. *Imamichi T.* Auto-installation of the Art and Eco-ethical Dimension. / JFLUTA, v.1, 1976, p.29-38.
15. *Imamichi T.* Aesthetics at the University of Tokyo after World War II // A History of Modern Japanese Aesthetics (tr. and ed. M. Marra).- Honolulu, Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 204-210.
16. *Imamichi T.* Axiological Reflections on “Language and Act” from Eco-ethical Point of View. / AIPA, 1985, v.3., p. 1-8.
17. *Imamichi T.* Eco-ethische Betrachtungen uber die Neige zur Vergessenheit./ AIPA, 1983, v.1, S.1-10.
18. *Imamichi T.* Bildkunst in der Meiji-Zeit. / AIPA, 1984, v. 2, S.187-194.
19. *Imamichi T.* Biographies of Aestheticians: Otsuka Yasuji. // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M. Marra).- Honolulu, Univ. of Hawai'i Press, 2001, p.151-163.

20. *Imamichi T.* Expression and Its Logical Foundation. // Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu, 1999, p. 220-228.
21. *Imamichi T.* Le Fait et le Sens de la Contrariete Antipodale. / JFLUTA, v.4, p.1-6. – Tokyo, 1979.
22. *Imamichi T.* High Speed Society and Art. / JFLUTA, v.7, 1982, p. 85-90.
23. *Imamichi T.* Historia et Aesthetica. / JFLUTA, v.1, 1976, p. 69-80.
24. *Imamichi T.* Human Being and Its Possibility – Man and Technology – Technica et Valor./ JFLUTA, 1977, v.2, p.131-135.
25. *Imamichi T.* L’idee d’eco-ethica pour l’innovation de la pensee morale. / JFLUTA, v.6, 1986, p. 1-12.
26. *Imamichi T.* Logica et Aesthetica. / JFLUTA, v.1, 1976, p.39-68.
27. *Imamichi T.* Metatechnica, Urbanica et Eco-etica. De la trilogie philosophique dans la cohesion technologique. / AIPA, v.2, 1984, p. 1-6.
28. *Imamichi T.* Pour l’entelechie de l’experience esthetique au cas de la poesie. Verba et Semiotica. / JFLUTA, v.5, 1980, p.55-65.
29. *Imamichi T.* La technique et les problemes d’esthetique. / JFLUTA, v.1, 1976, p.29-38.
30. *Imamichi T.* Technologia et Ars. / JFLUTA, v.1, 1976, p. 1-38.
31. *Imamichi T.* Total Report of the 1st International Entretien of Aesthetics in Tokyo “Art and Technique” and “Problem of Value”. / JFLUTA, v.2, 1977, p. 53-62.
32. *Imamichi T.* Trilogia calonologica. Ars et Homo. / JFLUTA, v.3, 1978, p.93-104.
33. *Iwaki K.* Aesthetics at the University of Kyoto after World War II // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra). - Honolulu: Univ. of Hawai’i Press, 2001, p. 345-348.
34. *Iwaki K.* Nishida Kitaro and Art // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra). - Honolulu: Univ. of Hawai’i Press, 2001, p.259-284.
35. *Izutsu T.* Sufism and Taoism: a Comparative Study of Key Philisophical Concepts. – Berkeley: Univ. of California press, 1984.
36. *Izutsu T., Izutsu T.* The Theory of Beauty in Classical Aesthetics of Japan. – The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff Publishers, 1981.
37. Japanese Culture and Behavior. Selected Readings (ed. *T.S.Lebra* and *W.P.Lebra*). - Honolulu, Univ. of Hawai’i Press, 1974.
38. Japanese Culture in the Meiji Era (v.1-10). – Tokyo, Obunsha, 1956-58.
39. The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture (Ed. Ch.A.Moore).- Honolulu: Univ. of Hawai’I Press, 1981.
40. Japanese Thought in the Meiji Era (Ed. By Kosaka Masaaki, tr. D. Abosch).- Tokyo: Pan-Pacific Press, 1958.
41. Japanische Beitrage zur Phaenomenologie Beitrage von Izutsu T., Kobata J. – Freiburg – Munchen: Alber, 1984.

42. *Kambayashi T.* The Aesthetics of Aizu Yaichi: Longing for the South // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra).- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 133-150.
43. *Kamstra J.H.* Encounter or Syncretism. The Initial Growth of Japanese Buddhism. – Leiden: E.J.Brill, 1967.
44. *Kaneda T.* An Aesthetician from Kyoto: Nakagawa Shigeaki // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra).- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 225-237.
45. *Kaneda T.* Fenollosa and Tsubouchi Shoyo // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra).- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 53-67.
46. *Karatani K.* Edo Exegesis and the Present // Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1999, p. 270-299.
47. *Karatani K.* Japan as Art Museum: Okakura Tenshin and Fenollosa. // A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra).- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001, p. 43-52.
48. *Kosaka M.* Japanese Thought in the Meiji Era (Series: Japanese Culture in the Meiji Era in 10 vls., v.9).- Tokyo, Obunsha, 1958.
49. *Koyasu N.* Watsuji Tetsuro and His Perception of Japan.- A History of Modern Japanese Aesthetics (Tr. and ed. M.Marra).- Honolulu, 2001, p. 187-196.
50. *Lewin B.* Mori Ogai and German Aesthetics // A History of Modern Japanese Aesthetics, p. 68-92.
51. *Marra M.* (Tr., ed.) A History of Modern Japanese Aesthetics. – Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001.
52. *Marra M.* Modern Japanese Aesthetics. A Reader. – Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1999.
53. *Minami H.* Psychology of the Japanese People (Tr. A.R. Ikoma). – Tokyo: Univ. of Tokyo Press, 1971.
54. Modern Japanese Literature from 1886 to Present Day (Comp. and ed. *Keene D.*). – Rutland, Vermont and Tokyo: Ch. E. Tuttle, 1957.
55. *Nakamura H.* A History of the Development of Japanese Thought from 592 to 1868 (v.2). - Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai,1967.
56. *Nakamura H.* Ways of Thinking of Eastern Peoples: India - China – Tibet – Japan.- Honolulu: East and West Center Press, 1964.
57. *Nishida K.* Fundamental Problems of Philosophy (Tr. and Intr. D.A. Dilworth). – Tokyo: Sofia univ., Peter Brogren, The Voyagers' Press, 1970.
58. *Nishida K.* Intelligibility and the Philosophy of Nothingness. Three Philosophical Essays (Tr. R. Schinzinger).- Tokyo: Maruzen, 1958.
59. *Nitobe I.* Bushido: The Soul of Japan.- Rutland, Vermont & Tokyo: Ch.E. Tuttle Company, 1973 (6th ed.).
60. *Noda M.* East-West Synthesis in Kitaro Nishida / Philosophy East and West, v.4 № 4, Honolulu:

- Univ. of Hawai'i Press, 1955, p. 345-359.
61. *Odin S.* An Explanation of Beauty: Nishida Kitaro's "Bi no Setsumeï" / Monumenta Nipponica v.42, № 2, 1987, p. 211-217.
 62. *Okakura K.* The Awakening of Japan.- NY: Century,1904.
 63. *Okakura K.* The Book of Tea.- NY: Fox Duffield, 1906.
 64. *Okakura K.* The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan.- London: John Murray, 1903.
 65. *Onishi Y.* "Aware" // Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader.- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1999, p.122-140.
 66. *Saeki J.* Longing for "Beauty" // A History of Modern Japanese Aesthetics.- Honolulu, 2001, p. 25-42.
 67. *Sakabe M.* "Modoki" – Sur la Tradition Mimétique au Japon. / AIPA, v.3, Tokyo, 1985, p.95-105.
 68. *Sansom G.B.* Japan: A Short Cultural History. – London: Cresset Library,1987.
 69. *Sasaki K.* Style in Japanese Aesthetics: Onishi Yoshinori // A History of Modern Japanese Aesthetics.- Honolulu, 2001, p. 175-186.
 70. *Shibusawa K.* Japanese Life and Culture in the Meiji Era (Series: Japanese Culture in the Meiji Era in 10 vls., v.5).- Tokyo, Obunsha, 1958.
 71. Sources of Japanese Tradition (Ed. W.Th. de Bary, R.Tsunoda, D.Keene0, v.1.- NY: Columbia univ. Press, 1958.
 72. *Suzuki D.T.* Zen Buddhism. Selected Writings of D.T. Suzuki (Ed. W. Barrett).- Garden City, NY: Doubleday, 1956.
 73. *Suzuki S.* The Concept of "Literature" in Japan (Tr. R.Tyler). - Kyoto: Nichibunken – Int. Research Center for Japanese Studies, 2006.
 74. *Taylor R.L.* The Sudden/ Gradual Paradigm and Neo-Confucian Mind Cultivation./ Philosophy East and West, v.33, №1, 1983, p.17-34.
 75. *Tanaka K.* Kuki Shuzo and the Phenomenology of "Iki" // A History of Modern Japanese Aesthetics.- Honolulu, 2001, p.318-344.
 76. *Titely N., Wood F.* Oriental Gardens.- London: British Library Board, 1991.
 77. *Tsuchida K.* Contemporary Thought of Japan and China.- NY: Knopf,1927.
 78. *Ueda M.* Literary and Art Theories in Japan.- Cleveland, Ohio: The Press of Western Reserve Univ., 1967.
 79. *Wood E.* Zen Dictionary.- Tokyo: Ch.E.Tuttle Company, 1972.
 80. *Yuasa Y.* The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory (Tr. S.Nagatomo and Th.P.Kasulis). – Albany: SUNY Press, 1987.
 81. *Yusa M.* Zen and Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitaro.- Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2002.

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 Имамита Томонобу // Философские науки, № 3, М., 2010, с. 132-146.
3. Скворцова Е. Л. К вопросу об особенностях дальневосточной эстетики (на примере исследований Имамита 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 XIУ, 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 Имамита 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 – Saarbrücken: LAP Lambert Publishing, 2012, 256 с. (18 п. л.).
9. Скворцова Е. Л. Морально-этическая проблематика в памятнике древнеяпонской литературы «Кодзики» // Теоретические проблемы изучения литератур 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-1Хвв.) // 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.