

ЭСТЕТИКА

Е.Л. Скворцова

КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И КОНЦЕПЦИИ «БЕСФОРМЕННОГО» И «ФОРМЫ» В ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Аннотация. В статье даётся философский анализ оппозиции “форма бесформенное” в дальневосточной эстетической традиции, противопоставленной оппозиции “форма-содержание” на Западе. Рассматриваются категории классической японской эстетики, описывающие «опыт тела», т.е. опыт целостного, непосредственно-практического неутилитарного знания воплощённого индивида о внутреннем порядке мирового континуума. Делается вывод об эстетической составляющей как главной в культурной идентичности японцев.

Ключевые слова: филология, форма, бесформенное, японская эстетика, культурная идентичность, буддизм, даосизм, художественная традиция, театр Но, эпоха Хэйан.

Проблема культурной идентичности, указывающей на принадлежность индивида к определённой цивилизации, к общности, привязанной к географическому ареалу и выступающей носителем «таких религий, идеологий, социальных практик и культурных стилей, которые в совокупности составляют особый образ “человечества”»¹, встала необычайно остро в последнее время.. Учёные всё чаще задаются вопросами: что позволяет человеку относить себя к определённому социуму, имеющему конкретные историко-этнические или религиозные черты? Что делает его носителем тех или иных цивилизационных ценностей, ради сохранения которых он готов на всё? Что важнее, скажем, для мигранта с Юга или Востока, переселяющегося в одно из северо-западных государств: вновь обретенное гражданство или сохранение своих исконных национальных и религиозных традиций?

Есть и чисто субъективные вопросы, связанные с идентичностью. Каждый человек воспринимает свою “identity” в рамках соблюдения своих этнических, религиозных, гражданских, профессиональных, семейных обязанностей. Они выступают как объективируемые части этой «самости», из которых, собственно, она и складывается. Однако существует и другая, необъективируемая часть личной подвижной идентичности в «вечном настоящем» — неизмеримая, но выражаемая

ощущением “я живой”. Этот аспект идентичности имеет различные перетекающие друг в друга модусы-состояния (любовь, привязанность, восторг, сомнение, досада, обида и т.д.), которые через тело и телесные ощущения связаны с мировым континуумом.

«В пользу того, что человек не является однозначно определённым существом, без колебаний идущим по заранее предначертанному пути, свидетельствует его борьба с самим собой. 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»². В отражающей такую борьбу дальневосточной философии 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 является главной целью дальневосточной духовной традиции и дальневосточного искусства.

¹ Цымбурский В.Л. Идентичность цивилизационная // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 2010. С. 80.

² Гуревич П.С. Философская антропология // Социокультурная антропология. М.: Культура, 2012. С. 635.

В текстах основоположников эстетической мысли Дальнего Востока подчёркивается приоритет “бесформенного”, текучего аспекта Бытия перед его фиксированными формами. Это явственно звучит в древних трактатах китайских мудрецов *Лао-цзы* (VI-V вв. до н.э.) и *Чжуан-цзы* (369-286 до н.э.), а также в произведениях известных японских теоретиков искусства, таких, например, как *Кукай* (774-835) и *Камо-но Тёмэй* (1153-1216). 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.

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

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.

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 континуума, 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 шестивия 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 *между* ещё не воспринимаемым и уже не воспринимаемым. Внимание дальневосточной традиции неизменно приковано к тому пределу чувствительности, когда из первоначального «молока неошутимого» едва проступают смутные тени будущих ощущений. Отсюда — стремление самыми скупыми средствами выразить самому и «наветь» слушателю, читателю и зрителю максимальную полноту эмоции и подразумеваемого содержания.

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 ко II в. н.э. и содержат устойчивые сакральные словосочетания. 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 мнемонический 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»³. Иными словами, сквозь символические формы текстов здесь как бы «просвечивала» текучая бесформенность инварианта, отражающего сущность Дао и заключающего в себе его красоту.

³ Алпатов В.М. О различных значениях термина “факультативность” // Восточное языкознание. Факультативность. М.: Наука, 1982. С. 42.

Интересно, что после усвоения японцами иероглифической письменности, пришедшей из Китая, первый свод мифов (и одновременно первая историческая хроника) “Кодзюки” (Запись о деяниях древности, 712 г.), подразумевал именно устную форму воспроизведения⁴. 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»⁵. Испускаемые его сердцем, эти магические слова достигают пределов большого и малого, движут Небом и Землёй, способны затронуть чувства мужчин и женщин и даже воздействовать на богов и демонов.

Истоки эстетических воззрений японцев содержатся в древнекитайских текстах: даосских, конфуцианских и буддийских. Широкое проникновение на острова всех трёх учений началось 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»⁶. Книга-поэма “Даодэцзин”, принадлежащая перу китайского мыслителя Лао-цзы и рассказывающая о невыразимой, бесформенной «подложке бытия, прасреде»⁷, стала одним из главных теоретических источников традиционной японской эстетики. В этой книге художник рассматривался как проводник тончайших перемен мирового континуума, своим спонтанным творчеством вызывающий у зрителя чувство причастности великим переменам, порождаям тёмными глубинами Дао.

“Противовесом” даосскому пониманию творчества как мгновенного спонтанного акта, синхронного поступка Дао, была концепция конфуцианства. Здесь художник оценивался как рассудочный ремесленник, цели и задачи которого сознательно и полностью подчинены задачам государственного строительства, обеспечения

мира в Поднебесной, а также укреплению ритуала как связующего раствора, скрепляющего общественные институты.

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 “Даодэцзина” восклицает: «В хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О! Беззвучная! О! Лишённая формы!»⁸ — 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»⁹. Дао невидимо, неслышимо, неосязаемо. Оно бесформенно: «И вот называют его формой без форм, образом без существа»¹⁰. Буквально речь идёт об образе без “вещности”, т.е. невоплощённом образе. Неслучайно в “Даодэцзине” подчёркивается, что обычный человек может познавать только конечные, вещественные, т.е. воплощённые формы.

Последователь автора книги “Даодэцзин” 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 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 неосязаема — *Е.С.*). Деяниям его нельзя не довериться, но невозможно узреть его образ (букв.: осязаема его бесформенность —

⁴ См.: Симонова-Гудзенко Е.К. История древней и средневековой Японии. М., 1989.

⁵ См.: Мещеряков А.Н. Книга японских символов. М., 2007.

⁶ Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различии между тайным и явными учениями. М.: Росспэн, 2000. С. 16.

⁷ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика и Восток: близость далёкого // Духовные истоки Японии. Т. 1. М.: Толк, 1995. С. 295.

⁸ Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Т. 1. М., Мысль, 1972. С. 122.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 118

Е.С.)»¹¹. 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; то, что может быть постигнуто мыслью, — тонкая [сторона] вещей; за пределами тонкого и грубого — то, что словами выразить нельзя; то, что не обладает телесной формой, не может быть разделено для подсчёта»¹².

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»¹³. 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 этому знанию есть самосовершенствование, которое осуществляется примерно по следующей схеме:

1. Пост и воздержание.
2. Затворничество.
3. Слежение за мыслями.
4. Погружение в забытье.
5. Духовное освобождение»¹⁴.

Телесное и ментальное воспитание и самовоспитание лежат в основании 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 преподаан 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, разнужданный тип, непочтительный к родителям, не может создать по-настоящему прекрасного произведения искусства, поскольку в этом произведении будут отражены все дурные качества его автора.

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” место¹⁵. Каллиграфия выступает источником всех видов дальневосточного искусства, прежде всего — живописи, поскольку орудием последней, как 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 настроенное, 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. 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-мен-

¹¹ Чжуан-Цзы. Ле-Цзы. (Перев. и комм. В.В. Малявина). М.: Мысль, 1995. С. 65.

¹² Там же. С. 97.

¹³ Там же. С. 97.

¹⁴ Малявин В.В. Молния в сердце. М.: Наталис, 1997. С. 90-91.

¹⁵ Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Искусство, 1985. С. 177.

тальной 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 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 континуума¹⁶.

Канон, полускоропись и скоропись — три способа письма, соответственно которым форма иероглифов меняется от жёсткой, угловатой, резкой по своим очертаниям до текучей, зачастую почти нечитаемой, (“травяная вязь”, *сосё*). Эти формы суть матрицы не только для каллиграфии и живописи. В искусстве ландшафтных садов канон (*син*), полускоропись (*гё*) и скоропись (*со*) — те же три вида форм, используемых художником для решения соответствующих эстетических и мировоззренческих задач¹⁷.

Мы уже отмечали, что в VI в. в Японию из Китая через Корею пришёл буддизм, для которого характерно представление о текучести 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»¹⁸.

Непостоянство (*мудзё, хаканаси*), как главная характеристика жизни человека, стало основной темой поэзии и прозы блистательной эпохи Хэйан (784-1195). Знаток 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 к теме непостоянства такого очарования»¹⁹.

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, 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* (1888-1959), эстетизация настроения печали, преодоление его в творчестве и обыгрывание в реальной жизни²⁰. 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 единственности 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

¹⁶ См.: Чжуан-Цзы. Ле-цзы. (Перев. и комм. В.В. Малевича). М.: Мысль, 1995. С. 173-185.

¹⁷ См.: 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. 52-53.

¹⁸ Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли. М.: Росспэн, 2010. С. 20.

¹⁹ Караки Дзюндзо. Мудзё (Изменчивость всего сущего). Токио: Тикума Сёбо, 1964. С. 5.

²⁰ Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (“Югэн” и “аварэ”). Токио: Иванами сётэн, 1973. С. 206-219.

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.

Основоположник учения *Сингон*, поэт, каллиграф, теоретик искусства и просветитель *Кукай (Кобо Дайси)*, во Вступлении к “Списку привезённых и преподносимых вещей” писал: «Дхарма не имеет речи, но без речи выражена 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»²¹. В каком же 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»²².

Таким образом, 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 известнейшего поэта Мацуо Басё (1644-1694), который концептуализировал понятие “странствие”, превратив его в одну из традиционных форм целостного, телесно-ментального восприятия действительности. Переживание длительных неудобств, связанных с пешим паломничеством, непосредственное наблюдение смены времен года, “встраивание” в неспешный, но неуклонный ритм природы, давало художнику ощущение того, что он творит «на границе своего “Я” и Универсума, сливаясь с природой»²³.

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 Природы (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 “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*, *Ки-но Ёсимоти*, *Мибу-но Тадаминэ* учили, что главное в художественном произведении — его скрытое содержание, навеваемое

²¹ Игнатович А.Н. Буддизм в эпоху Хэйан // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. С. 162.

²² Сутра мудрость сердца (Ханья сангё). (Перев. и комм. В.П. Мазурика) // Духовные истоки Японии. Т. 1. М.: Толк, 1995. С. 135.

²³ См.: Скворцова Е.Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. 2010. № 3. С. 32-47.

стихотворной формой, но не сводимое к ней. Их представления получили воплощение в стиле “ёдзё”, или “амари-но кокоро” (букв. избыточность, 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*»²⁴.

Тогда же 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»²⁵. 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. 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. Хотя старинные коллекции устной поэтической традиции и поэтики подробно наставляют читателей, когда доходит дело 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, пытаясь описать его в приемлемом 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»²⁶. 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 прочувствовано читателем. Обратимся к тексту трактата “*Мумёсё*”:

«Осенним вечером, например, небо пусто, птицы не поют и хотя 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. Опять же, если вы смотрите на осенние холмы сквозь сетку мелкого дождя, то можно уловить лишь намёк на алые листья, и вы, недовольный, в нетерпении пытаетесь в своём воображении представить, как приятно было бы видеть их в полной красе — но так ведь лучше, чем сказать о них прямо.

Полностью обнаружить свои чувства в словах, говоря о луне, что она яркая, или восхваляя 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»²⁷.

Составители императорских поэтических антологий и авторы собственных поэтик — *Фудзивара Сюндзэй* (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, известный под именем *Ёсимото Нидзё* (1320-1388) высказал такую мысль: «В древности поэты слагали много длинных песен потому, что они не могли выразить глубокие чувства, переполнявшие их сердца»²⁸. Поэты *Сётэйю* (1381-1459) и *Синкэй* (1406-1475) стремились возродить стиль *Фудзивары Тэйка* “*югэн тэй*”, или

²⁴ Боронина И.А. Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю (Перевод со старояпонского И.А. Борониной). М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 386.

²⁵ См.: Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. М.: Наука, 1995. С. 244.

²⁶ Цит. по: Marra Michele. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. P. 149.

²⁷ Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. Токио: Иванами сэтэн, 1961. С. 86-88.

²⁸ Marra Michele. Op.cit. P. 157.

стиль чарующей глубины, которому они отдавали предпочтение перед стилем “аварэ тэй”, или стилем печальной красоты поэта *Ки-но Цураюки*. Сётэцу определял “югэн” как «то, что находится в глубине сердца, но невыразимо в словах»²⁹ или как «утончённое туманное мерцание, о котором ничего не скажешь»³⁰.

Синкэй в своём трактате “*Сасамэгото*” (Слова, произнесённые шёпотом) продолжает мысли *Камо-но Тёмэя*: «Таинственная глубина и печальная красота, — пишет он, — находятся там, где нет логики и действуют сами вещи — моно»³¹. Обращает на себя внимание тот факт, что при характеристике основополагающих категорий “ёдзэ” и “югэн” Синкэй говорит именно о форме — “форме сердца” (*кокоросугата*) или “сердечных образах”.

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»³². В том жизнь воина сродни монашеской. Неслучайно те из воинов, кто доживал до 50-55 лет, т.е. до возраста, когда наступает старческая немощь, принимали монашеский постриг и принимались за духовное воспитание молодёжи своего клана. Кстати, и *Ямамото Цунэтомо*, следуя традиции, в конце жизни стал монахом.

В своём трактате он почти дословно цитирует сутру “*Праджняпарамита хридая*”, будучи уверенным, что жизнь и смерть самурая есть иллюстрация следующей 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”»³³. Притом что всё возникает из бесформенного, крайне важны формы мысли, речи, поступка. Форма жизни на краю гибели — «путь самурая лежит через каждодневное переживание смерти»³⁴ — 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 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 существования 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»³⁵.

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 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*” (1690) указывал на необходимость наличия в произведениях искусства недосказанности “ёдзэ”: «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 изо-

²⁹ Ibid. P. 150.

³⁰ Ibid. P. 151.

³¹ Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. Токио: Иванами сётэн, 1961. С. 88.

³² Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе. М.: Эксмо, 2010. С. 21.

³³ Там же. С. 105.

³⁴ Там же. С. 110.

³⁵ Там же. С. 118.

бражено им на бумаге. Умелого художника отличает избыток чувства “*ёдзэ*”, выходящий за рамки скромного изображения»³⁶. Характеризуя художественную традицию Японии, современный учёный-эстетик *Кусанаги Масао* пишет: «Красота чувственной избыточности — “*ёдзэби*” есть суть японского искусства, начиная с периода средневековья»³⁷.

В XVIII в. *Куваяма Гёкюсю* (1737-1812) — представитель Южной живописной школы “*нанга-бундзинга*” — 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»³⁸. Когда в середине XIX в. началось активное проникновение в Японию западного художественного вкуса, многие деятели японского искусства стали в противовес этому проводить традиционные национальные идеи. Так, художник *Накабаяси Тукүто* (1776-1853) в своей работе “*Гадо кангосё*” (1802 г.) определял цель искусства как «достижение изящных и глубоких откликов сердца, витающих вне картины, за пределами кисти и туши»³⁹.

Художественные поиски, связанные с эстетикой формы и бесформенного затронули и сферу традиционного японского театра. Ещё в средние века актёр и теоретик, основоположник мистериального театра Но *Дзэами Мотокиё* (1363-1443) 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»⁴⁰. 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. Совершен-

ное владение формами “*ката*” считалось обязательным достижением актёра.

В театре Но 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 бесформенного душевного движения — семь долей внешнего оформленного выражения»⁴¹.

Аналогичными были пути эстетического поиска и у теоретиков искусства чайной церемонии, таких как *Мурата Сюко* (1432-1520) и *Такэно Сёо* (1502-1555). Можно отметить их последовательную приверженность духу вышеупомянутого художника *Синкэя*, провозгласившего приоритет неявленной, глубинной красоты, не нуждающейся в усложнённой форме и открытом выражении. Отсюда их аскетический стиль чайного 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*)⁴².

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 “*ёдзэ*”. Демократические вкусы этого быстро разбогатевшего класса, стремившегося купить за деньги всё, что продаётся, породил поверхностный идеал чувственной гламурной красоты (*ики, суи*), ориентированный 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 произведений⁴³.

Старый эстетический идеал продолжал жить в творчестве возрождённой живописной школы *Тоса*, в традициях дома мастеров чайного ритуала *Сэн*, а

³⁶ Marra Michele. Op. cit. P. 153.

³⁷ Ibid. P. 148.

³⁸ Ibid. P. 154.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Анарина Н.Г. Учение Дзэами об актёрском мастерстве // Дзэами Мотокиё. Учение о цветке стиля. Фуси кадэн. М.: Наука, 1989. С. 54.

⁴¹ Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. С. 165.

⁴² Игнатович А.Н. Чайное действо. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 66.

⁴³ См.: Куки Сюдзо. Ики-но кодзо (Структура “ики”). Токио: Иванами сётэн, 1972.

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 родоначальник национальной философской эстетики и основатель Киотоской философской школы Нисида Китаро (1870-1945). В предисловии к трактату “*Даодэцзин*” он, в частности, писал: «Спору нет, в ярчайшем развитии западной культуры, для которой форма есть Бытие, 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»⁴⁴.

Ученик Нисиды, профессор Имамита Томонобу (1922-2012), самый известный и самый плодовитый эстетик современной Японии, на основании вышеприведённой цитаты и других подобных рассуждений своего учителя называет эстетику Дальнего Востока “эстетикой 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 потока⁴⁵. 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.

⁴⁴ Цит. по: Григорьева Т.П. Путь сердца. М.: Новый акрополь, 2008. С. 64.

⁴⁵ См.: Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2012. С. 221-222.

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 обстоятельство⁴⁶. 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 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. В древнеяпонском языке семь иероглифов читались именно так. Два из них играют особую роль в истории японской культуры. 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.

Эпохи Мэйдзи (1868-1912) и Тайсё (1912-1925) — революционное время открытия мира японцами, более двух веков жившими в самоизоляции. Это было время налаживания диалога с западной цивилизацией, вхождения в мировой культурный контекст. Время обретения японцами новой идентичности, противопоставленной

⁴⁶ Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). Токио: TBS Буританика, 1985. С. 275-280.

идентичности Запада⁴⁷. Оно потребовало “героев умственного труда” для усвоения огромного корпуса научного и философского знания Запада, неведомого доселе жителям Страны Восходящего солнца. Нужно было овладеть западными языками, создать особый тезаурус, пригодный для перевода произведений западных авторов. Японцам требовалось, в конце концов, “вжиться” в повседневную жизнь жителей западных стран, без этого адекватный перевод текстов на родной язык был бы невозможен. Новые просветители, проводники западного знания должны были стать живыми “мостами”, “культуропроводами”, по которым западное знание проникало бы на Японские острова.

Как уже отмечалось, до XIX в. “культурным донором” Японии служил Китай. Именно оттуда заимствовались образцы материальной и духовной цивилизации, которые, будучи усвоены и адаптированы на японской почве, дали жизнь росткам аутентичной культуры. В XIX в. география заимствований расширилась в сторону Запада. До этого времени почти для всех японцев западные люди выступали как представители однородной цивилизации (вернее, с точки зрения японцев, недоцивилизации, поскольку западным людям было неведомо широко известное на Дальнем Востоке имя великого мудреца Конфуция). Теперь же западных людей стали дифференцировать, они оказались жителями разных государств, исповедовавшими разные формы религиозной веры, говорящими на разных языках. На этих языках было написано гигантское, необозримое количество научной, художественной, философской и религиозной литературы. Эта сложнейшая мозаика литературных, философских, религиозных и художественных течений, наложившись на географическую пестроту, потребовала от японских интеллектуалов поистине героических усилий по усвоению языков, переводческой деятельности, созданию ранее не известных терминов научного и философского языка.

На перекрестке культур заметную роль сыграл *Куки Сюдзо* (1888-1941), ученик вышеупомянутого Нисиды Китаро. Во время своего путешествия по Европе *Куки* сумел посетить лекции Э. Гуссерля, завязать дружеские отношения с М. Хайдеггером и под руководством Ж.-П. Сартра изучить художественную жизнь Франции. Вернувшись в Японию и обобщив свой европейский философский и житейский опыт, *Куки Сюдзо* написал сразу ставшую популярной на родине книгу “Структура *ики*” (*Ики-но кодзо*, 1930 г.). В ней он попытался представить в понятийной форме противоречивую структуру японского эстетического сознания.

⁴⁷ См.: Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. 2012. № 7. С. 52-63.

М. Хайдеггер хранил добрую память о “графе *Куки*” (этим титулом у европейцев наш герой обязан своему отцу — тот был самураем высокого ранга, правда, мать *Куки Сюдзо* была гейшей). Германский философ беседовал и с другими японскими учёными. В частности, с профессором Токийского университета по имени *Тэдзука Томио*, в 1953 г. Об этом сохранились собственные воспоминания Хайдеггера⁴⁸. Как и в разговорах с *Куки Сюдзо*, Хайдеггер высказал сомнение в возможности описания японского непосредственного текучего чувственно-эстетического опыта языком западной эстетики. Последняя, по словам Хайдеггера «происходит из европейской мысли, из философии»⁴⁹, которая, по убеждению германского философа, «чужда восточноазиатскому мышлению»⁵⁰. Японский собеседник возражает: «После встречи с европейской мыслью делается очевидной недостаточность нашего языка лишь в одном отношении, ему недостаёт разграничительной силы, чтобы представлять предметы в однозначной взаимоупорядоченности друг с другом»⁵¹. Хайдеггер продолжает упорствовать в своих сомнениях: «Вряд ли японцам стоит гнаться за европейской понятийной системой» (там же).

Напомним, что аутентичная традиция Японии рассматривала мир как постоянно меняющий 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 его внешней формы, медленно, но неуклонно меняющейся с течением лет, вплоть до полного разрушения. 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 сегодня настойчиво ищут, стремясь к взаимодействию с Западом и желая, чтобы их страна стала частью мировой цивилизации.

* * *

Подводя итоги, мы можем сделать вывод, что 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 существо-

⁴⁸ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Время и бытие. М., 1993. С. 273-302.

⁴⁹ Там же. С. 274.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

вало несколько иероглифов, ни один из них не имел чётко ограниченного смысла. Все эти варианты так или иначе служили для выражения текучести, непостоянства Бытия. Оппозиция “форма–бесформенное” в дальневосточной культуре соответствует западной оппозиции “форма-материя” (вариант: “форма-содержание”). Первая рассматривает ткань Бытия мирового континуума как “лицевую сторону” пустотной “основы”, порождающей и определяющей все явные подробности Бытия, воспринимаемые чувствами человека.

Поскольку пустотная основа пронизывает и человеческое бытие, каждому индивиду “изнутри”, непосредственно знаком этот неявный порядок. Принципиальной задачей человека дальневосточная мысль считает специальное культивирование чувствительности к “дуо-

вениям” пустотной основы. Это практикуется в рамках культурной традиции — не только через усвоение текстов эстетических трактатов, а через живое постижение “атмосферы”, через непосредственное — от учителя к ученику — следование каноническим формам. Таким образом, дальневосточная традиция считает “формой” и собственно “форму”, и “содержание” (вещество, материю).

Культивирование, бережное сохранение традиционных форм как в специальных школах японского искусства (по стихосложению, каллиграфии, живописи, музыке, театру, национальным ремёслам), так и в обычных средних школах позволяет с уверенностью принять эту “эстетическую составляющую” как одну из главных опор культурной идентичности современных японцев.

Список литературы:

1. Алпатов В.М. О различных значениях термина «факультативность» // Восточное языкознание. Факультативность. М.: Наука, 1982.
2. Анарина Н.Г. Учение Дзэами об актёрском мастерстве // Дзэами Мотокиё. Учение о цветке стиля. Фуси кадэн. М.: Наука, 1989.
3. Анарина Н.Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984.
4. Боронина И.А. Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю (перевод со старояпонского И.А. Борониной). М.: ИМЛИ РАН, 2005.
5. Григорьева Т.П. Путь сердца. М.: Новый акрополь, 2008.
6. Гуревич П.С. Философская антропология // Социокультурная антропология. М.: Культура, 2012.
7. Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
8. Ермакова Л.М. Слова богов и песни людей. М.: Наука, 1995.
9. Игнатович А.Н. Буддизм в период Хэйан // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
10. Игнатович А.Н. Чайное действо. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
11. Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). Токио: TBS Буританика, 1985.
12. Караки Дзюндзо. Мудзё (Изменчивость всего сущего). Токио: Тикума сёбо, 1964.
13. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика и Восток: близость далёкого // Духовные истоки Японии. Альманах. Т. 1. М.: Толк, 1995.
14. Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе. М.: Эксмо, 2010.
15. Куки Сюдзо. Ики-но кодзо (Структура «ики»). Токио: Иванами сётэн, 1972.
16. Малявин В.В. Молния в сердце. М.: Наталис, 1997.
17. Мещеряков А.Н. Книга японских символов. М., 2007.
18. 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.
19. Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. Токио: Иванами сётэн, 1961.
20. Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (“Югэн” и “аварэ”). Токио: Иванами сётэн, 1973.
21. Симонова-Гудзенко Е.К. История древней и средневековой Японии. М., 1989.
22. Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Germany, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
23. Скворцова Е.Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. 2010. № 3.
24. Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. 2012. № 7.
25. Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Искусство, 1985.
26. Сутра мудрость сердца (Ханья сингё). (Перев. и комм. В.П. Мазурика) // Духовные истоки Японии. Альманах. Т. 1. М.: Толк, 1995.

27. Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различиях между тайным и явными учениями. М.: Росспэн, 2000.
28. Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветленности» в японской философской мысли. М.: Росспэн, 2010.
29. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
30. Цымбурский В.Л. Идентичность цивилизационная // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 2010.
31. Чжуан-Цзы. Ле-Цзы. (Перев. и комм. В.В. Малявина). М.: Мысль, 1995.
32. Michele Marra. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Honolulu, 1999.

References (transliteration):

1. Alpatov V.M. O razlichnykh znacheniyakh termina «fakul'tativnost'» // Vostochnoe yazykoznanie. Fakul'tativnost'. М.: Nauka, 1982.
2. Anarina N.G. Uchenie Dzeami ob akterskom masterstve // Dzeami Motokie. Uchenie o tsvetke stilya. Fusi kaden. М.: Nauka, 1989.
3. Anarina N.G. Yaponskiy teatr No. М.: Nauka, 1984.
4. Boronina I.A. Poeziya ocharovaniya // Poeticheskaya antologiya Kokinsyu (perevod so staroyaponskogo I.A. Boroninoy). М.: IMLI RAN, 2005.
5. Grigor'eva T.P. Put' serdtsa. М.: Novyy akropol', 2008.
6. Gurevich P.S. Filosofskaya antropologiya // Sotsiokul'turnaya antropologiya. М.: Kul'tura, 2012.
7. Dao de tszin // Drevnekitayskaya filosofiya. Т. 1. М.: Mysl', 1972.
8. Ermakova L.M. Slova bogov i pesni lyudey. М.: Nauka, 1995.
9. Ignatovich A.N. Buddizm v period Kheyen // Buddizm v Yaponii. М.: Nauka, 1993.
10. Ignatovich A.N. Chaynoe deystvo. М.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997.
11. Imamiti Tomonobu. Toe-no bigaku (Estetka Dal'nego Vostoka). Tokio: TBS Buritanika, 1985.
12. Karaki Dzyundzo. Mudze (Izmenchivost' vsego sushchego). Tokio, Tikuma sebo, 1964.
13. Knyazeva E.N., Kurdyumov S.P. Sinergetika i Vostok: blizost' dalekogo // Dukhovnye istoki Yaponii. Al'manakh. Т. 1. М.: Tolk, 1995.
14. Kodeks busido. Khagakure. Sokrytoe v listve. М.: Eksmo, 2010.
15. Kuki Syudzo. Iki-no kodzo (Struktura «iki»). Tokio: Ivanami seten, 1972.
16. Malyavin V.V. Molniya v serdtse. М.: Natalis, 1997.
17. Meshcheryakov A.N. Kniga yaponskikh simbolov. М., 2007.
18. Nikolaeva N.S. Kanonicheskaya struktura yaponskogo sada (na primere sukhogo dzenskogo sada) // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki. М.: Nauka, 1973.
19. Nihon koten bungaku taykey (Kurs drevney yaponskoy literatury). Т. 65. Tokio: Ivanami seten, 1961.
20. Onisi Esinori. Yugen to avare ("Yugen" i "avare"). Tokio, Ivanami seten, 1973.
21. Simonova-Gudzenko E.K. Istoriya drevney i srednevekovoy Yaponii. М., 1989.
22. Skvortsova E.L. Kul'turnaya traditsiya i yaponskaya esteticheskaya mysl' XX veka. Germany, Saarbrucken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
23. Skvortsova E.L. Stranstviya kak put' khudozhnika v traditsionnoy Yaponii // Chelovek. 2010. № 3.
24. Skvortsova E.L. Yaponiya: krizis kul'turnoy identichnosti pri vstreche s zapadnoy tsivilizatsiyey // Voprosy filosofii. 2012. № 7.
25. Sokolov-Remizov S.N. Literatura. Kalligrafiya. Zhivopis'. М.: Iskusstvo, 1985.
26. Sutra mudrost' serdtsa (Khannya singe). (Perev. i komm. V.P. Mazurika) // Dukhovnye istoki Yaponii. Al'manakh. Т. 1. М.: Tolk, 1995.
27. Trubnikova N.N. «Razlichenie ucheniy» v yaponskom buddizme IX v. Kukay [Kobo Daysi] o razlichiyakh mezhdou taynym i yavnymi ucheniyami. М.: Rosspen, 2000.
28. Trubnikova N.N. Traditsiya «iskonnoy prosvetlenosti» v yaponskoy filosofskoy mysli. М.: Rosspen, 2010.
29. Khaydegger M. Vremya i bytie. М., 1993.
30. Tsymburskiy V.L. Identichnost' tsivilizatsionnaya // Novaya filosofskaya entsiklopediya v 4-kh tt. Т. 2. М.: Mysl', 2010.
31. Chzhuan-Tszy. Le-Tszy. (Perev. i komm. V.V. Malyavina). М.: Mysl', 1995.
32. Michele Marra. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Honolulu, 1999.