



Скворцова Елена Львовна.

Окончила философский факультет (1977) и аспирантуру МГУ им. М.В. Ломоносова, а также аспирантуру Университета Тодай (Япония). Многие годы проработала в Институте искусствознания Министерства культуры РФ. Доктор философских наук. Автор спецкурса «История японской эстетики», прочитанного на философском и историческом факультетах МГУ, а также в Институте восточных культур и античности РГГУ. Автор монографий: Современная японская эстетика. Философские очерки (1996); Япония: философия красоты (2010); Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века (2012); Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века (в соавторстве с А.Л. Луцким, 2014), а также десятков академических публикаций, посвящённых японской культуре. В настоящее время – ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН.



Луцкий Александр Леонидович.

Окончил философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова (1977) и аспирантуру Института востоковедения АН СССР. Кандидат филологических наук (1987). Гид-переводчик «Интуриста» (1979–1980); социолог, редактор-консультант Гостелерадио СССР (1981–1990); комментатор программы «Время» и других телевизионных каналов (1991–1997). Руководитель телегруппы пресс-центра мэрии Москвы (1997–1998). Ныне – независимый журналист, член Союза журналистов России. Автор свыше тридцати академических публикаций, посвящённых духовной жизни Японии, а также многочисленных телерепортажей о современной японской действительности.



Humanitas

Humanitas

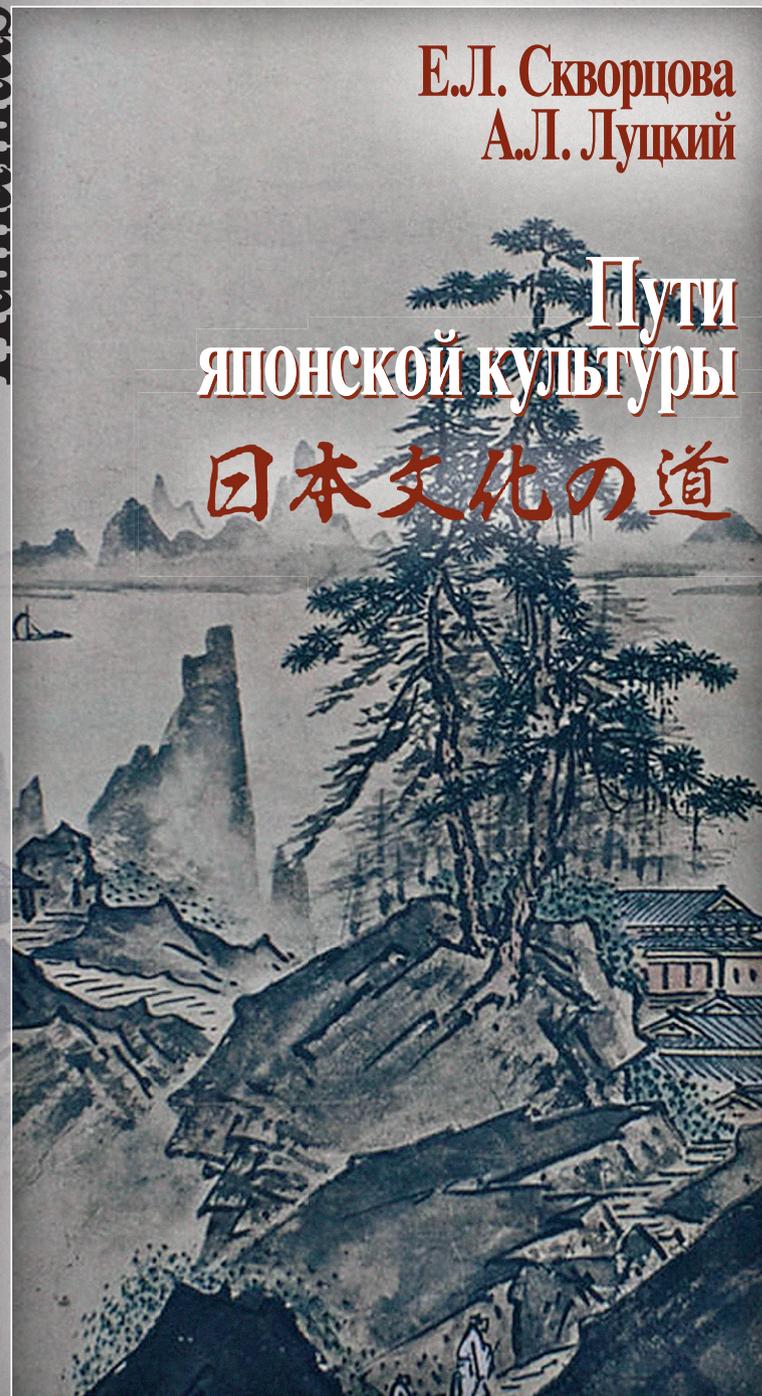
Пути японской культуры

Е.Л. Скворцова, А.Л. Луцкий

Humanitas

Е.Л. Скворцова
А.Л. Луцкий

Пути
японской культуры
日本文化の道



Серия основана в 1999 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты
Центра гуманитарных научно-информационных исследований
Института научной информации по общественным наукам,
Института философии,
Института востоковедения Российской академии наук



К 200-летию
Института востоковедения РАН

Российская академия наук
Институт востоковедения,
Институт научной информации по общественным наукам

**Е.Л. Скворцова
А.Л. Луцкий**

Пути японской культуры

**Статьи по истории
общественной и художественной мысли
Страны восходящего солнца**

Петроглиф
Москва – Санкт-Петербург
2018

УДК 13(082.1)

ББК 87

С 42

Главный редактор и автор проекта «Humanitas» С.Я. Левит
Заместитель главного редактора И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), Е.Н. Балашова, П.П. Гайдено, В.Д. Губин,
Б.Л. Губман, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов, Г.И. Зверева, А.Н. Кожановский,
И.В. Кондаков, М.П. Крыжановская, Л.А. Микешина,
Ю.С. Пивоваров, И.И. Ремезова, А.К. Сорокин, П.В. Соснов

Рецензенты:

Доктор филологических наук Прожогина Светлана Викторовна
Доктор философских наук Трубникова Надежда Николаевна

Редактор: А.В. Матешук

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 годы)

С 42 **Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.**
Пути японской культуры. Статьи по истории общественной и художественной мысли Страны восходящего солнца. — М.; СПб.: Петроглиф, 2018. — 624 с. (Серия «Humanitas»)

Книга «Пути японской культуры» адресована тем, кто интересуется духовной жизнью, традициями, историей, эстетикой Японии. Её авторы размышляют о взаимодействии японской и западной культуры, сопоставляют мировоззренческие особенности России и Японии. В книге затрагиваются вопросы зарождения научной мысли в Японии и, в частности, философии и социологии. Анализируются актуальные проблемы национальной идентичности, рассматривается отражение социальных процессов в японской художественной литературе. Сложность культуры и синестезийный характер японского искусства раскрываются в ходе рассмотрения воззрений японских философов XX в.

УДК 13(082.1)
ББК 87

ISBN 978-5-98712-841-1

ISBN 978-5-89282-829-1

© С.Я. Левит, автор проекта
«Humanitas», составитель серии, 2018
© Е.Л. Скворцова, А.Л. Луцкий, 2018
© Петроглиф, 2018

О СПЕЦИФИКЕ МИРОПОНИМАНИЯ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Сегодня японские философы указывают на кризис как либеральной, так и коммунистической модели общественного устройства и прогнозируют дальнейшее углубление кризиса из-за преобладания в отношениях человека с миром практицизма и утилитаризма¹. Мир как огромная мастерская, как средство доставления телесного и душевного комфорта — источник полезных ископаемых, пищи, кислорода, как средство удовлетворения прихотей индивидуума, ненасытного в своих властных и имущественных устремлениях — превращается в смертельную ловушку для человека, полностью зависимого от технологической среды.

Традиционный человек, проживал свою жизнь преимущественно в природном окружении и старался максимально подстроиться к природным циклам, а через них — к космической жизни универсума, основания которой теряются в безграничной неопределенности. Осознание человеком собственной ничтожности перед лицом вселенской бесконечности порождало рефлексию о позиции разума, противопоставленного такой бесконечности. Каждая цивилизация — сначала в сакральных текстах, а затем и в произведениях отдельных мыслителей — стремилась определять свое отношение к бесконечности мироздания. С одной стороны, мир представлялся конкретным, оформленным в границах разнообразных форм, поддающихся восприятию. С другой — бесформенным, утонувшим в потоке событий. В мировой культуре определились две основные позиции разума по отношению к мировому континууму: позиция «наблюдателя», как бы взирающего на мир извне, оставаясь при

¹См.: *Имамита Томонобу*. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия второй половины XX века). Токио: Нихон хосо сюппанкай (Издательство ассоциации японских вещательных корпораций), 1985; *Нумта Хироэ*. Цукурарэта кукан. Цукурарэта дзикан (Сотворённое пространство. Сотворённое время) // Син Иванами тэцугаку-но кодза (Новый курс лекций по философии Иванами). Токио: Иванами сётэн (Издательство Иванами), 1984.

этом нейтральным и неподвижным, и позиция «участника», включенного в мировые процессы и непосредственно их переживающего. Анализируя различие дальневосточной и западной цивилизаций, Т.П. Григорьева отметила, что «греки взяли за основу определенность, конкретную категорию, китайцы — неопределенность, неуловимый, подвижный образ. Это послужило одной из причин того, что у одних сложился формально-логический стиль мышления, у других — интуитивно-образный»². В случае с китайской цивилизацией мы видим исходное постулирование процессуальности Дао и как следствие — отсутствие определенных форм, невозможность проведения четких границ между явлениями и немыслимость строгих определений. Внимание даоса или дзэн-буддиста направлено на бесконечный поток перемен, которые одни только и постоянны в этом мире. Истинной целью мудреца в таком случае может быть лишь приспособление, подстройка к ритму космических перемен, непосредственно данных через явления изменяющейся по временам года Природы.

Высказывания дальневосточных мудрецов о сущности мироздания метафоричны, их форма перекликается с формой песни, притчи или поэтического сказания. Отношение к таким образом понятому истинно-сущему имеет характер религиозный или эстетический (что часто совпадает). С одной стороны, «бесформенные» основания Бытия осознавались гносеологически — как предел чувственной и разумной постижимости, за которым — Небытие как источник всех возможных явленных форм. С другой стороны, «бесформенное» выступало как текучее динамическое измерение жизни, в котором невозможно проведение сколько-нибудь постоянных границ. Знание истины в таком случае достижимо лишь путем синхронизации индивидуумом своего телесно-ментального устройства с ритмами природной жизни, т. е. путем мгновенного достижения состояния, именуемого в буддизме *сатори* — просветление.

Специфика японской культуры, принадлежащей китайской цивилизации, состояла, в частности, в том, что взаимная критика двух традиций: даосско-буддийской (настаивавшей на неопределенности, текучести всех осязаемых форм) и конфуцианской (утверждавшей строгое следование ритуалам в социальной жизни и фиксированным формам выражения мудрости — в письменах) воспринималась как вполне гармоничное выражение истинного

²Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. С. 74–75. См. также: Ikeda Daisaku. On the Japanese Classics. Conversations and Appreciations. New York–Tokyo: John Weatherhill, 1979.

знания. *Японцы не усматривали противоречия даосско-буддийского и конфуцианского мировоззрений и видели в них взаимную дополнимость равно необходимых измерений жизни.*

Ниже мы еще вернемся к этой проблеме, а пока следует обратить внимание на следующее обстоятельство. Согласно японской культурной традиции, суть бытия имеет вербально невыразимый характер, но она остро ощущается художниками и постигается каждым человеком непосредственно. Как указывает С.А. Арутюнов, «параллельно с речевым языком существует и язык внеязыковый, т. е. материальной или поведенческой части культуры»³.

Это «бесформенная» часть, передаваемая «по воздуху». По сути дела, это попытка сформулировать альтернативу взгляду на истинное знание как на текст, транслируемый в неизменном виде вне зависимости от качеств его носителей и средств коммуникации. В рамках данной традиции живой человек, как конечное и соматическое существо, не считается независимым творцом знания о мироздании. Его чувственный опыт в лучшем случае рассматривается как некая «подпорка» для теоретизирующей функции разума.

Наиболее полно представление о роли невербализуемой основы мироздания и человека реализуется в учении *дзэн* (кит. *чань*)-буддизма. Согласно этому учению, переживание синхронности индивидуальной жизни и природного континуума, приводящее к *сатори*, есть акт преобразования индивида, обретения им нового качества. Хотя такое 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*, и способ передачи такого знания берет начало от «цветочной проповеди» Шакья Муни, когда он на вопрос ученика о сути истинной природы показал тому цветок: «С начала до конца я не проповедал ни одного слова. Своим утонченным умом истинной дхармы я подтверждаю твое постижение цветка»⁴.

Традиция непосредственной невербализуемой — от учителя к ученику — передачи сакрального знания в начале VI в. была перенесена из Индии в Китай. Священный текст, при всем безграничном к нему уважении, играл в обучении скорее подчиненную, инструментальную роль; главной же целью было воспроизводство

³Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989. С. 129–130.

⁴*Ikkyū Sojun. Skeletons // Japanese Philosophy. A Sourcebook. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011. P. 176.*

не текста, но личности учителя – новое, духовное рождение от него ученика. В Китае данная традиция обогатилась идеями даосского *увэй* (букв.: «недеяние») – 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»⁵). Это учение стало основой мировоззрения художников «ветра и потока» – *фэнлю*, которые считали, что цель искусства состоит в передаче по-детски непосредственного, индивидуального постижения-переживания художником тончайших изменений природного континуума⁶.

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?⁷

(пер. Л.З. Эйдлина)

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 провозглашало идеал совершенномудрого правителя, который своим праведным,

⁵Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1972. С. 117.

⁶См.: *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». М.: Наука, 1982. С. 53, 160.

⁷Китайская классическая поэзия. М.: Художественная литература, 1984. С. 273.

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 конфуцианского канона «Шу Цзин» («Книга истории», составлена ок. 97 г.) 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 ведется вслепую и глупо, выдающиеся люди отодвигаются в тень, а страна пребывает в состоянии беспокойства»⁸.

Таким образом, две главных духовных традиции Китая, во многом противоположные, сходились в очень существенном моменте: в обеих выказывалась убежденность *во взаимозависимости состояния природного континуума и человеческого 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 в себе упорядоченность ритуала, в другом – созерцатель-отшельник, 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 с нею человека.

Оба эти учения попали на Японские острова как часть континентальной культуры почти одновременно с первыми сутрами, завезенными основателями так называемых «шести южных сект» буддизма. В буддизме взаимосвязи и взаимозависимости человека и его среды обитания придается сакральный смысл. Природа в нем – как живая, так и неживая – есть «превращенное тело Будды». 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 разделенным 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 пути буд-

⁸Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972. С. 110.

дийского и даосского знания-самостановления и обретения просветления считалось странствие в Природе. «Занятие Дао-человека — “странствие” (ю)»⁹. Действительно, традиция монашеского бродяжничества из Индии перекочевала в Китай, где получила, так сказать, 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 трансa, 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. Буддийские монастыри и скиты возводились в горах, среди лесов; путешествия от 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.С. 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»¹⁰.

Однако в Китае и Японии не только монахи, но и художники восприняли традицию долгих странствий. 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 дзэнских монастырей. Главной фигурой здесь стал монах-странник и одновременно каллиграф, живописец, поэт и знаток театра и чайного действа Иккю Содзюн (1394—1481). Он, в частности, писал: «Мы видим мириады законов, записанных тонкой индийской тушью. Но вступившему на Путь новичку следует практиковать сидячую медитацию *дзадзэн*. И тогда он поймет, что всё, рождающееся в этот мир, непременно становится пустотой. И он сам и изначальный облик Неба и Земли — в равной степени пусты. Все вещи возникают из пустоты. Такая “бесформенность” называется Буддой. Разум Будды — это

⁹ *Малявин В.В.* Совершенный человек в даосской традиции. Феномен Дао-человека // Совершенный человек. Теология и философия образа / Под ред. Ш.М. Шукурова. М.: Институт востоковедения; Валент, 1997. С. 171.

¹⁰ *Штейнер Е.С.* Иккю Содзюн. М.: Наука, 1987. С. 193.

наш разум; разум будд, патриархов и богов — это разные имена пустоты. Если ты не удосужишься понять это, ты рискуешь рухнуть в ад невежества и ложных фантазий»¹¹.

Другой монах-художник из секты Риндзай по имени Такуан (1573—1645), достигший высот в занятиях живописью, каллиграфией, чайным ритуалом и боевыми искусствами, писал об истине в буддийском понимании как о состоянии «включенного знания», состоянии участника события. Вот как, например, он описывает поединок на мече: «Если не будет никакой преднамеренности и различения, твой ум не остановится ни на мгновение, неважно, видишь ли ты полет меча или нет... Если же твой ум остановится хотя бы на миг, предвидя надвигающийся удар противника или готовя собственную атаку — твой импульс будет потерян и тебя зарубят. Если ты сосредоточишься на противнике, ты будешь захвачен им в плен. На себе тоже не сосредоточивайся, это признак новичка. Если ты будешь захвачен движением меча хоть на миг, твой ум тут же будет пленен. *Как только твой ум остановится*, сосредоточится на одной из описанных ситуаций, ты — труп»¹². Такуан подчеркивал, что даже волос не должен поместиться между умом и действием бойца.

Группа дзэнских искусств *зэйдо* (в том числе боевых) в качестве идейной эстетической базы принимала положение об изоморфности человеческой природы и макрокосма. Именно принятие такой точки зрения на мир, унаследованной дзэн-буддизмом от великих китайских учений и традиционного буддизма, давало право теоретикам *зэйдо* утверждать, что их искусство способно не только умиротворять сердца людей, но и гармонизировать саму природу¹³.

Ученик неокантианца Г. Риккерта (1863—1936), немецкий ученый 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 «пути лука» — *кюдодо* на своем собственном опыте познать труд обретения «изначального состояния сознания», т. е. постижения «не-двойственности», единства с Универсумом. Свидетельства профессионального западного философа, приобщившегося к чисто восточной духовной практике, представляют исключительный интерес. Херригель прошел путь от ученика до мастера боевого искусства *кюдодо* и «изнутри» описал все этапы самосовершенствования в ходе овладения техническими приемами. Он про-

¹¹ *Ikkyū Sojun*. Op. cit. P. 172—173.

¹² *Takuan Soho*. Undisturbed Wisdom // Japanese Philosophy. A Sourcebook. P. 179.

¹³ См.: Поэтическая антология Кокинсю / Пер. со старояпонского, исследование и комментарий И.А. Борониной. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 49.

ник вглубь таинственной связи между сугубо телесной — на грани чисто механической муштры — практикой и состояниями сознания, возникающими при сопротивлении тела такой муштре. Только безграничное доверие к своему мастеру удержало его на трудном пути к просветлению. В итоге Херригель обрел способность выхода за пределы своей самости, опыт трансцендирования, единства себя, мишени, лука и стрелы.

«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 нерелегируемом “теперь” практически бесконечного события»¹⁴, — 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 еще *продолжает находиться за пределами любого теоретического обоснования*»¹⁵.

Отметим, что и в ранних сектах японского буддизма существовало представление об истинном бесформенном бытии, лежащем в основании мироздания и не имеющем никаких пространственно-временных характеристик. Так, основатель секты Сингон — Кобо Дайси (Кукай, 774–835) писал стихи на воде, демонстрируя таким образом текучесть бытия. В одном из трактатов он приводит высказывание ученика Будды Шарипутры: «Всё множество десятков тысяч законов полностью суть лишь слова и письмена, а облик, стоящий за словами и письменами, не может быть схвачен в качестве смысла; смысл, истинная таковость не поддается слову и проповеди»¹⁶.

Сатори — это, по сути, просветление с помощью мистической интуиции. Однако, по мнению того же Херригеля, существует тонкая грань между *сатори* и мистической интуицией в западно-христианской традиции. «В европейской мистике, — пишет Херригель, — самость не растворяется окончательно — в Боге, в Божестве, в том, с чем и где совершается *ипю*, как бы оно ни называлось... Напротив, самость спасается, получает прощение и подтверждение своего бытия»¹⁷. Человек даже после акта *ипю* продолжает быть «наблюдателем» над Природой. В даосско-дзэнской культуре единение

¹⁴Херригель Е. Дзэн и искусство стрельбы из лука. СПб.: Наука, 2005. С. 146.

¹⁵Там же. С. 203.

¹⁶Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями. М.: РОССПЭН, 2000. С. 71.

¹⁷Херригель Е. Указ. соч. С. 146.

с изначальной Природой существует как постоянное устремление индивидуума, и чем больше самость растворяется в Природном континууме, тем истинней становится ее изначальное бытие.

В свое 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, дхарма-кайя. Всякая жизнь струится из нее, 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»¹⁸.

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»¹⁹. Скептицизм Юнга относительно возможности взаимопонимания между восточным и западным стилями мышления вполне оправдан, ибо то, что западный человек постигает с помощью разума и логики, по восточным меркам считается лишь одной из оболочек истины.

Восток не знал эстетики как отдельной теории, она выростала из одного корня — *дао* (кит.) или *до* (яп.), т. е. пути. Дао — это рационально непостижимый 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 её чередованием времен года, атмосферных явлений, расцветом и увяданием, пробуждением и замиранием. Человек как малая часть природы чувствует и воспринимает эти метаморфозы сердцем. Сердце, принявшее движение *дао* в ритмах Природы, исполнено ее подвижного очарования и стремится выразить его.

Японские живописцы-теоретики воспроизводили китайские труды о живописи и каллиграфии, трактующие сердце как источник, корень искусства²⁰. Но особенно настойчиво роль сердца под-

¹⁸ Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий. М.: Медиум, 1994. С. 107.

¹⁹ Там же. С. 105.

²⁰ См.: Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1978.

черкивают мастера чайного искусства – Такэно Дзёо (1502—1555), Мурата Сюко (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 (*сундзо*). Заметим, что еще 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 *тяноу*. «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”. Само-собранность духа обретает качество подвижной неподвижности, пребывания в состоянии покоя–напряжения, расслабления–концентрации, непроизвольно–произвольного внимания»²¹.

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 искусств, 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 до н.э.), чьи тексты почитаются в дзэн-буддизме так же, как «Ланкаватара-сутра» и «Сутра Помоста 6-го Патриарха». Эти поэты-философы мастерски воспевали красоту ускользящих образов природы в афористически-художественной форме. В их текстах Дао уподобляется то «вратам бессчетных утонченностей», 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 традиция *гэйдо*. Основоположники ближе всего подошли к сути изначальной трансцендентной реальности.

²¹ Герасимова И.А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2002. С.139–140.

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 свое сердце. Он улавливает их ритм, запечатлевает их тень, их след — в слове, жесте, иероглифе, пейзаже, полете стрелы, взмахе меча. Вот почему многие произведения японского искусства эпохи Средневековья анонимны: невыпячивание *Я* — это норма.

Прежде чем творить, мастер должен своей жизнью воплотить *дао*, стать его проводником. Требуется соблюдение строгих правил и табу, обязательных для всякого, кто хочет достичь мастерства в том или ином виде искусства. «Назвать несомненным мастером, — писал основатель театра *Но*, Дзэами Мотокиё (1363–1443), — можно только того, чьи речи не бывают низменны, чей облик несет в себе сокровенную красоту»²². Чтобы соответствовать предъявляемым требованиям, надо было соблюдать три строгих табу: не пьянствовать, не прелюбодействовать, не играть в азартные игры. Мастер был обязан сохранять верность *дао* — избранному пути в искусстве — всей своей жизнью.

Традиционный художник создается в рамках системы *изэмото* (букв.: «основа дома»), или Дома, где он постепенно проходит все — от неопита до мастера — стадии приобщения к искусству сообразно своему биологическому возрасту. Обучение происходит 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 передается и образ жизни, и особенности личности мастера. Частица его сердца, его профессиональные навыки усваиваются учеником с детских лет, они воплощаются в ученике. При этом 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 ребенок выполняет все поручения строгого отца, так монах подчиняется воле настоятеля монастыря. Поэтому в искусстве *зэйдо*, 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,

²²Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуши кадэн) / Пер., вступ. ст., коммент. Н.Г. Анариной. М.: Наука, 1989. С. 360.

но не делаться его слугой»²³, — говорится в трактате о живописи «Хуа Юйлу» (1670). Новое органично выросло из привычно-традиционного, как молодой побег — из глубоко укорененного в родной почве старого дерева. Вот почему, если точно не знать имени средневекового автора, то и 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»²⁴, Боронина уточняет, что персонификация все же была, но весьма особенная. «Бесспорно, — пишет она, — это была персонификация иного рода, отличная от западно-европейской. Если последняя является результатом художественного отвлечения от предмета, то олицетворение природы в японской литературе есть следствие слияния художника с изображаемым»²⁵.

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»²⁶. Многие сюжетные ходы, судьбы героев оказываются соотнесенными с природными сезонными изменениями.

Как уже говорилось, на Дальнем Востоке одним из способов погружения в Природный континуум считалось странствие. Пускаясь в путешествие, монах или художник из сторонних наблюдателей за чередованием времён года и картин природы превращался в непо-

²³Цит. по: *Завадская Е.В.* Указ. Соч. С. 312. О системе *измото* см также: Наст. изд. С. 28.

²⁴Цит. по: *Боронина И.А.* Указ. соч. С. 194.

²⁵Там же. С. 195.

²⁶Там же.

средственного участника её тончайших перемен. Парадоксально, но изнурительный труд путешественника активизировал его творческие способности, заставляя забыть о прихотях ума, тщете мирской славы и пр. В процессе тяжёлого рутинного труда Пути постепенно накапливался тот заряд энергии, который выплескивался в спонтанном творческом акте. «Вхождение» в поток природного Бытия, смирение, самопринижение индивидуума, подспудно становилось его вторым, расширенным Я, стимулирующим творческую активность. Поэтому выходило, что художник творит, как природа.

Недаром в традиционной эстетике *гэйдо* художник только тогда становится истинным мастером, когда, осознав свое единство с природным континуумом, начинает действовать как проводник «бесчисленных утончённостей» жизни, как самый прилежный её ученик.

В эстетике *гэйдо* 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 *гэйдо* основана на концепции Пустотности истинно-сущего (о чём 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, по словам Розенберга, «в эмпирическом мы встречаемся с тем же абсолютным, только в другой форме, а, следовательно, *сансара* и *нирвана* в сущности одно и то же»²⁷. 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.

В мировосприятии средневековых художников и литераторов Японии среда обитания выступает как манифестация Будды, одно из его превращенных тел (*кэдзин*)²⁸. В то же время Пустотность буддийского Абсолюта непостижимым образом явлена в мираидах дел и вещей, и задача художника *гэйдо* – отобразить эту в высшей степени абстрактную идею в конкретном образе. 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 дзэн-

²⁷ Розенберг О.О. Труды по буддизму. М.: Наука, 1991. С. 187.

²⁸ См.: Игнатович А.Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985. С. 67.

ской 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 галькой²⁹.

На Востоке взаимодействие с природой отражало дорефлективный, дотеоретический, дознаковый контакт с невыразимой основой Бытия. Оно сознательно осуществлялось на Пути, являющемся одновременно истинным путем жизни и путем профессионального становления. Однако человеку, который перестал быть чисто природным, животным существом и воспринимает мир главным образом в знаковом, текстовом виде, было непросто достичь «истинного знания». Ему нелегко было ощутить себя непосредственной частью невыразимого порядка бытия как основы мироздания.

Достижение истинного знания требовало долгого подготовительного периода, рутинного, тяжелого «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 наступления момента просветления, «глубокого видения» мира и себя в нем в непрерывном текучем становлении. При этом происходил «скачок» с уровня рассудочного дискурсивного знания на интуитивный уровень невербального осознания единства мирового континуума.

²⁹См.: Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985. С. 179.

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИСТОРИИ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Эстетические вкусы японцев и создаваемые ими художественные образы, как и категории эстетики, формировались на протяжении веков в общем контексте становления японского мировоззрения под влиянием целого комплекса учений. Последний включает в себя, во-первых, синтоизм — свод мифов о богах, отразивших становление японского этноса из племен различного происхождения. 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 до н.э.). И, наконец, даосизм — китайский пантеистический мистицизм, изложенный в поэтизированной форме в трактатах Лао-Цзы и Чжуан-Цзы.

В разные периоды японской истории упомянутые учения играли в ней неодинаковую роль. Конфуцианское образование в средневековой Японии стало 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—Муромати (XIII—XVI вв.) более влиятельным становится буддизм, формировавший аскетический эстетический идеал и обещавший спасение в буддийском раю всем своим искренне верующим адептам. В последующую эпоху, Токугава, 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 лоне которого сформировалась первая 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.

Идейным источником классического японского искусства считается дзэн-буддизм. По сути, это буддизированный даосизм, конгломерат буддийской риторики и основных идей даосизма. 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) — проповедник, поэт, скульптор, художник, каллиграф, лингвист и философ. В 806 г. Кукай основал секту Сингон. Переосмыслив все известные ему индийские и дальневосточные религиозно-философские учения, он создал систему эзотерического буддизма, включавшую в себя в качестве ступеней просветления конфуцианство, даосизм, буддизм Хинаяны, а также основополагающие писания всех сект японского буддизма Махаяны. В пантеон своей секты Кукай включил Индру, Вишну, Брамму и Шиву, гневных демонов-защитников сторон света, а также объявил синтоистских богов-ками воплощениями Будд и боддхисаттв. Даже птица Гаруда, известная нам по «Сказкам 1000 и 1 ночи» под именем Сигурд, стала одним из божеств пантеона Сингон. 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, Китабатакэ Такафуса (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»¹. Упомянутый выше Кукай так писал о своём 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., А. Л.*). Все эти учения священны. Если попадёшь в сети одного из них, то отклонения от сыновнего долга быть не должно»².

В художественной традиции Японии, стремившейся к сохранению всех своих достижений, каждое последующее направление, каждый новый вид или жанр искусства становился «побегом» на «изначальном древе» традиции. Традиция ревниво «удерживала» даже, казалось бы, совершенно ненужные «пустые» 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. Традиционные виды и жанры 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 племён в единый японский этнос. Оно означало «запрет», «табу» и было связано с культом предков и магическим ритуалом вызова их духов на землю — *камуороси*. Слово это было восклицанием, входившим в ритуальные тексты, произносимые в особых «местах силы», т. е. в местах, отмеченных верёвкой из рисовой соломы — на перекрёстках дорог, в излучинах рек, в горах и рощах. Считалось, что здесь каждое произнесённое слов обладает магической энергией и способно с помощью богов-*ками* повлиять на ход событий в материальном мире. Поэтому изначальный смысл слова *аварэ* — «чары», «магия».

Впоследствии совокупность мифов, лежащих в основе родовых культов, была систематизирована в соответствии со сложившейся

¹Цит. по: Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. С. 651

²Там же. С. 164.

иерархией родов (каждый род поклонялся своим божественным основателям). Она получила письменное оформление в виде хроники «Кодзики» («Записи о деяниях древности», 712), 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 — молитвословия *норито*. Самые древние из них восходят к III в. и представляют собой подлинные молитвы жрецов местным богам по разным случаям³. К ним относятся: новогоднее (по лунному календарю) испрашивание благоденствия стране, обильного урожая, молитвословия по случаю начала и завершения сельхозработ, по случаю очищения от скверны, молитвы в связи со смертью императора и восшествия на престол нового и т.п.

Систематизация корпуса мифов и литургических текстов позволила представить культы местных богов как единое иерархическое целое. Оформленный таким образом культ получил название «синто» (путь богов), как и в «буцудо» (путь Будд), а «Кодзики» часто именуется «Библией синтоизма».

Категория *моно-но аварэ*, будучи плоть 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 культом родных богов-*ками* — религией синто.

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 личную 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 — первую японскую поэтическую антологию «Манъёсю» («Собрание мириад листьев», сер. VIII в.). В «Манъёсю» вошли более 4,5 тыс. произведений IV—VIII вв., разного происхождения, разных жанров, принадлежащих как знатным, так и простым людям, а также анонимных.

С точки зрения истории японской эстетики эта антология — особо значимый памятник, поскольку именно в нём был зафиксирован *переход* от ритуального отношения к природным явлениям к эсте-

³См.: *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М.: Восточная литература РАН, 1995.

тическому, а также к соответствующему употреблению категории *моно-но аварэ*. В памятнике содержатся близкие к литургическим тексты гаданий, клятв и заговоров, где *аварэ* употребляется в своем 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 параллельно развитию личностного начала авторов текстов.

Таким образом, японская поэзия и японские литургические тексты связаны единой пуповиной и основаны на дописменной, устной традиции, когда словесные формулы, обладавшие магической силой, заучивались наизусть как клише. Это способствовало закреплению традиционных тем и образного строя японской литературы в следующую за Нара эпоху Хэйан. Господство в этот период эстетических вкусов родовой знати нашло свое отражение прежде всего в эстетике. К «красивому» — *моно-но аварэ* теперь мог быть причислен не только четко очерченный традицией круг явлений природы, но и некоторые социальные и личные качества человека, его поступки и даже черты его внешности.

Можно сказать, что эпоха Хэйан была эпохой *аварэ*. Период сравнительно мирного, без крупных военных конфликтов, существования централизованного японского государства ознаменовался невероятным всплеском культурной жизни, протекавшей главным образом в столице — великолепном Хэйане (старое название города Киото). 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. Всё это описано в обширной дневниковой и художественной литературе, с подлинным поэтическим вдохновением.

Именно тогда был создан роман, прославивший японскую литературу на весь мир — «Гэндзи моногатари» («Повесть о блистательном принце Гэндзи», ок.1008). Его автор — придворная дама Мурасаки Сикибу (976–1116), ярчайшая представительница литературы «женского потока», имевшая множество подражателей. Роман создан под знаком поиска «прекрасного» — *аварэ*; это понятие употреблено в романе 1018 раз.

Под знаком *аварэ* создавалась и поэтическая антология хэйанской эпохи — «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии», 905–922), ставшая эталоном для всех последующих сборни-

ков 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 *ясаи*, но они имели более узкую область значения. Первое, *уцукуси*, относилось, прежде всего, к характеристике женской внешности, второе, *ясаи* — к лёгкости и элегантности манер. Что же касается *аварэ*, то эта категория наиболее полно соответствует западному пониманию «прекрасного».

Но здесь 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 мир явлений и чувств как на преходящий, скоротечный и подверженный внезапному исчезновению. 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 — *аварэ*. В мире замечательно именно непостоянство»⁴.

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 испытывавшему любви, недоступно постижение прекрасного — *аварэ*, но с другой стороны, испытывающий любовь — это погрязший 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 неизбежно сопровождалась неуверенностью, неопределённостью, грустью. Таким образом, понятие *аварэ* означает не только красоту гармонии, красоту душевных движений, изысканность; оно одновременно подразумевает, что все это покрыто вуалью смерти и бренности. Этот второй оттенок значения будет ещё сильнее ощущаться в следующей исторически категории прекрасного — *югэн*.

⁴Кэнко Хоси. Записки от скуки // Классическая японская проза XI—XVI вв. М.: Художественная литература, 1988. С. 317.

В конце XII в. начались времена кровавых междоусобиц. Два могущественных 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. 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 несгибаемой стойкости, готовые встретить смерть в любой момент. В период Камакура—Муромати идеал красоты претерпевает значительные изменения в соответствии с духом времени. Под эгидой новой категории прекрасного, *юэна*, были созданы новые виды искусства — искусство чайного ритуала *тяноу*, мистериальный театр *Но*, искусство сухих дзэнских садов, искусство составления цветочных композиций, группа боевых искусств *бусидо*. Наряду с этим развивались старые и создавались новые жанры литературы.

Юээн, 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 Дао древнекитайской философии и апеллирует к одному из его характеристик как «тёмному, глубокому, бесформенному» первоначалу. «*Юээн* — одно из организующих начал японского искусства, особый тип эстетики, обусловивший характер театра *Но* и «Синкокинсю» — японской антологии XIII в. Целью искусства *юээн* становится «сделать невидимое видимым», — пишет Т.П. Григорьева⁵. Надо сказать, *юээн* начал использоваться еще в предыдущую, хэйанскую эпоху теоретиками поэзии Фудзивара Хаманари (VIII в.), Ки-но Ёсинори (X в.), Мибу Тадаминэ (X в.) для обозначения типа поэтических произведений с тёмным, неясным смыслом. Однако свой окончательный смысл как «мрачная, неявленная, таинственная красота» *юээн* обрёл в суровые времена феодальных междоусобиц конца XII в. Позже теоретик японской поэзии в стиле *рэнга* Ёсимото Нидзё (1320—1388) применил его для обозначения «таинственно-прекрасного».

Первым поэтом, воплотившим в своем творчестве этот принцип, считается Сайгё (1118—1190), посвятивший погибшим в кровавых битвах друзьям полный трагизма и страшных образов «Адский

⁵См.: Григорьева Т.П. Дао и Логос. М.: Наука, 1992. С. 139, 140.

цикл» стихотворений. Позже под знаком *юэна* творили основоположник театра *Но* Дзэами Мотокиё, авторы искусства чайного ритуала Мурата Сюко и Сэн-но Рикю, создатель сухих садов – Соами (XVI в.), гений монохромного пейзажа Сэсю (1420–1506) и многие другие деятели искусства той эпохи.

Как термин, обозначающий тёмную, неявленную красоту, *юээн* 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 кратко на их содержании.

Саби означает уединение, заброшенность. Этот иероглиф входит в понятие «смерти», «вхождения в нирвану» (*дзакумэцу*). У знаменитого поэта Мацуо Басё (1644–1694) *саби* имеет более определенный характер «одиначества 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*; является сутью поэзии *рэнга*, где от участников требовалось самоотречение и настрой друг на друга (*кокородзукэ* – единство духа); *ваби* отражается во внешней бедности образного строя (при их внутреннем богатстве), пример тому – *хокку*, стихотворные трехстишия из 17-ти слогов, которые именно Басё поднял до уровня высокого искусства⁶.

Ясэта 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 одухотворённые 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, моло-

⁶См. также: Наст. изд. С. 241, 242.

дыми. 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, перенёсшего все тяготы жизни, согбенного, но не сломленного — не только в монохромном пейзаже, но и в его «трёхмерном варианте» — садах при дзэнских храмах, для которых отбирались причудливо искривленные деревья и выветренные, замшелые камни. По свидетельству И.Ф. Муриан, посетившей Дайсэн-ин, самый знаменитый сухой сад дзэнского комплекса Дайтокудзи, «с внешней стороны сад огражден белой оштукатуренной стеной... Белизна стены чуть тронута серовато-жёлтыми разводами сырости..., что придает сходство фактуры поверхности стены с пожелтевшей бумагой старого свитка»⁷. В искусстве чайного ритуала посуда намеренно состаривалась, так что на ней не только видны, но и чувствуются на ощупь кракелюры.

Хиэта би — букв.: «замороженная красота» или «красота замороженного духа» — невыраженность эмоции, внешнее спокойствие при внутреннем напряжении. Это понятие берет начало в эпохе Хэйан и связано с одним из основных требований к стихотворению, *ёдзё* — «избыточность чувств». Содержание не исчерпывается явленным в тексте смыслом, а имеет богатый подтекст. Вплоть до эпохи Токугава это требование считалось одним из основополагающих в любом виде искусства. Особенно ярко 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. Оно выражается в любых «неправильностях», «шероховатостях» зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых ощущений: в терпком вкусе густого чая, в шершавых поверхностях посуды и в её неправильной форме; в резких природных звуках музыкального сопровождения в театре *Но*.

Следующие эстетические понятия имеют отношение к способу создания художественного образа. *Каруми* — букв.: «лёгкость». Понятие, зафиксированное Басё и обозначающее способ осуществле-

⁷Муриан И.Ф. Сады Дайтокудзи. С. 175.

ния 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». Понятие *каруми* непосредственно связано с изобразительным искусством, с каллиграфией и живописью тушью, 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 мгновенности возникновения и исчезновения форм в феноменальном мире. В результате произведение принимает вид экспромта, эскиза, фрагмента. Virtuозность исполнения «единым штрихом» – признак большого мастера.

Мономанэ, букв.: «подражание вещам», – понятие, разработанное в трактатах Дзэами, основоположника японского средневекового театра *Но*. Согласно его концепции искусства, внешнее подражание – это лишь подготовительный этап, первое приближение к подражанию идеальному образу, выявлению в феноменальном мире *югэна* – скрытой, тёмной, неявленной красоты. *Мономанэ* имеет также отношение к Дао и изначальной природе Будды, лежащей в основе мироздания. Поэтому главная задача актёра, по мнению Дзэами, состояла в том, чтобы передать сокровенную суть бытия, лежащую за его конкретными явленными формами, передать некий «идеальный тип», «идеальный первообраз». «Прекрасное в природе, – писал он, – хоть и тленно и быстротечно, но несет в себе таинственный отблеск вечности, исполнено залогов жизни, и человек, чтобы приблизиться к вечному совершенству вселенной, должен *подражать ему, копировать это совершенство* в своей деятельности»⁸.

Следует отметить еще одну замечательную черту японского традиционного искусства, вытекающую непосредственно из мировоззренческих и эстетических основ периода Камакура–Муромати (1185–1573) 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*⁹. Она подразумевала не просто получение художником-мастером определённой 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 Дома – *измото*, почти монашеской дисциплины, соблюдения всех норм и табу. Обучение

⁸Дзэами Мотокиё. Указ. соч. С. 45.

⁹См. также: Наст. изд. С.15, 16.

протекало путем непосредственных контактов мастера и ученика (в идеале — сына, либо усыновленного, взявшего фамилию и имя главы Дома). Скрупулезное следование традиционным принципам творчества приводило к уничтожению любых индивидуальных, «авторских» черт в работах разных мастеров одного Дома.

Характерным примером может служить актерская династия Дома Итикава. 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 амплу. Если вы посмотрите на цветные гравюры разных лет разных художников, изображающие актеров этого Дома в прославившей их роли самурая Сибараку, вы увидите их абсолютную одинаковость и не сможете отличить одного актера от другого. Такая «деиндивидуализация» личности лишь подчеркивала непреходящую ценность канонов школы, будь то театр, живопись, и т. д. Благодаря системе Домов, которая оберегала традицию, Япония смогла сохранить для многих поколений жителей своей страны самые изысканные образцы своих искусств. В этой связи уместно привести следующее суждение видного российского эстетика Ю. Б. Борева: «Репрезентативность вида искусства предполагает создание в его рамках классических образцов, ибо только они сохраняют значение для новой эпохи и передают по исторической «вертикали» дух своего времени»¹⁰.

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 представление о красоте определяли эстетику тех видов искусства, которые на Западе середины XIX в. стали олицетворять искусство Японии вообще. Надо отметить, что руководство сёгуната Токугава (военного правительства — *бакуфу*) приложило немало усилий для поднятия образовательного уровня населения. Это касалось в первую очередь социального слоя, служившего опорой государства, — самураев. В «Кодексе воина» («Букэ сёхатто», 1615) 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»¹¹. «Искусство владения кистью» подразумевало не просто грамотность как таковую, но и определенную нормативную сумму знаний

¹⁰ Боров Ю. Б. Эстетика. В 2 т. Смоленск: Русич, 1997. Т. 1. С. 572.

¹¹ Цит. по: Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. Конец 16 — начало 20 в. М.: Искусство, 1986. С. 16.

в области классических конфуцианских произведений, поэзии, каллиграфии.

При сёгунах была основана конфуцианская академия для самураев *сёхэйко*. Это произошло в 1630 г. в новой столице Эдо (современный Токио), куда из Канадзавы была также перевезена огромная библиотека, фонды которой пополнялись в течение трехсот лет. А для простого народа по всей стране были открыты храмовые школы более низкого ранга, *тэрагоя*, где обучали основам грамоты и математики.

В кон. XVI – нач. XVII в. началась эпоха книгопечатания. Вышли в свет тиражи классических произведений японской культуры – пьесы театра *Но*, образцы прозы и поэзии «золотого века» японской литературы эпохи Хэйан. Тогда же появились первые издания японской классики, иллюстрированные гениями декоративного искусства Хонъами Коэцу (1558–1637) и Таварая Сотэцу (1570–1640). 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 броской, грубой красоте и эротике. Такой тип красоты с оттенком вульгарности получил название *цуби* – «гламурная красота».

Главными героями литературных и драматических произведений популярного писателя Ихары Сайкаку (1642–1693) и известного драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653–1724) становятся богатые купеческие сыновья и их пассии легкого поведения из «зелёных 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 нес в себе оттенок знаменитой хэйанской грусти по мимолетности 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 мимолетности, 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 преходя-

щести. 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 гримерные. Мы можем с точностью узнать о том, как проходили праздники и как на специальных носилках осуществлялись переправы через разлившиеся реки.

Патриотически настроенные учёные-интеллигенты, такие как Камо Мабути (1697–1769) и Мотоори Норинага (1730–1801), объединившиеся в группу «Кокугакуся» возмущались падением нравов в стране и измелчением 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 серьезному систематическому изучению и научному комментированию литературного наследия эпох Нара и Хэйан, ратуя за возврат национального искусства в лоно эстетики *аварэ*.

Искусство именно этого периода произвело, как мы знаем, сильнейшее впечатление на парижских импрессионистов и постимпрессионистов. Главный «японист» постимпрессионизма, Ван Гог копировал гравюры Хокусая, пытался писать иероглифы и изобразил себя в одеянии буддийского монаха. Заметим, что обилием декоративно завивающихся облаков и закручивавшейся листвой деревьев он превзошел своих учителей — Хокусая и Хиросигэ. У Ван Гога даже земля представляет собой скопление завитков.

Всё это стало возможным благодаря «открытию страны» в сер. XIX в., в самом конце сёгуната Токугава. Тогда Европа и Сев. Америка пережили бум любви ко всему японскому — *жапонезри* (франц. «увлечённость Японией»). Японские произведения изящного и прикладного искусства в огромных количествах ввозились в Европу. «Сейчас нам трудно даже вообразить себе реальные размеры моды на всё японское. Она затронула самые различные социальные слои населения Запада, причем самых разных регионов — от Франции и Британии до Восточной Европы и Северной и Центральной Америки. Она проявлялась не только в огромном числе ввозимых из Японии изделий. Она характеризуется огромным разнообразием произведений, и имела черты одержимости»¹², — пишет профессор Киотского и Токийского университетов Хага Тору.

¹²Хага Тору. Нихон-но би (Японское понимание красоты). Токуо: Токуо Metropolitan Culture Foudation, 1985. С. 16.

Действительно, за 50 лет (1850–1900) в страны Запада, и прежде всего во Францию, бывшую законодательницей мод, были ввезены десятки тысяч одних только цветных гравюр *ukiё-э*. Но кроме того в Европу в огромных количествах ввозились и произведения прикладного искусства, такие как веера, лаковые шкатулки, изделия из керамики, гребни, складные и одинарные ширмы, расписанные художниками школ *Кано* и *Корин*, а также японское платье — кимоно.

Импрессионист К. Моне и американский художник Уистлер изображали своих моделей в кимоно на фоне японских гравюр и вееров. В самом центре Парижа на улице Риволи открылся магазин, торговавший изделиями японских мастеров. Его частыми посетителями стали братья Гонкуры, Ш. Бодлер, Э. Мане. На втором этаже именно этого магазина Винсент Ван Гог рылся в кипах дешевых японских цветных гравюр, восхищаясь их лаконичностью и четкостью линий.

Крупный знаток японского искусства Хаяси Тадамаса вплоть до 1905 г. занимался ввозом в Европу предметов традиционного национального искусства от антиквариата до современных печатных гравюр. Он дружил с Эдмоном Гонкуром и Эмилем Гимэ, страстным коллекционером, именем которого ныне назван знаменитый парижский Национальный музей азиатских искусств¹³. Хаяси же консультировал художественные галереи и частных любителей. Вершиной деятельности Хаяси Тадамаса стала парижская выставка 1900 г., для которой он предоставил национальные сокровища от эпохи Хэйан до современности. Правительство Японии придавало огромное значение формированию у людей Запада идеализированного образа своей родины с помощью её необыкновенно выразительного искусства. Достаточно сказать, что до 1868 г., т.е. вплоть до так называемой реставрации Мэйдзи организацией художественных выставок занимались специальные представители военного правительства сёгуната, включая даже членов правящего клана Токугава (к примеру, Токугава Акитакэ был ответственным за парижскую выставку 1867 г.).

После того как система сёгуната прекратила своё существование, пропагандой японского искусства занялось императорское правительство Мэйдзи. Им были организованы выставки в Вене в 1873 г., в Филадельфии в 1876 г. и в Париже в 1878 и 1900 гг. В результате такого серьёзного курирования к японскому искусству перестали относиться как к любопытной экзотике, о чём свидетель-

¹³См.: Национальный музей азиатских искусств. М.: Директ-Медиа, 2012. С. 5–6, 83–94.

ствуют картины К. Моне («Японочка») и Э. Мане (портрет писателя Эмиля Золя на фоне японской гравюры, изображающей борца *сумо*), написанные в 1867 г. Японское искусство стало не только важным элементом декоративного и прикладного искусства Ар Нуво, но и определило стилистику художественных образов целого ряда гениальных живописцев, таких как уже упомянутый Винсент Ван Гог, а также Поль Гоген, Анри Тулуз-Лотрек, Анри Ривьер и др. Об этом говорит выбор тем картин, уплощенность изображения, высокая точка схода и упрощенное цветовое решение, особая роль линии — т. е. сама сердцевина их художественного образного строя. «Стремясь избавиться от оков западной академической традиции, — отмечает профессор Хага, — они испытали сильное влияние того, что казалось им свободой и резкой прямоотой в японском искусстве»¹⁴.

Не может быть никакого сомнения, что в работах по стеклу Эмиля Галле (одна из вершин французского прикладного искусства в стиле Ар Нуво) художественный образ формируется, следуя особенностям образного строя японских художников эпох Момояма (кон. XVI в.) и Эдо–Токугава. Этот факт позволяет нам говорить, что постепенно поверхностный взгляд на искусство Японии сменился серьезным проникновением в сущность японской эстетики, что оказало большое влияние на художественный стиль европейского модерна кон. XIX — нач. XX в.

Углублению понимания структуры японского художественного образа способствовало издание в Париже журнала «Ле жапон артистик» на трёх языках — французском, английском и немецком. Это было богато иллюстрированное издание, освещавшее с 1888 по 1891 г. проблемы изящного и прикладного японского искусства. Там появлялись серьезные научные статьи о цветной гравюре, керамике, мече, гребнях, о миниатюрной скульптуре *нэцке*, об архитектуре и театре. Статьи в этом журнале были не просто описательными, в них делалась попытка осмысления эволюции понимания прекрасного и воплощения эстетического идеала в различные периоды японской истории. Авторы журнала указывали на взаимосвязь эстетических идеалов разных эпох с господствовавшими в обществе религиозно-философскими взглядами.

Параллельно в самой Японии шел аналогичный процесс усвоения западной культуры. Страна буквально захлебнулась в информационном потоке, хлынувшим в неё с Запада после 1868 г. Японцам потребовался достаточно большой промежуток времени и немалые

¹⁴Хага Тору. Указ. соч. С. 22.

умственные усилия для того, чтобы разобраться в иерархии ценностей и образном строе западной культуры.

Изучение Востока, и в частности Дальнего Востока, его языков и письменности, его религиозных и философских учений, его искусства и литературы, привело к появлению соответствующих кафедр в университетах Германии и России. Художественная яркость первого впечатления от соприкосновения с новым ликом красоты, непривычным, и, тем не менее, вполне явственным, еще долгое время определяла процесс постижения Западом восточной культуры.

О СТРАННИЧЕСТВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЯПОНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Вплоть до XVII в. подавляющее большинство населения Японии с момента рождения и до самой смерти никогда не покидало своей «малой родины». Дороги были никуда не годными, велика была опасность ограбления, да это и физически было нелегко: нести за спиной еду, постельные принадлежности, тёплую одежду и несколько пар обуви. К тому же в Японии много полноводных рек, а мостов долгое время не существовало. Строить их строго-настрога запрещалось, начиная с эпохи средневековья и вплоть до периода Эдо—Токугава, поскольку военное правительство *бакуфу* старалось таким образом воспрепятствовать быстрому подходу к столице войск их потенциальных противников — крупных феодалов *даймё*. В сухую погоду через реки можно было переправиться только двумя способами: вброд или на носилках за плату в местах переправ — *тоховатаси*, либо на специальных лодках—*ватасибунэ*. Однако весной, во время таяния снегов в горах или в сезон дождей или тайфунов, часто посещающих Японские острова, наступал период *кавадомэ*, когда большие реки совершенно невозможно было перейти ни в каком месте.

Тем не менее, люди с достатком и в стародавние времена с относительным комфортом совершали небольшие сухопутные и водные путешествия. Это блистательные дамы и кавалеры хэйанской эпохи, отправлявшиеся весной любоваться цветущей сакурой, летом — слушать пение кукушки, осенью — наслаждаться видом алых клёнов или полной луны, зимой — свежевыпавшим снегом. Вот как описывает подобные путешествия придворная дама, ставшая впоследствии знаменитой писательницей Сэй Сёнагон (966—1017): «В двадцать четвёртый день двенадцатой луны щедротами императрицы состоялось празднество Поминовения святых имён Будды. Прослушав первую полуночную службу, ...глубокой ночью поехали домой. Даже самые жалкие хижины казались прекрасными под снежной пеленой. Они так сверкали в лучах предрассветного месяца, словно

были крыты серебром вместо тростника. Повсюду виднелось такое множество сосулк, коротких и длинных, словно кто-то нарочно развесил их по краям крыш. Хрустальный водопад сосулк! <...>

В нашем экипаже занавесок не было. Плетёные шторы, поднятые кверху, не мешали лучам луны свободно проникать в его глубины, и они озаряли многоцветный наряд сидевшей там дамы. На ней было семь или восемь одежд: бледно-пурпурных, белых, цвета алых лепестков сливы... Густой пурпур самой верхней одежды сверкал и переливался ярким глянцем в лунном свете»¹.

Изображения коротких путешествий, подобных этому, читатель во множестве найдёт в литературе «женского потока» блистательной эпохи Хэйан. Мурасаки Сикибу, Сэй Сёнагон, Митицуна-но Хаха (934–974) прилежно и увлечённо описывали причёски и одежду придворных дам и кавалеров, манеру чтения сутр и внешность священников. Подобные парадные выезды для созерцания природы, для поэтических раутов или для участия в больших храмовых праздниках и церемониях были для придворной знати скорее развлечением, хотя декларировалось, что они должны были способствовать постижению религиозных истин.

Уже в те далёкие времена считалось, что путешествие приносит обновление душе, придаёт свежесть восприятию, рассеивает уныние: «Отправляясь в небольшое путешествие, всё равно куда, ты как-будто просыпаешься. Когда идёшь, глядя окрест, обнаруживаешь множество необычного и в заурядной деревушке, и в горном селении»², – писал Кэнко Хоси, знаменитый писатель-странник, произведения которого свидетельствуют об удивительно тонком понимании природы и человека. Из следующего отрывка видно, что бесцеремонность человека по отношению к природе вызывала у Кэнко Хоси гневное возмущение: «Он проталкивается, пролезает под самое дерево, усыпанное цветами; уставившись на цветы, глаз с них не сводит, пьёт сакэ, сочиняет стихотворные цепочки *рэнга*, а под конец, ничтоже сумняшеся, ломает для себя самую крупную ветвь. В источник он погрузит руки и ноги; по снегу непременно пройдёт, чтобы оставить следы – ничем не может любоваться со стороны»³.

Но если знатные господа совершали путешествия с развлекательно-ознакомительной целью, служилым людям приходилось путешествовать не по своей воле. Это были пограничные стражи, сборщики налогов, монахи и послы, направлявшиеся в соседние

¹Сэй Сёнагон. Записки у изголовья // Классическая японская проза XI–XIV веков. С. 278–279.

²Кэнко Хоси. Указ. соч. С. 321.

³Там же. С. 277.

Китай и Корею на работу и за учёностью, а также крупные феодалы *даймё*, надолго покидавшие столицу с целью инспекции подчинённых им провинций. Вынужденные путешественники волей-неволей в ходе своих вояжей получали разнообразную информацию, которая нашла отражение в огромном корпусе японской дневниковой литературы. Красноречивым примером в данном случае может служить «Тоса никки» — дневник Ки-но Цураюки (868–946), губернатора провинции Тоса (о.Сикоку). В нём описывается многодневное морское путешествие из Тоса в столицу⁴.

В эпоху Эдо, когда господство *сёгунов* (военачальников, отстранивших императоров и узурпировавших власть) стало безраздельным и сопротивление *даймё* было окончательно подавлено, начались работы по благоустройству существовавших дорог. Тогда было пять больших дорог-трактов-*кайдо*: Токайдо, Накасандо, Косюкайдо, Осюкайдо и Никкокайдо. Три из них вели из новой столицы Эдо (нынешний Токио) в старую столицу Киото. Самый оживлённый и самый известный тракт — Токайдо, пролегал вдоль океанского побережья. Он был настолько широк, что на нём могли разъехаться два *даймё*, путешествовавших с многочисленной свитой. Именно на Токайдо впервые начали осуществлять разметку — высаживать деревья через каждое *ри*⁵. Здесь впервые появились гостиницы, а также чайные и мастерские для починки повозок и карет. Вскоре возникли и весёлые кварталы с их обитательницами. В эту же эпоху идёт строительство мостов через крупные реки. В результате путешествие начинает приобретать туристические черты, даже самые простые люди получают возможность совершать путешествия с целью паломничества и одновременно развлечения в храмы Киото, Нара и Исэ. При этом странники обязательно любовались видом священной горы Фудзи, расположенной неподалёку от станции Мисима на токайдоском тракте.

В среде просвещённых слоёв населения стали практиковаться расставания со светом и уход в Природу. Возникли места добровольных уединений, например, долина лотосов под Киото. Однако самыми известными и популярными местами для отшельничества стали территории Митиноку⁶. В древности и в Средневековье сюда входили пять провинций, расположенных на северо-востоке о. Хонсю на землях нынешних префектур Фукусима, Миядзаки, Иватэ и Аомори.

⁴См.: *Ки-но Цураюки*. Дневник путешествия из Тоса в столицу // Классическая проза Дальнего Востока. М.: Художественная литература. 1975. С.551–561.

⁵Мера длины в средневековой Японии, 3,9 км.

⁶См.: Наст. изд. С. 220.

Согласно «Словарю архаичной терминологии», буквальный перевод слова «митиноку» означает «внутренние территории, глубинка». Кроме того, термин Митиноку имеет и другие значения, которые также даются в «Словаре»:

– *судзуро-ни (сородзоро-ни)* – спонтанно, невольно, непроизвольно, бесцельно, безбрежно, безгранично, без какой-либо определённой причины и конкретной цели; открывать сердце природе, распахнуть своё сердце навстречу природе;

– *митиноку-ни мадоиюку* – заблудиться, затеряться, плутать; ходить кругами, не думая о конечном результате (от яп. *мадоу* – «блуждать кругами», «сбиться с пути»; *мадои* – «заблуждение», «иллюзия» и *юку* – «идти»);

– *кокоробосоку нару* – стать одиноким, заброшенным, покинутым⁷.

Попробуем разобраться с каждым из этих понятий по отдельности.

Судзуро-ни. Данное значение *митиноку* связано прежде всего с даосизмом. Даосы – древние отшельники. Согласно их учению, бесцельное спонтанное блуждание под сенью Природы есть путь (Дао) приобщения к её тайнам, т. е. к тайнам самого Дао – невидимого Закона Природы и человека. «Туманность, беспредельность и отсутствие формы; изменчивость и непостоянство; чередование жизни и смерти; единение с небом и землёй; странствование с духами; чего достичь – не ясно; куда направляться – туманно; <...> не остаётся ничего, к чему бы можно вернуться»⁸, – читаем у известного даоса Чжуан Цзы. Даосы – это отшельники изначально. Людям, проникавшим в тайники Природы на всех её уровнях, – алхимикам, астрологам, врачам, художникам – предписывалось жить, удалившись от мира. Им следовало отрешиться от всех мирских забот, погрузившись в природную естественность. Иными словами, будущий даос должен был достичь определённого уровня дикости. Но человек не обладает спонтанностью Природы. Поэтому даосизм, а вслед за ним и дзэн-буддизм требовали от своих адептов забвения учёности и учителей, но лишь при условии, чтобы было что забывать. «Забвение» учителей – это отказ от простого усвоения результата жизненного опыта наставника и готовность к тому, чтобы самостоятельно пройти все стадии духовного роста и только после этого, вернувшись к учителям в новом качестве и с новым опытом, обратиться к постижению их мыслей всем своим существом.

⁷См.: Синмэйкай кого дзитэн (Новый толковый словарь архаичной терминологии). Токио: Сансэйдо, 1977. С. 567–568; 972.

⁸Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. С. 291.

С середины XIV в. область «митиноку» становится излюбленным местом отшельничества японских художников. Как правило, это были высокообразованные люди. Следует отметить, что идеал художника — скитальца и отшельника — формировался не только в лоне даосской традиции. Одним из первых знаменитых поэтов-отшельников стал конфуцианец, бывший государственный чиновник Тао Юаньмин (Тао Цянь, 365—427). «Был во время Цзинь отстранившийся от службы Тао Юаньмин из Сюньяна. Он жил в уединении на горе Наньюэ... Путь его не сочетался со всем, что окружало его, он бросил службу и последовал тому, что любил»⁹, — писал о нём его друг поэт Янь Яньчжи. Тао считал несправедливыми порядки, царившие в современном ему обществе, и поэтому предпочёл удалиться на лоно родной природы. «Тао Цянь не только вернулся к полям, а ещё воплотил это возвращение в поэтических произведениях. С тех пор синтез трёх элементов — отшельничества, природы и искусства — стал идеалом неофициального поведения конфуцианской личности и наиболее плодотворной основой китайской духовной культуры»¹⁰.

Духовные традиции конфуцианства и даосизма получили в Японии подкрепление в синтоизме. Каждое, пусть самое малое явление природы, почиталось в синтоизме как *ками* — божественная монада, наделённая собственной душой. В синтоистской традиции возврат к природе — это возврат в стихию родственных душ. Благодаря «природной жизнерадостности синтоизма» (О.О. Розенберг) в арсенале японских средневековых художников появилось понятие «саморадости» — острого переживания счастья погруженности в Природу и общения с ней. Однако при этом синтоистской традиции присущи и черты аскетизма: святилища японских божеств возводились в древности в глубине лесов и в горах, и чтобы добраться до них, путнику следовало затратить немало усилий. По дороге к главному святилищу через определённые промежутки пути располагались священные ворота — «*тории*», символизировавшие ступени развития духа паломника.

В период Камакура—Муромати в буддизме (особенно в его разновидности дзэн, идейно близкой даосизму) ещё более усилилась традиция преклонения перед Природой. Последняя воспринималась как источник истинного знания, и уход под её сень считался образцом поведения мудреца. Все ведущие школы махаяны учили о

⁹Цит. по: *Эйдлин Л.З.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М.: Главная редакция восточной литературы, 1967. С. 19—20.

¹⁰*Мартынов А.С.* Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983. С. 182.

том, что среда обитания – Природа есть превращённое тело Будды, и это во многом определяло мировосприятие средневековых мастеров на Дальнем Востоке, прежде всего в Японии. На окружающий мир они самым естественным образом переносили все характеристики божества.

Иными словами, буддийская традиция освящала природу, придавая ей, таким образом, особую ценность¹¹. Ведь Природа с её сезонными изменениями наглядно подтверждает основной тезис буддизма махаяны о переменчивости всего сущего: ничто не вечно, кроме вечного изменения. Неслучайно буддийские монастыри, становившиеся не только религиозными, но и художественными центрами, как правило, располагались в весьма живописных местах, чаще всего в горах, покрытых девственными лесами. Многие монахи *хоси*, обитатели этих монастырей, были прекрасными поэтами, художниками, каллиграфами.

В итоге в Японии идеал художника – скитальца и отшельника – в течение всего периода древности и Средневековья получал «аксиологическую подпитку» и поощрение из четырёх мировоззренческих источников: синтоизма, буддизма, конфуцианства и даосизма. В результате взаимодействия и переплетения всех смыслов, текстов и подтекстов этих учений, а также исторических и культурных наслоений к XVI в. в японской эстетике сложился идеал странника в Природе.

Обратимся теперь к следующему из вышеупомянутых понятий, *митиноку-ни мадоиюку*. В данном случае речь идёт о том, что процесс овладения мастерством никогда не является прямолинейным. Успех сменяется упадком, уверенность – сомнениями и колебаниями. Но «тёмные периоды» очень важны: это периоды преодоления «сопротивления материала», закалки воли, упрочения духа. В результате художник выходит обновлённым, преображённым, изменяясь как физически, так и духовно.

Многие традиционные художники использовали блуждания в *митиноку* как средство телесного и ментального укрепления на избранном пути *дао*. Категория *дао* «нередко означает личный путь или определённое направление в живописи, живописную школу. Но прежде всего *дао* представляет собой одно из самых распространённых понятий китайской классической философии... Понятие *дао* означало также путь подготовки и обучения живописи, предъ-

¹¹См.: Игнатович А.Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания. С. 48–21; Луцкий А.Л. О некоторых мировоззренческих проблемах современной буддийской литературы Японии // Человек и мир в японской культуре. М. Наука, 1985. С. 265–280.

являющий особые требования к художнику и уровню его образованности, характеру и поведению, помимо требований высокого технического мастерства»¹².

В китайской эстетической традиции путь художника понимался не как линейное поступательное движение к вершинам жизни и профессионализма, а как некое круговое движение, как *постоянное возвращение* к традиции на всех уровнях: природном, мировоззренческом, профессиональном. Подобный подход к творчеству практиковала и японская эстетика *гэйдо*, о чём свидетельствует опыт всех школ традиционного искусства, так называемых Домов. Система Дома — *измото* — это система воспитания художника в рамках *гэйдо*, осуществляемого главой — старшим по возрасту и по значению представителем какой-либо творческой династии (живописцев, актёров, мастеров чайного ритуала, каллиграфов, музыкантов). Данная система предполагала абсолютную преданность «пути» своего Дома. Она также предусматривала беспрекословное, граничащее с монашеским, послушание, подчинение учеников воле главы Дома.

Подобная система, помимо сохранения и упрочения классического канона в традиционном японском искусстве, способствовала приобретению высочайшего профессионального уровня всеми воспитанниками *гэйдо*. Само слово «гэйдо» состоит из двух иероглифов: *гэй* (искусство) и *до* (*дао*) — путь. В главном трактате основателя театра *Но*, актёра и драматурга Дзэами Мотокиё (1363–1443), названном «Кадэнсё» («Предание о цветке», 1400–1418), тоже «активно живёт такое важное понятие, как *путь* — *до*. Оно звучит уже во вступлении к трактату: «Помысливший вступить на наш *путь*, главное не должен отклоняться на другие *пути*». Путь — это расширение и углубление понятия «дома» до религиозно-философского звучания, ибо *путь* в даосском лексиконе есть метафизический символ внутренне обусловленной земной жизни. И одновременно на языке искусства данное понятие является почти техническим термином и включает в себе следующие конкретные представления:

— профессионализм — владение высокими техническими навыками;

— универсализм — понимание того, что творческая идея, на которой строится узкопрофессиональная деятельность, есть проявление общей идеи, господствующей и в других искусствах;

— наследование — т. е. передача из поколения в поколение добытой первоначальной идеи и высоких технических навыков;

¹²Завадская Е.В. Указ. соч. С. 67.

– благородное достоинство – понимание того, что наследуемая идея и умение обладают ценностью, порою даже более высокой, чем жизнь.

Универсальное значение слово «путь» приобретает в XIII в., когда активно внедряется любимое изречение дзэнских учителей, заимствованное ими у даосов: «одно – во всём, и всё – в одном», – означавшее, что полная концентрация усилий человека на одном роде деятельности является способом достижения высшей истины¹³.

Таким образом, смысловое содержание *пути* для традиционного художника – это единство разнообразия. Целостность и всесторонность при этом являлись *идеалом*, который каждый вступивший на «путь *гэйдо*» стремился претворить в собственной жизни.

Следование «пути» формировало серьёзное отношение к жизни у «путешествующего», настолько серьёзное, что приводило, в конце концов, к сознательному принижению художником самого себя, к чертам юродства. «Великое совершенство похоже на несовершенство, но его действие не может быть нарушено. Великая полнота похожа на пустоту, но её действие неисчерпаемо. Великая прямота похожа на кривизну, великое остроумие похоже на глупость»¹⁴. Последняя сентенция великой книги «Дао дэ цзин» имеет для нас принципиальное значение, коль скоро мы рассуждаем об особенностях поведения художников в ходе странствий в *митиноку*.

Экстравагантность поведения, проявления юродства – традиция, пришедшая из Китая вместе с дзэн-буддизмом и даосизмом. Ещё в XI–XII вв. китайские художники и каллиграфы считали юродство проявлением духа Истины¹⁵. Японцы унаследовали это представление.

Вспомним в этой связи известнейшую поэтессу Оно-но Комати (IX в.). Её красота стала легендой и даже предметом некоторых эстетических трактатов. Тем не менее в пьесе под названием «Сото-ба Комати» (Гробница Комати), приписываемой Канъями Киёцугу (1333–1384), одному из основателей театра *Но*, героиня, её изображающая, так представляется странствующим монахам:

Снисхождения просит
Дочь Оно-но Ёсиданэ,
Правителя Дэва,

¹³См.: *Дзэами Мотокиё*. Указ. соч. С. 149–165.

¹⁴*Дашкевич В.Т.* Хиросигэ. Л.: Искусство, 1974. С. 128.

¹⁵Прежде всего это художники Су Ши, Ми Фэй и Хуа Тинцзянь – основоположники направления *вэньжэньхуа* (живопись литераторов или живопись интеллектуалов) в традиционной китайской живописи и каллиграфии.

Оно-но Комати,
Ничтожная побродяжка¹⁶.

Налицо самоуничижительный пафос юродствующей поэтессы, усматривающей при этом в самом юродстве глубокий смысл.

Певец японских дорог, любимец всех *эдокко* (коренных жителей Эдо-Токио) знаменитый график Хиросигэ (1797–1858), предчувствуя скорую смерть, написал о себе так:

Отбросив в сторону луну и снег,
Приятно закругляться в жизни
С головой, более круглой,
Чем круглая-прекруглая клёцка¹⁷.

Здесь Хиросигэ демонстрирует издевательски несерьёзное отношение к собственным заслугам перед искусством. Он был славен не только как «художник 53-х станций тракта Токайдо», но и как автор знаменитых «снежных» и «лунных» пейзажей. Их-то он и «отбрасывает в сторону», отказываясь от каких бы то ни было почестей перед лицом Вечности. Вдобавок к этому мастер высмеивает своё недавнее пострижение в монахи, когда его голова после бритья уподобилась «круглой-прекруглой клёцке».

Последнее понятие, характеризующее «митиноку», — *кокоробосоку нару*, или одиночество, которое способствовало концентрированности путешественника на своих переживаниях. Путешествие, где всё внове, становилось «вечным детством» художника. Прежде всего потому, что он начинал буквально воспринимать себя как сына в утробе матери-Природы. Его телесные и духовные ощущения обострялись, становились «как в детстве». Он чувствовал растянутое время, растянутое пространство так, как мы чувствуем это именно в детстве, когда всем своим существом воспринимаем, ощущаем огромность пространственно-временного континуума. Неслучайно детство занимает едва ли не половину во «времени судьбы», тогда как во «времени жизни» — это совсем небольшой промежуток.

Превращение *времени жизни* во *время судьбы* в период скитаний художника способствовало особому восприятию каждого события, каждой встречи (с каким-либо явлением природы, с новым человеком, невиданным животным или растением) и придавало им статус уникальных. В японской эстетической традиции существует специ-

¹⁶ *Каннами Киёцугу*. Гробница Комати // Классическая драма Востока. М.: Художественная литература, 1976. С. 568.

¹⁷ Цит. по: *Дашкевич В.Т.* Указ. соч. С. 64.

альное понятие — *согу*, обозначающее случайную встречу в пути. На узких тропинках в *митиноку* нечаянные свидания подстерегали на каждом шагу. Часто это были «встречи» с прошлым, с «наследием» людей, умерших ещё до рождения странствующего художника. Но чем случайнее казались эти встречи, тем значительнее и неслучайнее оказывались на самом деле, поскольку по буддийским представлениям такая встреча является знаком кармической связи с предыдущими и последующими перерождениями души.

«Когда я посетил *митиноку*, — писал поэт-странник Сайгё, — то увидел высокий могильный холм посреди поля. Спросил я, кто покоится здесь? Мне ответствовали: это могила некоего *тюдзё*. — Но какого именно *тюдзё*? — Санэката Асон, — поведали мне. Стояла зима, смутно белела занесённая инеем трава, и я помыслил с печалью:

Нетленное имя!
Вот всё, что ты на земле
Сберёг и оставил.
Сухие стебли травы —
Единственный памятный дар¹⁸.

Иногда в скитания отправлялись не в одиночку, а с другом-единомышленником или учеником. Но пути в *митиноку*, как и жизненные пути, рано или поздно расходились.

Отныне я иду один.
На шляпе надпись «нас двое»...
Я смою её росой¹⁹, —

написал опечаленный поэт Мацуо Басё после расставания со своим попутчиком-учеником. «Можно предположить, — отмечает известный американский японовед Дональд Кин, — что Басё совершал свои путешествия в надежде получить новые впечатления не только от пейзажей, вдохновлявших поэтов прошлого, но и из общения с людьми в дороге и на постоянных дворах, которые стали бы стимулом для создания новых стихов.<...> Они порождены не только любовью к странствиям — любовью, проходящей сквозь всю японскую литературу от эпохи Манъёсю до наших дней, — но также стремлением найти в путешествии источник для творчества

¹⁸Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: Художественная литература, 1977. С. 718.

¹⁹Там же. С. 753.

и в конечном итоге для осознания своего места в жизни как поэта и человека»²⁰.

Остроте ощущений и восприятий способствовали тяжкие труды и телесная аскеза. Странники сознательно подвергали себя физическим испытаниям и голодовкам, мёрзли зимой, изнывали от жары летом... Всё это непременно имело следствием рост души и вдохновения.

Но временами была и светлая радость. Всё приходило и уходило своим чередом, протекало в гармонии с природными силами. Иногда художники умирали по дороге и их выбеленные солнцем и ветром кости служили источником поэтического вдохновения для новых странников:

Может быть, кости мои
Выбелит ветер... Он в сердце
Холодом мне дохнул²¹, —

писал Басё в путевом дневнике, так и названном — «Кости, белеющие в поле». Великий скиталец по японским дорогам, Андо Хирогэ, перед смертью оставил жене следующее напутствие:

Не стеной и не плачь
Когда я умру!
Брось мои кости в поле.
Дай голодным собакам попировать.
Да-да, попировать на них!²².

Удивительно хладнокровие, с которым певцы дорог говорили о собственной смерти. Её тень сопровождала их всю жизнь, её образ причудливо сочетался с образами из сновидений и призраками-*мабороси*, встреченными в пути.

Вся жизнь скитальца была нацелена на иссушение плоти, на сознательное исхудание «до костей». Голодовки — осознанное «впускание» в себя пустотности мира — и изнурительные зимовки в горах вели к состоянию, которое в китайской традиции называлось «одухотворённые кости». Ещё одна превосходная метафора — «замороженный дух» означает вещную твёрдость сущего. Он оказывается не инертной материей, а конденсатом творческой силы мира. Идея смычки в человеке именно костной основы и высшего духовного

²⁰ Кин Д. Странники в веках. М.: Восточная литература РАН, 1996. С. 7.

²¹ Классическая поэзия Индии... С. 769.

²² Цит. по: Дашкевич В. Т. Указ. соч. С. 66.

опыта прозрения личностью своей «духовной уникальности» в «беспредельном странствии» глубоко традиционна для культуры Японии.

Для японской традиционной эстетики *эйдо* скитания были тем полигоном, где формировались и «обкатывались» эстетические понятия, обозначавшие новый, более изысканный тип красоты: шероховатой, безыскусной, но в то же время одухотворённой и лаконичной. Так постепенно вырабатывались эстетические понятия: *ваби* — шероховатость, полная природной энергии; *хиэкарэта би* — иссушённая красота; *хиэсэта би* — замороженная и исхудавшая красота. К XI в. благодаря подвижничеству таких скитальцев, как поэты Мацуо Басё и Иккю Содзюн, писатель Кэнко Хоси, мастер чайной церемонии Мурата Сюкю и многих других, часто безымянных мастеров, в Японии сложился новый тип эстетики. Её принципы ощущаются в пьесах известного драматурга Дзэнтюку (1405—1470), стихах Басё и Иссы. В лексиконе эстетиков и художников появились нарочито логически противоречивые понятия: «видеть невидимое», «слышать неслышимое», «вкушать безвкусное». Само понятие «смерть» стало буквально означать «возвращение к жизни».

Странствующий мастер испытывал полное доверие к тому великому неопишуемому и непознаваемому, что иногда на миг бросало некий чудный отблеск на его творчество и опять уходило в тень. Для обозначения этого «отблеска» был выработан особый эстетический термин *югэн* — «сокровенная суть», «сокровенно прекрасное», «внутреннее изящество». В японской поэтике принцип *югэн* связан с понятием *ёдзё*, означающим, что смысл стихотворения и содержательно, и эмоционально выходит за рамки текста²³. Таким образом в Японии эстетически осмысливалась *непостижимость мира*.

В упоминавшейся выше пьесе «Гробница Комати», приписываемой Канъами Киёцугу, основателю театра *Но*, странствующие монахи поют *митиюки* — дорожную песню:

Путь недалёкий!
Мы в скитаниях передохнём
В одичалом поле.
Нам ночлегом — простая скала,
Наша кровля — небо,
В нас прибежище заключено
Истинной правды²⁴.

²³См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 356; Её же. Красотой Японии рождённый. М.: Искусство, 1993. С. 68.

²⁴Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. М.: Художественная литература, 1976. С. 562.

Иными словами, «странствие в *митиноку*» для традиционного художника — это медленное, кропотливое, углублённое прохождение через стадии духовного роста. Ему сопутствуют упоение от ощущения вечной раздвоенности и наслаждение каждой мимолётностью бытия. Одновременно приходит осознание всей тщеты такого наслаждения. Воспитание в себе детскости восприятия вместе с умудрённостью старчества; сосредоточенное переживание длительности пространства и времени, а также физическая и духовная ясказа — такой телесный и духовный опыт вёл к *внутреннему преобразению* мастера. Противоречия эстетических понятий, намеренно подчёркиваемые творцами традиционного искусства *гэйдо*, имеют разрешение только во внутреннем, скрытом опыте *преобразования в ходе прохождения Пути*. Только такой Путь считался истинным, а преобразование художника давало ему право быть творцом.

«Странствие, — пишет современный исследователь, — это прежде всего вхождение в стихию движения, вместе с движением происходит уход от каждодневного, обычного, ложно-суетного, привязывающего и связывающего в сторону чистого, подлинного, лишённого каких-либо привязей, постоянно меняющегося. Это движение “вне” — вне вещей, вне времени, вне пространства, вне забот, вне целей. Это обретение духа свободы, ощущение лёгкости, невесомости пушинки, несомой ветром. Движение в потоке постоянных перемен, несущих обновление и акцентирующих внимание на сиюминутном, когда каждое мгновение воспринимается как вечность»²⁵.

²⁵Соколов-Ремизов С.Н. Путевой дневник как один из жанров японской традиционной живописи. С. 37.

О СИНЕСТЕЗИЙНОМ ХАРАКТЕРЕ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Звуки оркестра он изображал в виде
сферических, дымчатых пятен,
свист — в виде спиральной нити...
В его понятии звук тесно соприкасался
с формой и цветом, так что,
раскрашивая буквы, он всякий раз
неизменно звук Л красил в жёлтый цвет,
М — в красный, А — в чёрный и т.д.*

А.П. Чехов

Для синестезии как смешанного восприятия характерно соединение, синтез, основного ощущения с другими ассоциативными ощущениями. Благодаря этому возможно полимодальное воздействие на человека, при котором достигается наибольшая эстетическая образность и полнота восприятия. Творцы искусства — художники и музыканты всех стран, как правило, стараются использовать всю чувственную палитру воздействия на человека. Зачастую неосознанно, они стремятся учитывать способность произведения искусства вызывать у адресата не только конкретное ощущение, специфическое для того органа чувств, который природой создан для восприятия конкретного раздражителя, но и ощущения в других органах чувств, не приспособленных для восприятия данных стимулов. Например, при восприятии музыки, могут возникать одновременно не только слуховые, но и зрительные, и даже обонятельные и вкусовые ощущения (“сладкая” мелодия), а при восприятии живописи — слуховые, тактильные и обонятельные ассоциации (переливающиеся аккорды звонких красок, мощное звучание цвета, музыка красок, тёплые и холодные цвета, аромат живописи и т. п.).

В японской художественной традиции элементы синестезии — или приемов, стимулирующих синестезию, — были сознательно укоренены ещё со времён Средневековья. На Запад же подобные

приёмы пришли лишь во второй половине XIX – начале XX вв., когда многие крупные художники осознали исчерпанность традиционных выразительных средств и осуществили ряд более или менее удачных экспериментов по созданию синестезийного искусства. П. Клее, А. Рембо, А. Кручёных, Ш. Бодлер, В. Хлебников, О. Мандельштам, В. Кандинский, И. Стравинский, А. Скрябин и другие творцы создавали художественные произведения, ориентированные на расширенное эстетическое поле восприятия. Со второй половины XIX в. в Европе начался плодотворный поиск в области расширения чувственного опыта и возможностей телесной культуры, нашедший выражение в создании произведений «нового искусства».

Историк психологии и антрополог И. Сироткина считает одним из пионеров такого искусства композитора Рихарда Вагнера (1813–1883) с его идеей «тотального произведения искусства», направленного на активизацию возможностей синтетической телесной чувствительности человека: «Прообразом Gesamtkunstwerk для него служила античная трагедия – единство музыки, пения и драмы; её он надеялся возродить в своих операх, объединив сразу несколько искусств. Художники авангарда подхватили и осовременили вагнерианскую идею. В Германии основатели Баухауза создавали произведения на границе разных искусств, сферой существования которых была повседневная жизнь»¹.

Ещё одним крупнейшим теоретиком культурной телесности с её практически безграничными возможностями сочетания разнообразных чувственных восприятий является французский философ-экзистенциалист Морис Мерло-Понти (1908–1961). Он заметил, что наиболее яркие случаи синестезии обнаруживаются у художника при употреблении им различных психотропных веществ: «Под действием мескалина звук дудки превращает синий цвет в зелёный, шум метронома в темноте превращается в синие пятна, пространственные интервалы зрения соответствуют временным интервалам звучания, величина серого пятна – интенсивности звука, а его высота в пространстве – высоте звука»². Но французский учёный считает, что синтетический характер чувственного восприятия является нормой и без какого-либо химического вмешательства. Люди западного мира – с их естественнонаучными установками на

¹Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014. С. 58.

²Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. С. 294–295.

доказуемость, объективность и общезначимость (т. е. обязательную «научность») знания о мире и о себе — не имеют представления обо всей объёмности собственной чувственной сферы, разучились понимать самих себя: «Синестетическое восприятие — это правило, и если мы не отдаём себе в этом отчёта, то именно потому, что научное знание смещает опыт, и мы тем самым разучились видеть, слышать и, вообще, чувствовать для того, чтобы вывести дедуктивным путём из нашей телесной организации и из мира — как его воспринимает физик — то, что мы должны видеть, слышать и чувствовать. Утверждают, что зрение может нам дать только цвета и разные виды света, а тем самым — формы, которые суть контуры цветов, а также различные движения, которые суть позиционные перемещения цветовых пятен. Но как разместить на шкале цветов прозрачность или “смазанные” цвета? На самом деле любой цвет в том, что у него есть своего, — это всего лишь внутренняя структура вещи, явленная вовне. Блеск золота даёт нам возможность почувствовать его однородное строение, в то время как блёклость дерева — гетерогенность этого последнего. Различные чувства сообщаются друг с другом, открывая себя структуре вещи. Мы видим твёрдость и хрупкость стекла и, когда оно разбивается с хрустальным звоном, этот звук сопровождает именно видимое стекло. Мы видим упругость или ковкость раскалённой докрасна стали, твёрдость лезвия рубанка, мягкость стружки. Форма объектов, при всём том, не геометрический контур — она имеет определённую связь с их собственной природой и одновременно со зрением сообщается со всеми нашими чувствами»³. Таким образом, французский философ задаёт два ракурса рассмотрения синестезийной проблемы: 1) целостность чувственной сферы человеческой телесности; 2) целостность внутренней структуры воспринимаемой «вещи» или «мира», внутренняя структура и каждая качественная сторона которого подразумевает наличие всех остальных качеств, обращённых к человеку: «Сенсорные “свойства” какой-либо вещи конституируют одну и ту же вещь, как мой взгляд, моё прикосновение и все мои другие чувства представляют собой вместе возможности одного и того же тела, интегрированные в одно и то же действие»⁴.

Мы, например, не воспринимаем нечто жёлтое, круглое или овальное, ароматное, сладкое, шершавое и довольно тяжёлое, шарообразное или цилиндроподобное по отдельности зрением, обонянием, осязанием и вкусом, качества которого — тоже по отдельности — анализируем и синтезируем при помощи разума. Все-

³Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 295.

⁴Там же. С. 408.

ми своими чувствами мы воспринимаем — дыню. И точно так же, синтетически, мы воспринимаем и продукты художественной культуры, призванные рафинировать и облагораживать чувственную сферу человека. «Сезанн говорил, что картина содержит в себе даже запах пейзажа, — обращает наше внимание Мерло-Понти. — Он имел в виду, что расположение цвета на вещах (и в произведениях искусства, если они схватывают вещь в её целостности) содержит в себе все ответы, которые могут быть даны другим чувствам, что вещь не имела бы именно этого цвета, если бы она не имела этой формы, этих тактильных особенностей, этой звучности, этого запаха, что вещь является абсолютной полнотой, которую проецирует перед собой моя интегральная экзистенция»⁵.

В Японии в эпоху Средневековья пришедшее к власти воинское сословие выработало вместе с буддийскими монахами и учёными-конфуцианцами своеобразное религиозно-эстетическое мировоззрение, в котором сочетались даосизм и местный религиозный культ синто. На протяжении XIII—XIX вв. это мировоззрение определило качественную специфику явлений, сегодня считающихся классикой национальной художественной традиции: театра *Но*, поэзии стихотворных цепочек *рэнга*, поэзии трёхстиший *хайку*, каллиграфии, живописи тушью, искусства чайного ритуала *тяноу*. Что касается последнего, то напомним, что до широкого вторжения в Японию западной идеологии никто здесь не сомневался в его принадлежности к полноценному искусству, чайная церемония всегда была неотъемлемой частью *гэйдо*.

Строгая граница между собственно искусством и тем, что сейчас называют, к примеру, военными единоборствами, такими как *кэндо* — «Путь меча», владение мечом; *кюдо* — «Путь лука», стрельба из лука; *дзюдо* — «мягкий, или гибкий Путь» и др., обозначилась лишь в эпоху Мэйдзи (1868—1911). В то время Япония восприняла от Запада разделение эпистемологической сферы на чётко разграниченные области: 1) научную, представляющую истинное, объективное, эмоционально не окрашенное знание; 2) религиозную, имеющую дело с трансцендентным Богом (или множеством богов); и 3) художественную, т.е. искусство, выражающее личностную эмоциональную область освоения окружающей действительности. Однако в средневековой Японии все приведённые выше «Пути» — воинские умения — также считались полноценными видами искусства, способными, в конечном счёте, привести к познанию Истины (*макото*) о мире и о самом себе в результате профес-

⁵Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 295.

сионального самосовершенствования. Любой из этих «Путей» был связан с аскетическим подвигом, который приближал вставших на него к монахам, искавшим спасения в монастырях. Под спасением понималось избавление от заблуждения, загрязнения, неведения (*бонно*), т. е. своеобразное очищение. Однако та же задача стояла и в художественных занятиях.

Очищение постулировалось в качестве главной задачи и в искусстве чайной церемонии *тяноу*. Как утверждал ещё в XVII в. глава одного из самурайских кланов: «Цель чайной церемонии — очистить шесть “корней” от загрязнения. Осматривая свиток-какэмоно в нише-токонома и цветы в вазе, очищают глаза; вдыхая аромат благовоний, очищают нос; слушая звуки кипящей в котле воды и капель, падающих из бамбукового жёлоба, очищают уши; пробуя чай, очищают рот (орган вкуса); беря в руки чайную утварь, очищают органы осязания. Во время очищения шести “корней” сознание само по себе очищается от скверны»⁶. Исследователь и знаток чайного действия А.Н. Игнатович отмечает: «В “пути чая” очищение сознания, т. е. постижение “пустоты” и “дел и вещей” трактуется как результат очищения органов чувств <...> В процессе реализации четырёх принципов (*ва*-гармония; *кэй*-почтительность; *сэй*-чистота; *дзюку*-покой), регулирующих проведение чайного действия, такое ощущение (слаженности, согласованности всех чувств) усиливается и достигает пика в слиянии в одно целое, воспринимаемое шестью “корнями” по отдельности. Более того, теряют определённость или, лучше сказать, строгую специфичность, функции каждого “корня”: глаз начинает видеть звук, а ухо — слышать цвет»⁷. Неслучайно Сэн Сосицу (1622—1697), 15-й глава династии великих мастеров чайной школы Урасэнкэ и потомок Сэна Рикю, основателя искусства чайного ритуала, утверждал: «В микрокосме чайной комнаты границы чувственных восприятий размываются, и ощущения, подобно жидким телам, втекают друг в друга; зрение обретает способность осязать, прикосновение и звук вызывают зрительные образы»⁸.

Весь процесс чайного действия подчинён строгому алгоритму, в результате чего достигается состояние просветления, знаменующее утрату иллюзий и преодоление неведения, т. е. придания сущностного статуса отдельным единичностям (в том числе — собственному я). Главная задача — осознание Пустотной основы всего сущего, символом которой является физическая и ментальная чистота,

⁶Цит. по: Игнатович А.Н. Чайное действие. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 138.

⁷Там же. С. 138—139.

⁸Там же.

гармония разного. Это гармония пяти стихий, составляющих динамическую основу мироздания: огня (огонь очага), воды (кипящей в котелке), металла (из которого сделан котелок), дерева (утварь, используемая в церемонии), и земли (зола в очаге). Это также гармония отношений хозяина и гостей с такой динамической основой. Все основные понятия, в которых осознаётся и описывается чайная церемония, ведут к предельному понятию японской и всей дальневосточной культуры — Пустоте, Небытию (яп.: *ку*, *му*). В комментарии к главному тексту дальневосточной цивилизации — книге «И Цзин — Чжоу И» (VIII–VII вв. до н. э.), небытийственная основа всего сущего, постоянно находящегося в состоянии перемен, именуется «телом отсутствия»⁹. Эта небытийственная основа никак не может быть выражена ни в каких явленных формах, однако она может быть «навеевна» либо при помощи канонических действий непосредственно в процессе чайного действия, либо при помощи понятий-символов в текстах, описывающих это действие. «Дух чая не может быть выражен словами, ему нельзя обучить посредством форм»¹⁰, — говорится в трактате «Записки о дзэнском чае» («Дзэн-тяроку», XVII в.).

В случае чайной церемонии мы имеем сугубо эстетический феномен, специфика которого состоит в умножении художественно воздействующих факторов. Здесь на индивида активно действует целый «синтетический пучок» искусств. Каждое из них само по себе является высокоорганизованным, но их сплав дает новое качество, становится самостоятельным видом синтетического искусства. Профессиональные, лаконичные, ритуализированные движения мастера церемонии, «хозяина», как его называют в Японии (заметим, что существуют четыре главных школы чайного действия, в каждой выработан свой канон). Посуда, изготовленная прославленным художником прошлого. Архитектура чайного домика и аранжировка сада, вид на который открывается из-за раздвинутых перегородок *фусума*. Изысканный вид и смысл каллиграфической надписи или монохромного пейзажа, проступающих сквозь полумрак в нише *токонома*. Изящество единственного цветка, стоящего в этой нише в уникальной вазе и соответствующего данному времени года и времени суток. 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

⁹См.: И Цзин — Чжоу И. Система перемен — Циклические перемены / Пер. Б. Б. Виноградского. М.: Северный ковш. 1999. С. 373.

¹⁰Записки о дзэнском чае / Пер. А.Н. Игнатовича // Логос. 1991. № 1. С. 155.

участника церемонии. Они создают ту самую «эстетическую ситуацию», в рамках которой только и 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 традиционном японском искусстве выступает как гораздо более активный, нежели, например, зритель в музее или театре европейского типа. Участник церемонии приближается, если провести аналогию с музыкой, к исполнителю, воплощающему нотную запись композитора в полнокровный звук. Исполнители-участники чайной церемонии, воспитанные в атмосфере традиционного искусства, знакомы с её каноном, и выступают не пассивными потребителями, но настоящими сотворцами церемонии, без которых она теряет смысл, как теряет смысл музыка без исполнителя-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: бóльшая активность зрителей-исполнителей, например, чайной церемонии, объясняется тем, что художественное 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 неё разной толщины, шершавые. Красивой японцы считают не ту чашку, что красиво смотрится в музее, а ту, в которой целуют чай, ощущая губами приятную шероховатость поверхности чашки, при этом согревающей руку своим теплом. «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 — *аубака*, столь непростая, что её во избежание искажений сообщают начинающим мастерам только изустно (*кюдэн*)»¹¹. 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

¹¹Мазурик В.П. Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН. С. 138.

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 нет простого утоления физической или практической потребности. Здесь уместно говорить об особой работе осязательного анализатора в отношении созданного на его основе подлинно художественного произведения. Если внимательно вчитаться в произведения классиков японской литературы, можно обнаружить красноречивые примеры того, насколько бывает одухотворён и опоэтизирован осязательный анализатор. Так, известный японский писатель Танидзаки Дзюнъитиро (1886–1965) весьма убедительно пишет о своём предпочтении деревянной посуды фарфоровой: «Прикосновение рукою к фарфору даёт ощущение тяжести и холода. Кроме того, фарфор быстро нагревается и неудобен для помещения в нём 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 вызывать таких ощущений»¹².

Разумеется, нам могут возразить, что такая феноменальная осязательная чувствительность, присущая японцу, фигурирует у Танидзаки не в художественной, 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 ассоциациям, которые она способна пробудить в человеке, потому его прикосновение к домашней утвари — осторожное, уважительное.

¹²Танидзаки Дзюнъитиро. Похвала тени // Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986. С. 495.

Очевидно, что осязательный анализатор даже здесь, в бытовой сфере, выступает в одухотворённом виде, где чисто физиологический момент наличествует в «снятом», второстепенном виде и где демонстрируется эстетический подход к бытовым вещам. (Красноречивым подтверждением данного тезиса является опыт работы психологов со слепоглухорождёнными детьми, у которых не только эстетическое, но и все прочие чувства формируются лишь на основе осязательного анализатора). Для того, чтобы осязательный канал восприятия выступил в качестве полноценного «воспринимателя» произведения искусства, надо, во-первых, чтобы существовало такое произведение; и, во-вторых, чтобы была создана соответствующая духовно-художественная ситуация. И то, и другое присутствует в искусстве чайной церемонии.

Более всего западная эстетика ополчалась на обоняние и вкус как на органы, которые могут служить каналами восприятия прекрасного. Основывается она при этом на положении И. Канта, что эстетическое чувство бескорыстно (незаинтересовано), удовлетворяет не биологическую, а духовную потребность, а обоняние и вкус очевидным образом ориентированы на практическое потребление. Тем не менее, не стоит игнорировать тот факт, что человек является целостным одухотворённым 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 они всегда задействованы одновременно, как аспекты целостного человека. В эстетическом восприятии, например, скульптуры явно задействованы и зрительный, и осязательный анализаторы (естественно, в их одухотворённом 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 «одиозном» для западного эстетика анализаторе — вкусовом. Это чувство сильнее связано с такой основополагающей способностью человека, как память. Оно глубже укоренено в душе человека и способно ярко воскресить картины, оставшиеся в далёком прошлом — в младенчестве, юности.

Вкусовыми пристрастиями отмечено и творчество 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 вобрав-

шая 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»¹³.

Таким образом, мы видим, что в Японии, например, вкус мог выступать не только индикатором «съедобного — несъедобного», а и выполнять гораздо более универсальную, можно сказать, духовную функцию. 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. И тут мы вновь возвращаемся к чайному действу. Дело в том, что даосская традиция в Китае с древнейших времен была тесно связана с практикой врачевания. В Японии культура чая возникла не раньше IX в., и чай тогда воспринимался как одно из лекарственных снадобий. «Аристократам чай представлялся целебным напитком и, кроме того, ассоциировался с отшельниками и магами»¹⁴. 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»¹⁵. 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 китайской традиционной медицине, у человека есть пять главных органов, которые лечат пятью разными вкусами. Сердечную мышцу следовало укреплять именно горьким вкусом, каким и обладал чай. Напомним, что сердце на Дальнем Востоке считалось 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 духов-

¹³Танидзаки Дзюньитиро. Указ. соч. С. 496.

¹⁴Игнатович А. Н. Указ. соч. С. 11.

¹⁵Там же. С. 14.

ные качества, такие как внимание, сосредоточенность, терпение, стойкость.

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. К этому же времени относится появление «чайного» понятия традиционной японской эстетики – *сибуми* (букв.: «терпкий, вяжущий вкус»). Это понятие стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость и выражалось в любых неправильностях, «шероховатостях» зрительных, обонятельных, тактильных и вкусовых ощущений. Именно в эпоху Камакура–Муромати были созданы каноны чайной церемонии, разработанные до мелочей, её смысл стал многослойным. Суть чайного ритуала – таинственно прекрасное (*югэн*); его природа – скудость, простота (*ваби*); его действие – холод (*хиэта би*); его вкус – тонкий (*хосоми*). Напряжённое огненное содержание (сущность) и холодное скудное проявление (форма) – это квинтэссенция понятия *югэн* (сокровенно-прекрасного), в которой внутренняя напряжённость контрастирует с внешним бесстрашием.

Искусство чайного ритуала вобрало в себя несколько видов традиционного искусства: театра; искусства каллиграфии и монохромной живописи тушью; искусства составления ароматов; искусства икэбана; архитектуры; искусства сухого ландшафтного сада. Они, будучи рядоположны, неслитны, тем не менее, образуют синтетическое восприятие целостности ритуала. Чаепитие с его горьким послевкусием является, как и все перечисленные компоненты, именно духовным, эстетическим переживанием, полным богатых культурных ассоциаций.

Существует и ещё одно, весьма важное обстоятельство, позволяющее понять значение трёх якобы не совсем полноценных анализаторов. Прав японский эстетик второй половины XX в. Кобата Дзюндзо, считающий практику религиозного опыта источником своеобразного синтеза традиционных искусств¹⁶. 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

¹⁶Кобата Дзюндзо. Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). Токио: Сюнсюся, 1985. С. 19.

определённо храмовое происхождение. Тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения в ситуации соприкосновения со святыней — это также переживания, весьма далёкие от бытовых, утилитарных. Здесь эстетическая эмоция близка религиозному чувству.

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 нюхом», 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. *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. *Мандарин*. Основной аромат праздничный, тёплый, фруктово-сладкий, сухой. Оттенки тональности: верхний — весёлый; средний — свежей моркови; нижний — пушистый»¹⁷. 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 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. Неслучайно имена героев знаменитого романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» — Ниоу и Каору означают, соответственно, «аромат» и «благоухание». Считалось весьма

¹⁷ *Миргородская С.А.* Аромалогия. Quantum Satis. М.: Навеус, 2005. С. 71.

престижным иметь свои собственные духи, аромат которых составлен самостоятельно. Отметим, что у этих двух молодых героев духи были отменного качества. 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.

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»¹⁸. 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.

Говоря о культуре Японии, следует отметить, что синестетические опыты в традиционных искусствах стали следствием эстетического осмысления религиозных и моральных учений, лёгших в основание национального менталитета. Синестезия в искусстве сегодняшнего дня продолжает развиваться. Взаимодействие современного технологического инструментария (компьютеры, лазер, электронные устройства), активное использование цвета и музыки, позволяет оказывать полимодальное воздействие на человека и создавать не просто цветомузыкальные композиции, а зрелищные объекты, при восприятии которых используются все органы чувств. Например, поющие фонтаны, где шум воды и музыки сопровождается у зрителя тактильными ощущениями брызг на коже; меняющиеся под музыку высота и цвет водяных струй, управляемые под музыкальное сопровождение фейерверки создают у аудитории особое ощущение больших пространств. Таким образом, синестезия позволяет инвариантно воспринимать различные модальности чувственности, что в свою очередь способствует целостному восприятию мира.

¹⁸ *Миргородская С.А.* Указ соч. С. 70.

О ПУТИ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКИ К ФИЛОСОФСКОЙ НАУЧНОСТИ

Знакомство с западной культурой

До встречи и основательного знакомства с западной культурой японская эстетика существовала и развивалась в полном слиянии с практикой и теорией конкретных искусств. Эстетические положения, содержащиеся в литературных памятниках буддизма, даосизма и конфуцианства, никогда не рассматривались специально как вычлененные из текста и абстрагированные теоретические концепты. Для эстетической традиции японцев был характерен эмоциональный подход к освоению красоты мира, «проникновение вовнутрь» её. Эта традиция не подразумевала рационально-умозрительного, внешне-холодного отношения к окружающей действительности.

Как область научного знания, как философская дисциплина японская эстетика начала складываться в эпоху Мэйдзи. Это был период бурных социально-политических преобразований, перехода феодальной Японии на капиталистический путь развития. Именно в это время произошло первое основательное знакомство японцев — после двух веков (1639—1852) практически полной изоляции от внешнего мира¹ — с достижениями западной культуры. 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»². В духовной жизни страны получили распространение новые тенденции, связанные с возникшей потребностью осмыслить место и роль Японии в мировом сообществе, выяснить значение японской культуры в контексте достижений всей человеческой цивилизации.

¹См.: Наст. изд. С. 108, 121.

²History of Modern Japanese Aesthetics /Ed. M. Marra. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001. P. 18.

Акцент в области идей был сделан на «объективном постижении действительности» — на научном и философском знании. По словам философа Тосака Дзюн, «цивилизация, просвещение — таков был пароль, который символизировал новые идеи начального периода эпохи Мэйдзи»³. Поначалу чужеземная духовная культура воспринималась японцами как некое единое целое. Ведь идеи европейской философии, постепенно вызревавшие и формировавшиеся, и затем сходявшие со сцены, проникли в общественное сознание Японии сразу, за очень короткий срок. Не искушённые в философском теоретизировании жители Японских островов лишь со временем обнаружили, что в богатейшем философском наследии Запада существуют концепции и теории, часто взаимоисключающие друг друга⁴.

В периоды Мэйдзи и Тайсё (1912–1925) появилось множество философских обществ и кружков, в которых изучались труды того или иного западного мыслителя. Страну наводнили переводы произведений Канта и Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, Бергсона и Гартмана и др. Западные эстетические учения проникли в Страну восходящего солнца как часть западных философских концепций. В периоде Мэйдзи берёт начало традиция переложения на японский язык фундаментальных работ по западной философии и эстетике. В первую очередь переводились сочинения таких классиков, как Платон, Аристотель, Плотин, Августин и др. Попала в поле зрения японцев и русская эстетическая мысль: известным писателем Фтабатэем Симэй (1864–1909) были переведены «Идея искусства» и «Разделение поэзии на роды и виды» В.Г. Белинского. По наблюдению Т.П. Григорьевой, Фтабатэй столкнулся «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*»⁵.

С подобными трудностями сталкивались тогда и другие японские исследователи, стремившиеся подобрать соответствующие языковые аналоги терминам западной философии. Благодаря их усилиям в отечественной гуманитарной науке постепенно накапливался материал по философской проблематике, в том числе и эстетической.

³Тосака Дзюн. Японская идеология. М.: Прогресс, 1982. С. 213.

⁴См.: Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10. С. 132–139.

⁵Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 315–316.

О философской эстетике можно говорить как о мировоззренческой концепции второго порядка, если подразумевать, что на первой ступени стоят теории конкретных видов художественной деятельности — теория искусства, искусствоведение, литературоведение — более непосредственно, чем философская эстетика отражающие художественную практику. Для возникновения же собственно философской эстетики необходим длительный период разработки эстетических воззрений в рамках данных теорий.

Японская эстетика вплоть до начала XX в. развивалась преимущественно в области искусствоведения и литературоведения, и отечественные писатели и художники зачастую сами выступали в роли теоретиков искусства и эстетиков. Подобно японской, «эстетическая мысль Китая и сопредельных государств, входивших в круг дальневосточной цивилизации, изъяснялась почти исключительно посредством афористических высказываний, часто многозначительно-смутных, лирически окрашенных, откровенно субъективных, но вместе с тем имевших характер практических рекомендаций»⁶.

Формирование эстетической науки в Японии с необходимостью сопровождалось разработкой философско-эстетического категориального аппарата, находящегося в органическом соответствии с национальной мыслительной традицией. Как только что было отмечено, японская эстетика была неотделима от непосредственного художественного творчества. Трактаты по теории того или иного вида искусства имели такое же значение, как и практика обучения методом *микики* (букв.: «видеть и слышать») в рамках устной традиции, передаваемой из поколения в поколение путём непосредственного контакта мастера-учителя с учеником.

Благодаря этому в японской художественной традиции складывалась оригинальная, по-своему необыкновенно развитая эстетическая «система», уходящая корнями во времена создания первых поэтических антологий «Манъёсю» и «Кокинсю». Но это не была «система» в европейском понимании, поскольку в ней отсутствовали логическая чёткость и определённость; на протяжении веков она жила скорее на метафорах и аллюзиях, нежели на дефинициях и рассуждениях, апеллировала скорее к интуиции и чувству, нежели к логике и рассудку. Однако в эпоху Мэйдзи, когда рационализм и логика стали требованием времени, эстетические теории должны были стать *над практикой* конкретных искусств. Для осуществления этой задачи японским теоретикам необходимо было обратить-

⁶Малявин В. В. Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М.: Знание, 1987. С. 6–7.

ся к достижениям систематизированной философской эстетики Запада.

Заметим, что у истоков японской академической науки стояли самураи, и первые эстетики Японии принадлежали именно к этому классу военной интеллигенции.

Одним из отцов-основателей философской эстетики Японии принято считать Ниси Аманэ (1829–1897). Он первым предложил несколько переводов западного термина «эстетика»: *дзэмбигаку* (наука о добре и красоте), *касюрон* (теория о сущности прекрасного), *бимёгаку* (наука о таинственно-прекрасном). В это же время широко использовалось и ещё одно название эстетики – *симбигаку* (наука, исследующая красоту). Все эти термины остались достоянием истории японской эстетики, а в обиход вошёл предложенный журналистом-просветителем Накаэ Тёмином (1847–1901) вариант *бигаку* (наука о красоте). Что же касается Ниси Аманэ, то нельзя переоценить его вклад в конструирование современной японской научной гуманитарной терминологии. По разным источникам, он создал от 787⁷ до 2872⁸ неологизмов, из которых 606 используются и по сей день. Без них усвоение западной философской мысли было бы невозможным. «Философия», «субъект», «объект», «реальность», «феномен», «история», «сознание», «мысль», «идея», «впечатление» – без этих слов, извлечённых Ниси Аманэ из хранилищ прошлого или заново составленных им самим, трудно представить современный японский язык. А ведь каких-нибудь 150 лет назад их просто не существовало.

В 1877 г. в присутствии императора Мэйдзи, придворных особ и кабинета министров Ниси прочитал четыре лекции о важности науки эстетики для создания просвещённого независимого государства. Следствием его выступлений, изданных в дальнейшем под общим названием «Теория эстетики» (*Бимёгаку эцу*), было выделение государственных средств на организационное оформление отделения эстетики и на обучение студентов Токийского императорского университета по этой специальности. Большой вклад в утверждение эстетики как университетской дисциплины внесли Мори Огай (1862–1922), Такаяма Тёгю (1871–1902) и Ониси Хадзимэ (1864–1900).

Последняя четверть XIX в. ознаменовалась целым рядом попыток активного освоения европейского философско-эстетического

⁷Modern Japanese Aesthetics. A Reader / Ed. M. Marra. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press. 2002. P. 25.

⁸*Nakamura Tomoe. Nishi Amane's Response to European Dualism // British Society of Aesthetics. Vol. 10. 2013. P. 24–35.*

наследия и его методологии деятелями японской культуры. Примером может служить трактат «Сокровенная суть *сёсэцу*», с которым в 1885 г. выступил писатель Цубоути Сёё (1859–1935), объявивший искусство «самостоятельным эстетическим феноменом, выделив его в особую область духовного опыта. Но тем самым Сёё нарушил традиционный взгляд на искусство как неискусство, нарушил связь вещей по принципу интердиффузии всего во всё»⁹. Трактат писателя свидетельствовал о переоценке «в западном духе» роли и предназначения искусства.

Аналогичные процессы происходили и в сфере живописи, где противостояние художественных принципов Японии и Запада обнаруживается 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, привезённых из Италии. Авторы копий со всей тщательностью воспроизводили оригиналы, но это было воспроизведение внешнего — японцы проникались «буквой», а не духом западной живописи. Неслучайно, притом, что целью являлось точное воспроизведение техники письма, качество большинства репродукций оставляло желать лучшего. Однако через более-менее удачные копии образцов европейской живописи художники «христианского века», а потом и их преемники познакомились с западным видением мира, что позволило им взглянуть со стороны на традиционную отечественную манеру письма и по-новому оценить её.

По мнению крупного японского художника Сибы Кокана (1738–1818), принципиальное отличие европейской живописной традиции от японской заключалось в отношении к предмету изображения. Если западные художники стремятся к реалистическому — «как оно есть» — изображению действительности, то для восточных мастеров важно отображение внутренней сути людей и вещей, и потому их картины условны. Сравнивая восточную условность и европейский реализм, Сиба отдавал предпочтение последнему. В своём трактате «Рассуждение о западной живописи» он писал: «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 тёмные стороны, глубину и плоскостность. Их картины — модели реальности и посему могут выполнять те же функции, что

⁹ Григорьева Т.П. Указ. соч. С. 313.

и письменное слово, а часто и более эффективно... Слова, употребляемые в тексте, могут, конечно, описывать, но одна реалистически написанная картина равноценна мириадам слов»¹⁰. Из этого высказывания видно, что японского художника восхищает прежде всего западная техника реалистического воспроизведения действительности, т.е. то, что отсутствовало в национальной живописной традиции.

При этом цель западного искусства понимается им однобоко — лишь как подражание природе, и упускается из виду его смысловая составляющая и одухотворённость. Кроме того, Сиба несправедливо принижает национальную живописную традицию, достоинством которой всегда был её духовный «подтекст». Совершенно очевидно, что японцы восприняли первоначально лишь внешние атрибуты художественной традиции Запада. Внутреннее её содержание, связанное с эстетическими установками западных художников, некоторое время оставалось непонятым.

Из японских деятелей искусства, стремившихся к более глубокому проникновению в суть западной эстетической традиции, следует назвать прославленного мастера цветной гравюры Кацусику Хокусая (1760—1849). Используя в своём творчестве некоторые элементы европейской техники письма, Хокусай в то же время, в отличие от Сибы, считал, что японская живопись нисколько не уступает европейской и представляет просто иной путь образного постижения мироздания и смысла человеческого бытия. «Каждый подход имеет свои недостатки и достоинства, — писал Хокусай. — Надо понять оба метода. Главное, жизнь и смерть должны присутствовать во всём, что пишешь»¹¹.

Заметим, что определённые предпосылки для усвоения эстетической традиции Запада существовали в Японии и в период «закрытия страны» при сёгунском военном правительстве *бакуфу*. Тогда знакомство с Западом происходило в рамках так называемого «голландоведения». «Голландоведение» — широкое понятие, обозначающее процесс изучения западных наук японцами в тот период. Поскольку приток знаний из Европы шёл через голландскую колонию на острове Дэсима близ порта Нагасаки, 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

¹⁰Цит. по: *Кавакита Митиаки*. Гэндай-но гэйдзюцу (Современное японское искусство). Токио: Токёдо, 1967. С. 13.

¹¹Там же. С. 35.

научно-исследовательского и педагогического центра по изучению западных наук — «Бансё сирабэсё» (букв.: «Департамент изучения книг»). Науки там в действительности изучались лишь постольку, поскольку могли служить укреплению оборонного могущества государственного режима. С другой стороны, выпускниками этого заведения были многие культурные деятели эпохи Мэйдзи. Один из них, художник Каваками Тогай (1827–1881), стал директором отделения живописи при этом Департаменте, где 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»¹². Как отмечает искусствовед Кавакита Митиаки, Каваками и его сподвижников вдохновляли отнюдь не эстетические потребности. Более того, по мнению Кавакиты, «во времена Каваками западная живопись не расценивалась японцами как искусство»¹³. Лишь в последние годы правления *бакуфу* у японцев стали раскрываться глаза на положение дел в области западной философии и общественной мысли, включая эстетическую традицию.

В 1896 г. возникло общество художников «Хакубакай» («Общество белой лошади»), члены которого стремились использовать западную технику как средство выявления внутреннего духа японца. Основатель общества, художник Курода Сэйки (1860–1924), получил образование во Франции, где был покорён мастерством импрессионистов. По возвращении он стал пропагандировать подобную живопись и в Японии, считая, что местные художники должны открыть для себя принципы европейской живописной техники и творчески их переработать.

Одновременно наметилась сильная тенденция к возрождению самобытных японских традиций в искусстве, в связи с чем художники обратились к изобразительным средствам 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. Его работы, посвящённые восточной мысли, не утратили актуальности и по сей день. В своём главном труде «Идеалы Востока» (1896) Окакура наметил для Японии главные направления эстетического развития. С одной стороны, это поиск истоков самобытности, с другой — поиск путей взаимодействия с эстетической мыслью Запада. При этом учёный рекомендовал никогда не забывать, что всё лучшее в Японии создано на основе собственной художественной

¹² *Иэнага Сабуро*. История японской культуры. М.: Прогресс, 1972. С. 174.

¹³ *Кавакита Митиаки*. Указ. соч. С. 34.

традиции¹⁴. Окакура являлся также одним из активистов восточного отдела Бостонского Музея изящных искусств и многое сделал для ознакомления европейцев и американцев с искусством Японии и его традиционными эстетическими установками, внося таким образом заметный вклад в процесс налаживания взаимопонимания Востока и Запада.

По словам Т.П. Григорьевой, в эпоху Мэйдзи «Япония прошла путь европейской истории за несколько десятилетий, что привело к сосуществованию того, что в европейской литературе развивалось в последовательном порядке»¹⁵. Иными словами, в мэйдзийской Японии параллельно развивались традиционная — искусствоведческая, «слитая» с практикой конкретных искусств и вновь возникающая философская эстетика.

Одну из красивейших концепций философской эстетики на Западе создал, как известно, Гегель. Автор не скрывал главный недостаток своей теории — её отвлечённый характер: «Наука об искусстве... представляется самостоятельными размышлениями о прекрасном и создаёт лишь общее учение, абстрактную философию прекрасного, вовсе не затрагивающую художественного произведения в его своеобразии»¹⁶.

В противоположность этому «конкретная» эстетика искусствоведческого толка — а именно такой была эстетика домэйдзийского времени — стоит в непосредственной близости к художественному творчеству, однако ей недостаёт систематичности. Когда последняя, в эпоху Мэйдзи, стала лозунгом эпохи, эстетика Японии принуждена была выйти на стезю строгого рассуждения. Более того, она должна была научиться говорить «на философском языке» в одной системе координат с Западом.

История Института эстетики и философские взгляды Нисиды Китаро

Рождение японской эстетической науки к периоду Мэйдзи ознаменовалось также оформлением эстетики как самостоятельной области научного знания: на базе филологических факультетов императорских университетов Токио и Киото — крупнейших учебных и научных учреждений страны — были сформированы специаль-

¹⁴См.: *Okakura Kakuzo. The Awakening of Japan.* N.Y.: The Century Co. 1904; *Okakura Kakuzo. The Ideals of East.* N. Y.: John Murray, 1905. P. 48.

¹⁵Григорьева Т.П. Указ. соч. С. 320.

¹⁶Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. С. 20.

ные центры для эстетических исследований. 7 сентября 1893 г. при Токийском императорском университете был основан Институт эстетики, а несколькими годами позже начал работу аналогичный институт в Киото. Сам факт создания полноценных научно-эстетических центров без преувеличения можно считать событием историческим. Это были не только учреждения совершенно нового типа для Японии, но и *единственные в мире научные заведения 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 научных и преподавательских кадров для всей страны.

Институт получил широкую известность и за пределами Японии. Здесь читают лекции учёные-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 ежегоднике Института, выходящем с 1976 г. на западноевропейских языках — «Journal of the faculty of Letters, the Univ. 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 начал вестись ещё в 1878 г. в рамках филологического факультета. Эстетика тогда именовалась «наукой, исследующей прекрасное» (яп. *симбигаку*). Первым преподавателем по *симбигаку* стал Тояма Сёити (Масакадзу, 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 американец Эрнст Фенолоза (1853–1908), выпускник философского факультета Гарвардского университета. Фенолоза читал целый ряд философских дисциплин: историю западной философии, логику, эстетику (главным образом кантианскую). Среди его слушателей были такие выдающиеся мыслители Японии, как Иноуэ Тэцудзиро (1855–1944) и упоминавшийся выше Оакура Какудзо. После Фенолозы курс эстетики и истории искусств вёл англичанин Чарльз Лоттон, и, хотя его лекции носили скорее искусствоведческий характер, они сыграли немаловажную роль в том, что касалось первичной система-

тизации 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 г. составил целую эпоху в истории преподавания эстетики в Токийском университете. Именно в это время были заложены основы практической методологии учебных курсов русским учёным (этническим немцем) Рафаэлем фон Кёбелем (1848–1923), читавшим здесь 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 учёный 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. Таким образом, у истоков японской философско-эстетической науки стояли три человека: Тояма Сёити, Эрнест Феноллоза и Рафаэль фон 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 1901–1922 гг. курс по эстетике художественной литературы.

В Институте преподавал также известный писатель Мори Огай, 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 «антинатурализм» (яп. *хансидзэнсюги*). Получивший образование в Германии, Мори Огай испытал достаточно сильное воздействие западноевропейской философской мысли, особенно феноменологической «философии бессознательного» Э. Гартмана (1842–1906), эстетические труды которого перевёл на японский язык. Вместе с тем, исследования Мори Огая, проникнутые духом восточных учений, велись в русле японской художественной традиции (нерационалистической, не отвлечённой, посвящённой конкретным искусствам) и носили скорее искусствоведческий, нежели философский характер.

Одновременно с Оцукой Ясудзи в качестве профессора Института на протяжении десяти лет работал Такаяма Риндзио (Тёгю), переводивший сочинения Ницше. В 1911 г. в его переводе вышла книга «Так говорил Заратустра». Такаяма испытал влияние ницшеанских идей, в частности идеи «инстинктивизма», и являлся адептом философии японизма (яп. *нихонсюги*). В эстетике Такаяма 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. Эстетические исследования Такаямы, таким образом, были по сути дела искусствоведческими.

К сторонникам искусствоведческих методов в эстетике принадлежал и Окакура Тэнсин, читавший тогда же лекции в Институте.

С 1925 по 1944 г. Институт возглавлял сторонник системного подхода в области эстетики доктор Ониси Ёсинори (1888–1959). В определённой степени его принципы преподавания были отрицанием искусствоведческой методологии Оцуки и попыткой сочетания философского и нефилософского подходов к эстетике. Активно используя достижения западной эстетико-философской мысли, Ониси параллельно продолжил исследование традиционной японской эстетики. В своих трудах «Югэн то аварэ» («Югэн и аварэ», 1939) и «Фугарон» («Теория эстетического вкуса», 1940) он выдвинул идею о том, что стержнем эстетического сознания и всех эстетических представлений японцев, начиная с древнейших времён, являлся принцип «естественности» — *сидзэнсюги* (букв.: «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, считал, что «демоническое» в европейской эстетике и *югэн* в японской — это две стороны понятия «возвышенное» (*суко*). 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 с 1944 по 1972 г. являлся профессор Такэути Тосио (1905–1982), чьи работы «Теория ценностей у Аристотеля» и «Современное искусство» получили признание как в Японии, так и за её пределами. Выводя общеэстетические закономерности из сферы конкретно-искусствоведческой, Такэути продолжил искусствоведческое направление в японской научной эстетике. Он предложил несколь-

ко понятий-образов для использования их при анализе содержания категорий традиционной эстетики.

Такэути придавал огромное значение так называемым отрицательным категориям (*хитэйтэкина моно*) японской эстетики, в которых, по его мнению, воплотилась идея отрицания, присущая всей японской художественной традиции. Согласно Такэути, это наглядно демонстрируют такие виды национального искусства, как живопись тушью *сумиэ*, аранжировка сухих садов при буддийских храмах Рёандзи и 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., был членом оргкомитета. Благодаря его деятельности, достижения современной японской эстетической науки впервые получили мировое признание. С другой стороны, благодаря сделанному им переводу, широкому японскому читателю стала доступна «Эстетика» Гегеля.

«Звездой первой величины» на философско-эстетическом небосклоне Японии был профессор Имамита Томонобу (1922–2012), возглавлявший после Такэути Институт эстетики на протяжении десяти лет (1972–1982). Имамита известен 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 выступления Имамита на многочисленных эстетических конгрессах.

На примере Института эстетики Токийского университета видно, что научные исследования и преподавательская деятельность в области эстетического знания велись на основе либо философского (Феноллоса, Кёбель, Ониси, Имамита), либо искусствоведческого (Оцука, Такаяма, Оакура, Такэути) подходов.

Если на Западе эстетика как наука сформировалась в результате постепенного синтеза достижений, параллельно существовавших «искусствоведческой эстетики» (теорий конкретных искусств) и «философской эстетики» (учения о чувственном восприятии), то в Японии сложилась иная картина. Философская мысль, философская наука как таковая, не получила в свое время развития в рамках японской духовной традиции, поэтому там отсутствовала и философская эстетика. 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. При этом сторонники одного подхода категорически отрицали другой; неудивительно, что методологические споры принимали порой острую форму.

Помимо представителей Токийского Института эстетики, научно-эстетическими изысканиями в Стране Восходящего солнца занимались и другие профессиональные учёные. Ученик Рафаэля фон Кёбеля и выпускник Токийского университета Фукада Ясукадзу (1878–1928) основал кафедру эстетики на филологическом факультете Киотского университета. После Фукады до 1947 г. кафедрой заведовал Уэда Дзюндзо (1886–1973), написавший важные и содержательные работы: «Предмет истории искусства» («Гэйдзюцуси-но кадай», 1936), «Структура визуального восприятия» («Сикаку кодзо», 1941), «Дух японской красоты» («Нихон-но би-но сэйсин», 1944).

Особо следует отметить деятельность известного теоретика Нисиды Китаро (1870–1945), родоначальника так называемой «академической философии» Киотского университета. Отмеченная сильным влиянием неокантианства, эта философия получила распространение в 20-е гг. прошлого века. Современник Нисиды, историк Цутида Кёсон называет его «первым, кто показал японцам, что философия составляет наиболее фундаментальную форму мысли»¹⁷.

В творчестве Нисиды, ознаменованном попытками совместить установки национальной духовной традиции с элементами европейской философской мысли, эстетические взгляды явились самостоятельной частью оригинальной мировоззренческой концепции. По сути дела, Нисида Китаро – основоположник современной философской эстетики Японии. Его идеи и по сей день развиваются в работах видных японских учёных-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

¹⁷ *Tsutida Kyoson*. Contemporary Philosophy of China and Japan. N. Y.: Knopf, 1927. P. 74.

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 серьёзно увлёкся дзэн-буддизмом и провёл 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 зачитывала сыну) сыграло 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 Киотском императорском университете. Уйдя в отставку в 1928 г., он продолжал активную исследовательскую деятельность, отразившуюся в многочисленных трудах по целому ряду философских дисциплин.

К сожалению, в российской философской литературе жизнь и труды Нисиды нередко получают однобокое и пристрастное освещение. В частности, читатель, ознакомившийся с его идеями по работам Б.В. Пospelова и Ю.Б. Козловского, приходит к выводу о «реакционной сущности» нисидианства и о полной несостоятельности попыток киотского философа создать оригинальную концепцию¹⁸.

На наш взгляд, как жизнь Нисиды Китаро, так и его творчество заслуживают более пристального внимания. Ведь жизнь и поступки того или иного философа часто помогают глубже понять истинный смысл его концепции. (Тот факт, например, что немецкий философ Фихте умер, заразившись тифом во время ухода за больными в госпитале, по-новому освещает нам его ригористический идеал в этике.) Это относится и к Нисиде Китаро, всегда остававшегося честным и глубоко порядочным человеком. В годы всеобщего шовинистического угара, когда даже дети писали доносы на своих якобы недостаточно преданных императору родителей, Нисида от-

¹⁸См.: *Пospelов Б.В.* Очерки философии и социологии современной Японии. М.: Наука, 1974. С. 24–25; *Козловский Ю.Б.* Философия Нисиды и её идеалистическая сущность. М.: Институт философии, 1963; *Его же.* Философия экзистенциализма в современной Японии. М.: Наука, 1975. С. 13.

верг службу в Императорском университете. Хотя и не участвуя в подпольном сопротивлении, престарелый философ имел мужество молчать, что фактически означало неприятие политики японского милитаризма. Искренне желая поражения Японии, Нисида вёл замкнутый образ жизни в маленьком провинциальном городке Камакура, внимательно следя за театром военных действий. Он отмечал по карте, висевшей у него над столом, все наступления и победы Красной армии, радуясь перелому в ходе войны в пользу антигитлеровской коалиции и близкому разгрому фашизма. Ненавистью к войне и правительству были проникнуты беседы Нисиды с приезжавшими к нему в Камакуру учениками. И не его в том вина, что некоторые из них, включая талантливых Танабэ Хадзимэ (1885–1962) и Кояма Ивао (1905–1993), всё же стали яркими националистами. Зато настроения другого (не менее талантливого) ученика, Имамити Томонобу, оказались созвучными антимилитаристским взглядам учителя. Умер Нисида незадолго до окончания Второй мировой войны – 28 июля 1945 г.

Друг и однокурсник Нисиды – известный исследователь буддизма Судзуки Дайсэцу Тэйтаро в некрологе на смерть выдающегося учёного написал, в частности, следующее: «Это факт – Восток не знает Запада, Запад не знает Востока. Вот почему и происходят конфликты»¹⁹. Эти слова прозвучали как раз накануне атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, поставивших чёрный крест на взаимоотношениях Востока и Запада.

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 «мыслительную подоплёку» японской духовной традиции и ознакомить западного читателя с замечательной культурой своей страны.

Главные этапы творческой эволюции Нисиды Китаро, философские взгляды которого менялись на протяжении всей его жизни, ознаменованы четырьмя крупными работами. Первым «краеугольным камнем» в творчестве Нисиды явилось «Постижение добра» («Дзэнно кэнкю», 1911). Эта работа и все примыкающие к ней произведения основываются на введённом Нисидой понятии «чистого опыта». Явно заимствованный у Э. Маха и У. Джеймса, «чистый опыт»

¹⁹Цит. по: *Yusa M. Zen & Philosophy: an Intellectual Biography of Nishida Kitaro*. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2002. P. 1.

киотского философа претендовал на роль базиса, существующего до всяких противоположностей (в том числе и до противоположности чувства и разума), из которого произрастают все ограничения и дефиниции, следующие за различием между «эго» и предметом, субъектом и объектом. В «недифференцированной реальности» чистого опыта были слиты сознание, ощущение и воля.

Введение Нисидой понятия «чистого опыта» свидетельствовало об умалении интеллекта, а, следовательно, и научного познания и рационалистических направлений в философии в пользу так называемой творческой активности индивида, объединяющей в первозданном, «рафинированном» виде объективные качества предмета и его «субъективное переживание» человеком. При этом чистый опыт выступал не только как гносеологическая, но и как онтологическая категория, обозначающая конечную, «истинную реальность», близкую буддийскому «универсуму».

Следующей этапной работой Нисиды стала «Интуиция и рефлексия в самосознании» («Дзикаку-ни окэру тэкан то хансэй», 1917). В ней Нисида задался целью вывести онтологию из единства самосознания, «дополняя и расширяя» И. Канта, для которого абсолютная реальность всегда оставалась непостижимой «вещью в себе». Отдавая должное гению кёнигсбергского мыслителя, Нисида всё же в данном случае предпочёл ему Фихте и пошёл 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 эстетика В. Бычкова, «равное встречное стремление субъекта и объекта».

Третьим важным звеном в цепи работ Нисиды явилась «Самосознающая система общего» («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, мы, однако считаем, 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 которых, а также «тип напряжённости» и взаимодействия между которыми определяют принадлежность того или иного явления к одному из трёх миров: физическому, или «миру механической причинности», биологическому, или «миру жизни» и историческому — «миру человека». В последнем, высшем из миров, в результате взаимодействия всех полюсов «пóля» раскрывается идентичность всех противоположностей. Искусство, мораль, наука выступают в качестве идеальных форм в историческом мире, а деятельность учёного или художника — в качестве проявления формообразующей активности человека. Исторический мир как «сфера абсолютного ничто» есть конечный пункт самосозерцания «ничто», где реальность осознаёт тождество своих противоположностей посредством человеческой деятельности.

Об особенностях японской художественной традиции и их отражении в творчестве Нисиды Китаро

На протяжении всей своей истории Запад развивал культуру рассудочного синтеза. Постигание основ мира шло здесь через разделение и соединение понятий. Понятия и законы их сочетаний служили органом истинного знания. Искусства (*artes liberales*) вначале приравнивались к знанию: музыка, например, включалась в список искусств потому, что звуковысотные интервалы имеют математическое основание. То же можно сказать о живописи, скульптуре, театре, архитектуре, садово-парковом искусстве, которые были включены в список искусств значительно позднее — в эпоху Возрождения.

На Дальнем же Востоке традиционное искусство *гэйдо* 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. Разумеется, центром этих искусств становится сам человек с его нервно-костно-мышечной организацией, внимание которого направлено на мельчайшие изменения как окружающего мира, так и собственного состояния. Поэтому искусство на Дальнем Востоке понималось как максимальное раз-

витие и рафинирование телесных ощущений и как проникновение в область тончайших, практически интуитивных взаимоотношений человека с человеком или человека с миром.

Телесный синтез достигается путём неослабевающих на протяжении всей жизни (или её значительной части) специально подобранных упражнений, в ходе которых «отделённый», «отстранённый» интеллектуальный глаз фиксирует малейшие изменения, происходящие как в физическом теле, так и в сознании действующего лица. (Неслучайно теоретик театра Дзэами Мотокиё призывал актёров ни в коем случае не забывать своих изначальных состояний и запоминать их на чувственном, эмоциональном уровне.)

Поскольку главным объектом творчества является человек, искусством становятся те сферы его деятельности, которые в ходе длительного освоения способствуют его чувственному преобразению. Поэтому на Дальнем Востоке помимо видов искусства, принятых также и на Западе – живописи (и каллиграфии), поэзии, музыки, театра, садово-паркового искусства, скульптуры и архитектуры, – таковыми традиционно являются также искусство составления ароматов, чайный ритуал, а также группа воинских искусств (таких, к примеру, как искусство стрельбы из лука или искусство владения мечом).

Если объект творчества – человек в процессе интенсивных телесных упражнений претерпевает опыт преобразования, искусство его жизни неизбежно должно включать и ритуал смерти, когда убийство или самоубийство есть завершающий «мазок» на холсте жизни. По словам Томомацу Энтай, до эпохи Токугава «дети самураев обоего пола обучались способам самоубийства. Мальчики должны были знать, как делать харакири, девочки – как закалываться кинжалом»²⁰. «Подобно тому – продолжает автор, – 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 ещё до настоящего времени (первая половина XX в.) обучаются “этикету смерти”: родители обучают ему детей, наставники – учеников. Он проник в подсознание японца, и молчаливо руководит его действиями»²¹.

Рационалистически ориентированная мысль Запада стремилась главным образом к достижению истинности, общезначимости

²⁰ *Томомацу Энтай*. Воззрения японцев на смерть // Григорьев М. П. Лик Японии. М.: Институт буддизма, 1997. С. 267.

²¹ Там же. С. 269.

своих концептов. «Чувствующая мысль» Дальнего Востока руководствовалась «разумом тела» и стремилась к «ничто» как истинной основе всего сущего. Концентрированным выражением дальневосточного пути к истине стал буддизм *дзэн* (*чань*), который практиковался в дзэнских монастырях. В них (как и в Домах традиционного искусства, но более жёстко) осуществлялось телесно-практическое воспитание послушников-учеников. На первых порах — в виде муштры, совершенно одинаковой для всех учеников, независимо от их умственных и прочих способностей. Муштра — сокровищница опыта и первая ступень духовного роста человека при условии его внутренней сосредоточенности на своём состоянии.

Если сравнить воспитание дзэнского индивида с формированием карликового дерева — *бонса*, то муштра будет, так сказать, «первичной обрезкой», когда безжалостно удаляются самые выступающие ветки, и растению придаётся некая первичная форма, которая должна определить облик выросшего дерева. Несколько отступая в сторону, вспомним, что любое общество подвергает подобной «обработке» — путём службы в армии, либо путём послушания в монастырях — молодых мужчин (самую агрессивную и эгоистичную социальную группу). Такая практика очень важна для формирования каркаса личности, её упорядочения и организации. Кроме того, такое изобретение, как униформа, также способствует определённому стиранию *Я* и обретению чувства единства, единообразия и общности с микро- и макроколлективом. К примеру, «униформа» дзэнского монаха — бесформенная хламида унылого мышино-серого цвета — в сочетании обритой наголо «головной-тыквой» как нельзя лучше способствует освобождению от избыточности личных чувств и мыслей.

Хоровое исполнение сутр особым «горловым» пением также ведёт к состоянию ползузабытья и самозабвения, 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»²².

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. Общее в человеке, живущем в кол-

²² Герасимова И. А. Указ. соч. С. 140.

лективе, гораздо важнее его личных характеристик, которые могут стать нежелательными в сложившемся социуме.

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

Даосско-буддийская традиция закрепила подобное предпочтение общего перед личным. Практика дзэнских монастырей изначально направлена на «обрезку» слишком выдающихся личностных качеств и амбиций. Жёсткая дисциплина, физические наказания, послушания, тяжкий физический труд, скудная пища, ежедневные многочасовые медитации – всё это средства для умаления телесного и психического *Я* и достижения состояния «бесстрастности – не-*Я*» (*мусин-муга*). К этому добавляется и особая ментальная практика *коанов*, нацеленная на сведение на нет генерализующих, логически упорядочивающих возможностей языка.

В конечном счёте монахи достигают состояния *сатори*, полной отрешённости от *Я*, состояния *не-Я* – предельной прозрачной открытости для проникновения в них потоков Дао. Тогда монахи обретают большую свободу, не утрачивая при этом возможности совершенствования такого состояния. С этой целью монахи часто отправлялись в скитания, «вбрасывая себя» в природный Универсум, претерпевая огромные трудности и лишения ради преображения своего сознания до космического уровня, до ощущения космоса как самого себя.

Больной опустился гусь
На поле холодной ночью.
Сон одинокий в пути²³.

(пер. В. Марковой)

В этом пронзительном трёхстишии больной поэт Мацуо Басё отождествляет себя и с гусем, и с заброшенным полем, воссоздавая

²³Классическая поэзия Индии... С.757.

атмосферу космического одиночества, в которую погружено всё живое. Басё не был монахом, однако разделял монашеский стиль жизни; облачаясь в монашеские одежды он несколько раз уходил в длительные скитания. Скитания художника – это один из способов достичь высот мастерства²⁴. Японская художественная традиция подразумевала длительный – часто длинной в целую жизнь, от детства до старости – путь совершенствования мастера в избранном виде искусства. Такой путь очень напоминал монашескую практику, и в нём так же, хотя и в несколько ослабленном виде, человек обрел аскетический опыт 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 пересечениях-ячейках этой сети находятся и люди, и животные, и растения, и неодушевлённые предметы.

Основоположники даосизма характеризовали неоощутимое, аморфное первоначало как «ничто», «форму бесформенного», «звук беззвучного». Буддисты отождествили *Дао*-ничто с *Дхармакайей* – космическим телом Будды, которое также называлось «Ничто».

Даосско-буддийское Ничто напоминает Единое Платона и также является крайним пределом форм – т. е. «бесформенным», которое, тем не менее, содержит в себе зародыши форм-идей. (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 разные части.) И тем не менее, дальневосточное «Ничто» – это не абстракция, не противоположность «бытию» и не торичеллиева пустота, а наоборот, вместилище, 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 неоощутимые грубыми человеческими чувствами и непостижимые не менее грубым рассудком отношения между людьми и отношения между человеком и космосом, Природой. Действительно, каковы «на ощупь» любовь, верность, взаимовыручка, доблесть, долг, восхищение? Хотя эти формы отношений телесно неоощутимы и неоформлены («пусты»), они, однако, не яв-

²⁴См. выше: «О странничестве традиционных японских художников».

ляются менее значимыми, чем сам человеческий и природный мир, вполне осязаемый и обладающий весьма определёнными 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, нарушать изначальную гармонию Дао. Неслучайно

Нисида Китаро, сформулировавший понятие «поля-ничто», отдавал приоритет изучению не собственно человека, а именно тонкому, неосязаемому полю отношений между людьми. «Поле-ничто» и способ существования и взаимодействия в нём подтолкнули Нисиду к формулированию понятия *интуиции практического действия* (*коитэки тёккан*)²⁵. Смысл его состоит в следующем.

Как уже говорилось, путь художника и путь монаха — это путь самостановления. Его значение — в *личностном умалении* посредством упомянутых выше духовных и физических практик, благодаря которым человек совершенствуется в своем телесно-духовном единстве. Только тот, кто достиг определённой ступени совершенства (т. е. личностного умаления наряду с высоким уровнем технического мастерства), может считаться подлинным мастером на избранном пути (*додо-но дзёдзу*). Иными словами, духовный и физический тренаж мог привести человека к преобразению, при котором достигается такая ступень мастерства, когда *Дао* — форма бесформенного — начинает определять все движения художника и он становится «медиумом», наблюдающим за собой «отстранённым глазом» (*рикэн-но кэн*). Такое состояние называется в буддизме интуитивным (*тёккан*) и по сути является неким «тонким чувством», шестым по счёту, протягивающим свои невидимые «щупальца» ко всему: к партнёру по сцене, к партнёру по созданию *рэнга* — стихотворной «цепочки», к мишени — в случае искусства стрельбы из лука *кюдо* и т.д.

Формулируя понятие *интуиции практического действия*, Нисида столкнулся с проблемой передачи его сути в принятой на Западе теоретической форме. Ведь телесное, практическое действие, переживаемое «здесь и сейчас», может быть отображено лишь в языке искусства, и то лишь отчасти. Как только Нисида начинает сопоставлять *интуицию практического действия* с «чистым опытом» Маха, являющимся сугубо абстрактным понятием, она неизбежно интеллектуализируется.

Специально эстетическим и отчасти этическим проблемам у Нисиды посвящена довольно обширная работа «Искусство и мораль»

²⁵См. также: Наст. изд. С. 186, 187.

(«Гэйдзюцу то дотоку», 1925). В ней рассматриваются две главные категории этики и эстетики — добро, или благо (*дзэн*), и красота, или прекрасное (*би*), а также их связь с категорией истины. Показательно, что всё содержание категорий эстетики японский философ выводил из индивидуального сознания, причём трансцендентальный пафос его работы противоречил рационалистической форме философствования и попыткам системного подхода к эстетической проблематике.

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. Эстетический опыт вне всяких различий и представляет собой мгновенный переход к трансценденции (в японской традиции — к Дао, изначальной природе Будды)²⁶. По значимости с ним может сравниться лишь опыт религиозного мистицизма. «Чувство прекрасного, — писал Нисида, — это чувство не-Я (*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 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»²⁷.

Признавая, что интуиция не только лежит в основании истинного познания, но и составляет стержень творческой активности художника, Нисида Китаро склоняется к кантианскому пониманию эстетики как философской науки, изучающей внеопытные формы чувства. Он пытается провести параллель между априорным пониманием красоты и априорными формами внутреннего и внешнего чувства (каковыми у Канта являются пространство и время). Вообще следует отметить обилие у Нисиды кантианских реминисценций. Кант — наиболее цитируемый автор в его упомянутой выше работе.

Хотя Нисида испытал сильное влияние немецкой классической философии, он остался сугубо национальным мыслителем восточного толка. По словам японского исследователя Миякавы Хидэки, «позиция Нисиды, хотя и ориентированного на логический стиль и чистоту, оказывается позицией именно восточной онтологии»²⁸.

²⁶См.: *Noda Matao*. East–West Synthesis in Kitaro Nishida // *Philosophy East and West*. Vol. 4. № 4. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1959. P. 345–360.

²⁷Цит. по: *History of Modern...* P. 19.

²⁸*Миякава Хидэки*. Нихон сэйсинси-но кадай (Проблемы истории духовной жизни Японии). Токио: Иванами сётэн, 1980. С. 194.

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 говорили выше, искусство рассматривалось как «не-искусство» и 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 характеру «поля-ничто» противоречило его же логико-системному, рациональному подходу. Философская систематичность, возникшая в Европе и достигшая вершины в рамках немецкой классической философии, употреблялась — таки Нисидой. Но употреблялась в качестве, так сказать, формы. По содержанию его концепция была трансцендентальной, причём проникнутой буддийскими реминисценциями.

Дальнейшее развитие философской эстетики

Наиболее известными учениками Нисиды стали упоминавшиеся выше Имамита Томонобу (его творчеству ниже посвящены специальные главы) и Танабэ Хадзимэ, автор идеи «абсолютной диалектики», который попытался приблизить нисидианскую систему к конкретной общественной деятельности. Сюда же следует отнести и Ниситани Кэйдзи (1900—1990), посвятившего памяти учителя монографию «Нисида Китаро. Человек и мыслитель» («Нисида Китаро. Соно хито то сисо»); Хатано Сэйти (1877—1950), труды которого посвящены философии религии как специфического личного опыта; а также Вацудзи Тэцуро (1889—1960), исследовавшего вопросы философии истории и социальной психологии.

Под сильным влиянием философии Нисиды Китаро находился работавший на кафедре эстетики Киотского университета видный учёный Куки Сюдзо (1888—1941). Главным его сочинением стала книга «Структура *ики*» («Ики-но кодзо»), где он предлагает в качестве основного эстетического понятия красоты в эпоху Эдо понятие *ики* как сочетание эротичности и резкой прямоты²⁹. Действи-

²⁹См.: *Kuki Shuzo*. Reflection on Japanese Taste: The Structure of Iki / Tr. J. Clark. Sydney: Power Publications. 1997. P. 39.

тельно, эстетический идеал эпохи Эдо отражал вкусы купечества (эротика) и среднего самурайства (резкая прямота).

В первые десятилетия XX в. в Японии была популярна немецкая классическая философия. Это объясняется прежде всего позицией властей, взявших за образец устройство германского государства и поощрявших интерес к немецкой идеологии. Во-вторых, это было связано с общим умонастроением эпохи: японцы, воодушевлённые 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 целого³⁰. Однако наиболее прозорливые мыслители Японии предвещали неизбежное разочарование в образцах западной духовной традиции, слепо взятых на вооружение.

Одним из таких мыслителей был Окакура Какудзо. Он, в частности, писал: «Задача Азии — в защите и восстановлении азиатских путей. Но чтобы сделать это, она должна сама осознать и развить эти пути. Ведь тени прошлого — это обещание будущего»³¹. 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 мыслителям и просто как к людям, то станет ясно, — пишет Миякава Хидэки, — что каждый из них внёс свою 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»³².

В начале 30-х гг. Япония вступила в период, впоследствии названный «периодом мрака» (яп. «анкоку дзидай»), когда во всех областях знаний стали насаждаться национал-шовинистические уста-

³⁰См.: Сайгуса Хирото. Нихон-ни окэру тэцутаку каннэнрон-но хаттэн (Распространение философского идеализма в Японии). Токио: Тикума сёбо, 1969. С. 264–287.

³¹*Okakura Kakuzo*. The Ideals of East. With Special Reference to the Art of Japan. London, J. Murray, 1903. P. 240.

³²*Миякава Хидэки*. Мэйдзи исин то нихон кэймосюги (Обновление Мэйдзи и движение просветительства в Японии). Токио: Иванами сётэн, 1971. С. 67.

новки. Эта тенденция достигла апогея во времена Второй мировой войны. Печать продвигала идею «великой Японии», превозносила верноподданническая мораль самурая. Искусство также было призвано служить целям разжигания гегемонистских, имперских настроений. Работы тех лет, касающиеся эстетической проблематики, «доказывали» духовное превосходство азиатского искусства над любым другим. В самой Азии доминирующая роль отводилась Стране восходящего солнца³³.

В послевоенные годы националистическая тенденция нашла отражение в творчестве писателя Мисима Юкио (Кимитаке Хираока, 1925–1970). Своё эстетическое кредо Мисима выразил в сочинении «Золотой храм» («Кинкакудзи», 1956), написанном под влиянием философии А. Шопенгауэра. Мисиме оказалась эстетически близка шопенгауэровская концепция элитарности творчества и культуры вообще, его иррационализм, акцент на интуиции, выступающей в качестве основы постижения красоты и творческой деятельности. «Люди полагают, — писал Мисима, — что искусство шаг за шагом начинает развиваться лишь после того, как возникает человеческая жизнь. Мне же, напротив, представляется, что человеческая жизнь началась лишь после того, как образовалось опередившее её искусство»³⁴.

Будучи горячим сторонником японского национализма, Мисима всячески подчёркивал избранность и японского искусства как проявления некоей надчеловеческой, божественной сущности. Он призывал использовать искусство в целях воспитания «истинных самураев» из числа молодёжи Японии. Для неё он предлагал следующую максиму: «Двойной путь — просвещение и военное дело в практике, и философия смерти в теории» (яп. *бумбу рёдо то си-но тэцугаку*)³⁵. Впрочем, идеи Мисимы не получили особой популярности среди современных японских мыслителей, плодотворно развивающих теоретическое наследие эпохи Мэйдзи.

³³См.: *Куроита Кацуми*. Тоё сисо-ни окэру нихон-но токусицу (Специфика Японии в истории восточной мысли). Токио: Токума сётэн, 1936; *Сэнке Т. Хикари ва Нихон кара* (Свет — из Японии). Токио: Сьюэй сёппан, 1933.

³⁴*Мисима Ю.* Вакаки самураи-но тамэ-ни (Молодому самураю). Токио: Сюнсюя, 1969. С. 6.

³⁵Там же. С. 165.

О СПЕЦИФИКЕ МОРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ ЯПОНЦЕВ

Анализ сегодняшней духовной жизни Японии невозможен без учёта двух важных моментов, характерных для этой страны. С одной стороны, Япония является крупнейшей капиталистической державой, и в её идеологии происходят процессы, весьма типичные для буржуазных форм общественного сознания. В то же время процессы имеют здесь ярко выраженную национальную окраску, о чём свидетельствуют, например, периодически возникающие «бумы» по поводу феноменов *нихондзин-рон* (о личностных свойствах японца) и *нихон бунка-рон* (о японской культуре), которые выдаются за особые, внеисторические сущности, «вечные и неизменные»¹. Вследствие этого особенности социального развития Японии, специфика её культуры часто извращаются исследователями, «научно обосновывающими» националистические тенденции в современной японской идеологии. Эти тенденции можно наблюдать и в философских изысканиях, посвящённых сфере японского морального сознания.

Морально-этическая проблематика занимает сейчас умы многих учёных, что вызвано усилением влияния моральных факторов на общественное развитие. Вместе с тем обостряется и идейная борьба вокруг основных факторов формирования и функционирования структур нравственности. Возрастание интереса к области морали определяется прежде всего углублением мирового духовного кризиса, поисками выхода из «морального вакуума». Мировые войны, милитаризация государств, попрание гражданских свобод, террористические акции экстремистских организаций, установление фашистских диктатур — все эти явления современные теоретики объясняют эрозией моральных ценностей, явственно обозначив-

¹См.: *Кавамура Нодзому*. Гэндай нихон идеороги хихан. «Нихон бунка-рон» оёби «нихондзин-рон»-о тусин-ни (Критика современной японской идеологии. О теориях «личности японца» и японской культуры) // Юйбуцурон (Материализм). Токио: Кобундо, 1975; *Козловский Ю.Б.* Об одном феномене идеологической жизни современной Японии // Философские науки. 1984. № 5. С. 83—91.

шейся на уровне межличностных связей. Человеческие отношения, утверждают они, *прежде* основанные на моральных принципах, *ныне* подменяются чисто функциональными, где каждое другое *Я* воспринимается лишь как средство, а не как самостоятельная ценность. Неслучайно в сочинениях учёных-этиков разных стран звучит сегодня ностальгия по исчезающей нравственности; для преодоления аморализма они предлагают средства, основанные на опыте предшествующих эпох.

Возросший интерес к проблемам морали обусловлен также глобальным процессом углубления и расширения международных связей — и в конечном счёте нравственных отношений — между представителями различных рас, наций, регионов. Всё большие массы людей вовлекаются в общий исторический процесс, для которого не существует «периферии». Всё большую важность приобретают универсальные моральные требования, в которых фиксируется «то общее и основное, что составляет культуру межчеловеческих взаимоотношений и откладывается в многовековом опыте развития общества»².

О двух подходах к толкованию национального своеобразия морали, существующих в этической мысли современной Японии

Не остались в стороне от изучения морали и японские учёные и идеологи. Однако в их этических исследованиях делается акцент в первую очередь на специфичности моральных представлений японцев и предлагаются теоретические обоснования как чисто националистических тенденций, так и попыток представить японскую мораль как мораль будущего, мораль всемирную и общечеловеческую³. Данные исследования можно разделить на «традиционалистские» и «научные». К первым принадлежат сочинения религиозно ориентированных мыслителей, рассматривающих современность с позиций

²Дробницкий О.Г. Мораль // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 387.

³См.: Дои Такэо. «Амаэ»-но кодзо (Структура «амаэ»). Токио: Иванами сётэн, 1974; Икэда Дайсаку. Кагаку то сюкё (Наука и религия). Токио: Сока сётэн, 1965; *Его же*: Ватакуси-но сякусонкан (Мой взгляд на почитаемого Шакья). Токио: Усио сюппанся, 1075; *Его же*: Ватакуси ва ко омоу (Я так думаю). Токио: Усио сюппанся, 1975; *Кояма Ивао*. Нихон миндзоку-но кокуро (Душа японской нации). Токио: Иванами сётэн, 1972; *Мисима Юкио*. Указ. соч.; *Suzuki D.T.* Reason and Intuition in Buddhist Philosophy // *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture* / Ed. Ch. A. Moore. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1973.

и в терминах традиционного буддизма; ко вторым — работы авторов, пытающихся использовать категориальный аппарат и методологию современной науки (социологов, этнопсихологов, философов).

Оба столь разные на первый взгляд направления объединяет не-исторический подход, признание неизменности, «константности» какого-то одного из параметров японского общественного сознания: представители первого направления утверждают тезис о вечности и неизменности религиозных ценностей, а представители второго — тезис о вечности психологических понятий.

Наиболее яркая фигура «традиционалистского» направления — Икэда Дайсаку, почётный президент «Общества по установлению ценностей» — «Сока гаккай»⁴, целью деятельности которого в Японии и на мировой арене является осуществление так называемой человеческой революции (яп. *нингэн какумэй*), что в понимании «Сока гаккай» означает реализацию всеми индивидами моральных констант буддизма, издревле определявших стиль японской духовной культуры.

Как утверждает Икэда, только буддизм способен противостоять губительным последствиям развития материальной цивилизации, приведшим к воцарению антигуманных капиталистических отношений. В учении буддизма каждое живое существо — воплощение Абсолюта, следовательно, оно само для себя есть высший авторитет и объект поклонения. Надо лишь стараться как можно интенсивнее выявлять в себе исконно присущую каждому человеку природу Будды. «Борьба за выявление и реализацию природы Будды в каждом индивиде, — пишет Икэда, — есть не что иное, как движение за человеческую революцию»⁵.

Такая «революция», по предсказанию Икэды, совершится в полном соответствии с моральными установками буддизма, причём не буддизма вообще, а «истинного, чисто японского» учения средневекового реформатора махаянического буддизма Нитирэна (1222—1282), превозносимого адептами «Сока гаккай» в качестве Будды. «Человеческая революция» есть прежде всего выявление «исконно японской» буддийской моральности, которая должна привести к духовному возрождению индивидов. «Путь духовной революции необычайно близок — он находится внутри тебя», — провозглашает Икэда⁶. «Возможность такой, истинно человеческой революции... с самого начала стала рассматриваться как проблема в восточной

⁴См. также: Наст. изд. С. 493—509.

⁵*Ikeda Daisaku. Soka Gakkai: Its Ideals and Tradition.* Sapporo: Soka Shuppansha, 1976. P. 17.

⁶*Idem. Buddhism, a Living Philosophy.* N.Y.- Tokyo: Weatherhill, 1973. P. 94.

философии и главным образом в философии жизни буддизма, являющегося квинтэссенцией, сущностью мысли Востока, — рассуждает идеолог «Сока гаккай». — Попытки переменить людскую природу путём перемен социального механизма неотвратно ведут к системе принуждения, давления. Нельзя осуществить революцию, возрождающую сущность индивида, если отдавать предпочтение социальному. Становятся необходимыми бесчеловечные средства, несущие несчастье людям. В противоположность этому человеческая революция, отдающая первенство человеку и проводимая путём религиозного опыта, необходимо сопровождается и социальной революцией. Это то, что мы находим в буддизме»⁷.

В теории «человеческой революции», претендующей на роль коренного средства изменения современной общественной нравственности и ратующей за восстановление буддийских моральных ценностей, вечных, неизменных и неотделимых от японской духовной культуры, недооценивается решающее влияние экономических, социально-политических факторов в жизни всякого общества. Недостаточно противопоставить возрождение «исконной нравственности» японцев, моральных констант японского буддизма реальным противоречиям действительности, нужно вместе с тем указать действенные пути преобразований социальных и экономических основ капиталистического общества. Однако Икэда обходит данный вопрос стороной.

Что касается «научного» направления современных японских этических концепций, то его характерный представитель этнопсихолог Дои Такэо находит объяснение уникальности японской морали в особом, исторически неизменном качестве психики каждого японца, называемом *амаэ* («потребность зависимости», «готовность к обожанию»). «*Амаэ*, — пишет он, — это термин исключительно японского языка, что указывает на особую роль обозначаемых этим термином психических качеств японца. Сама социальная система Японии предполагает наличие таких психических качеств<...> *Амаэ* раскрывает не только душевный склад японца, но и <...> является понятием, дающим представление о структуре японского общества»⁸. По мнению Дои, *амаэ* — причина и основа таких чисто национальных свойств японцев, как склонность к заимствованиям, проявившаяся в усвоении достижений китайской и западной цивилизаций; «групповое мышление» и слабо выраженное личностное начало; приверженность императору; предпочтение эмоционально-интуитивного постижения явлений интеллектуальному.

⁷Ikeda Daisaku. Op. cit. P. 208.

⁸Дои Такэо. «Амаэ»-но кодзо. С. 23.

Однако придание *амэ* атрибутов «исконности и постоянства» противоречит фактам истории японского общества. Свойства характера, обозначаемые *амэ*, возникли у японцев отнюдь не на заре японской цивилизации, а явились в основном продуктом длительного господства в Японии феодальных отношений. Зависимость человека от человека существует во всяком обществе, не только в японском, но претерпевает исторические превращения. Это относится и к *амэ*, которое, несмотря на кажущуюся устойчивость, подвержено переменам. Отношение *амэ*, отражающее психическую предрасположенность японцев к тесным межличностным связям, является нравственным в своей основе. Оно носит в известном смысле общечеловеческий характер, поскольку в требованиях нравственности присутствуют общечеловеческие моральные нормы, связанные с общими для всех эпох условиями человеческого общежития. Отношение *амэ* следует причислять как раз к этому типу нравственных отношений, но из данного обстоятельства вовсе не вытекает, что именно такое отношение обязательно лежит в основе социальной жизни. Сам же Дои Такэо, предложив вначале *амэ* в качестве универсального «ключа» для понимания японской личности и японского общества, вынужден в итоге признать, что современные отношения в капиталистической Японии не способствуют сохранению этой черты национальной психологии, а видоизменяют и даже разрушают её.

В следующем подразделе мы постараемся показать, что константы японского духа, японского морального сознания, о которых говорят представители этической мысли современной Японии, имеют вполне обозримую историю формирования. Принятие определённых характеристик за константы бывает оправданным в каких-то конкретных, локальных исследованиях, при этом совершенно недопустимо игнорировать их преходящий характер, игнорировать диалектику морали в её воздействии на общественную жизнь, как это делается сторонниками двух указанных подходов.

Какие же особенности исторического и социального развития способствовали закреплению в общественном сознании традиционных форм японской морали, и по сей день играющих важную роль в этой стране, где, по словам известного культуролога Анэсаки Масахару, «авторитет и традиция, а не личность и сознание выступают главными основаниями моральности»⁹.

⁹*Anesaki Masaharu*. History of Japanese Religion, with Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation. Rutland-Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1972. P. 66; см. также: *Аида Юдзу*. Нихондзин-но исики кодзо (Структура сознания японца). Токио: Кадокава сётэн, 1971.

Особенности генезиса моральных представлений в Японии

Островное положение и географическая удалённость от центров мировой культуры пагубно сказались на социально-политическом и культурном развитии Японии в первые века её цивилизованной истории. Сравнительное отставание Страны восходящего солнца проявлялось и в дальнейшем, когда были установлены постоянные контакты с могущественным соседом — Китаем. Авторитет Китая был настолько высок, что помимо китайских идей произошло заимствование даже китайской письменности — иероглифики. Специфика японской национальной духовной традиции заключается в том, что, хотя её основу составляла внутренняя диалектика общественных отношений, свои исторические формы она приобретала *под сильным воздействием иноземной культуры*.

Обратимся непосредственно к истории японской морали. Мораль как один из способов регуляции социальной жизни формируется при выходе общества из родового строя и обусловлена приобретением индивидом определённой личной независимости, освобождением его от родовых уз. В Японии IV–V вв. данный процесс протекал параллельно с сословной дифференциацией общества¹⁰. При родовом же строе нравственного сознания как такового не существовало, были лишь его зачатки. Низкий уровень развития производительных сил обуславливал полную зависимость древнего японца от природных стихий, да и сам он не мыслил себя вне их. Первые протонравственные понятия выступали моментами практически-трудовой деятельности коллектива и отражали не столько оценку человеческого поведения, сколько природные явления. «Среда обитания» жёстко детерминировала поступки людей, неукоснительное выполнение правил быта общины отождествлялось с природной необходимостью. Свободы выбора, характерной для моральной регуляции, не существовало и не могло существовать, поэтому о морали как об основе поведения индивида, самостоятельной форме общественного сознания тогда не могло быть и речи.

Постепенно всё более усиливающееся имущественное и социальное расслоение привело к усложнению общественной структуры и созданию раннефеодального государства Ямато во главе с импера-

¹⁰См.: Скворцова Е.Л. К вопросу о специфике морального сознания в Древней Японии // История зарубежной философии и современность. М.: МГУ, 1980. С. 3–10.

тором. Позднее появились «законы» (в «Конституции из 17 статей», (604), приписываемой принцу Сётоку Тайси), где правовые и моральные требования ещё чётко не разграничены¹¹, но откуда видно, каким образом по мере выхода индивида из «естественной» слитности с природой и из узких рамок родового права происходит образование более сложных форм регуляции человеческого поведения.

Период V–VI вв., ознаменовавшийся началом бурного проникновения в Японию китайской культуры, был переходным от родового строя к феодальному. Это отразилось и в «переходном» характере первоначальных нравственных категорий. Наряду с моральным, они имели и космологический смысл, что в настоящее время породило несколько точек зрения на их интерпретацию¹². В духовной сфере на смену синкретическому мифоритуальному сознанию пришли дифференцированные формы общественного сознания: религиозная, этическая, правовая и др. Из них, по мнению ряда исследователей, только религиозная стала наследницей собственно японской традиции. Произошла своего рода религиозная «специализация» мифоритуального сознания древних японцев. Японские мифы во времена распространения китайского влияния были названы «Синто» (Путь богов) и на протяжении последующих столетий служили основой религиозных обрядов.

Однако собрание синтоистских мифов «Кодзики»¹³ представляет особый интерес для исследователя японской морали. Их анализ убеждает в правильности выводов учёных о постепенном выкристаллизовывании моральных воззрений из мифоритуального сознания. Академик Н.И. Конрад, подчёркивающий важность «Кодзики» для изучения нравственности древних японцев, зафиксировал в этом своде мифов наличие категории «должное» в виде понятия «очищения» (*харай*)¹⁴. Кроме того, в «Кодзики» присутствуют генетические предшественники первых моральных категорий – понятия «добро» (*ёси*) и «зло» (*асу*)¹⁵.

То обстоятельство, что японские мифологические образы использовались в дальнейшем только в религиозной области, нередко приводит к неверной трактовке происхождения собственно япон-

¹¹См.: *Nakamura Hajime*. Ways of Thinking of Eastern Peoples: India – China – Tibet – Japan. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1964. P. 4.

¹²См.: Нихон-ни окэру ринри сисо-но тэнкай (Развитие этической мысли в Японии). Токио: Иванами сётэн, 1965. С. 2–5.

¹³См. выше. С. 21, 22.

¹⁴См.: *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л.: Изд. Института живых вост. яз., 1927. С. 37.

¹⁵См.: *Kojiki* / Tr. D. L. Phillippi. Princeton-Tokyo: Princeton Univ. 1969. P. 54–65; *Кодзики*. Записи о деяниях древности / Пер. Е. М. Пинус. СПб.: Шар, 1994.

ской морали исключительно из религиозного мировоззрения¹⁶. Однако протонравственные понятия возникли уже в недрах японской мифологии ещё до появления развитых религиозных доктрин (что нашло отражение и в именах божеств «Кодзики»)¹⁷. Следовательно, ввезённые из Китая и получившие широкое распространение буддизм и конфуцианство не были первоисточниками нравственных представлений в Японии. Тем не менее, превозношение влияния «китайских учений» ведёт к тому, что буддийская и конфуцианская этики выступают в качестве почти единственных факторов формирования японской морали. Последняя же рассматривается не как отражение и выражение *стихийно складывавшихся* форм общественного сознания с соответствующими этическими категориями (этическая теория или моральный кодекс сами по себе не могли решающим образом воздействовать на практическое формирование нравов), а как просто заимствованная и прошедшая в неизменном виде через века истории.

Достаточная широта и гибкость учения конфуцианства и многочисленных школ буддизма создавали возможность для их быстрой адаптации к изменявшимся условиям жизни и социальным запросам японского феодального общества¹⁸. «Китайские учения» задавали тон в монастырях и учебных заведениях, стали неотъемлемой частью литературы и искусства. Категории конфуцианской этики служили не только материалом для умственных упражнений, но имели вполне практический смысл: на них ориентировались люди в повседневной жизни. При этом свобода морального выбора в феодальной Японии была весьма ограничена — правила морального поведения приобретали форму обычая и были единообразны для людей данного сословия. Жёсткое сословное деление общества, отгороженность страны от остального мира также способствовали укреплению буддийско-конфуцианской традиции и сформировавшихся в её рамках понятий, идеалов, схем морально одобряемого поведения.

Буддизм и конфуцианство различались по своим социальным функциям. Конфуцианство оправдывало общественное неравенство, укореняло в сознании японцев спокойное отношение

¹⁶См.: *Иэнага Сабуро*. Нихон дотокү сисо си (История японской эстетической мысли). Токио: Токио дайгаку сьуппанкай. 1954. С. 9.

¹⁷См.: *Hamilton Ph. Th.* Hakkō-Ichu: the Concept of Universal Hierarchy as Abstracted from Japanese Shinto. Chicago: Chicago Univ. Press. 1950. P. 87; *Л. М. Ермакова*. Верования и культура Идзүмо // Синто. Путь японских богов. СПб. Гиперион, 2002. С. 122–135.

¹⁸См.: *Скворцова Е.Л.* Факторы формирования структур морального сознания в Японии (VI–IX вв.) // Человек, общество, познание. М.: МГУ. 1981. С. 3–8.

к несвободе, к личной зависимости как к естественному порядку, результату изначального неравенства людей в добродетели. Справедливость общественных отношений выступала как нравственная и божественно-космическая гармония, воздававшая каждому по его сословному статусу. Даже конфуцианское понятие человечности (*дзин*), человеколюбия подразумевало неравенство людей в зависимости от их социального положения. «Воля неба», бывшая высшим авторитетом и требовавшая от индивидов гуманности, оправдывала изначальность, незыблемость этого неравенства.

Что касается буддизма, то там, наоборот, делался акцент на всеобщем равенстве людей (поскольку каждый обладает потенцией Будды). Такая установка была своеобразным протестом против жёсткости сословных рамок феодального общества. Развитая церковная организация буддизма в Японии обеспечивала контроль над всем населением страны. Превозносимый и пропагандировавшийся буддийскими проповедниками идеал нравственной личности, отстранённой от мирской суеты и снисходительно вззирающей на окружающих, погрязших в мелких заботах и интересах, способствовал выработке пассивно-созерцательного отношения к противоречиям социального бытия. Нормы буддийской морали пронизывали духовную жизнь всего японского общества, и почти все мыслители феодального периода ориентировались на них в своём творчестве.

Очевидно, таким образом, что буддийская и конфуцианская традиции взаимно дополняли друг друга и способствовали образованию в моральном сознании японцев ситуации «подвижного равновесия», когда, казалось бы, несовместимые, противоречащие с точки зрения обычной логики идеалы прекрасно уживались вместе на протяжении веков. При этом, конечно же, один из них мог выступать формально лидирующим, а другой — находиться в оппозиции.

Буддизм и конфуцианство неслучайно утвердились в духовной жизни Японии. Их идейные установки соответствовали действительным тенденциям формирования общественного сознания. И хотя общественные противоречия порождали своеобразный «эклектизм» морального сознания, оно тем не менее выступало как целостное, отвечая потребностям складывавшегося общества. И буддизм, и конфуцианство оказались, по существу, готовым концептуальным материалом для обоснования моральной надстройки японского общества.

Искусственная консервация социальных отношений в феодальной Японии, отгородившейся от внешнего мира, влекла за собой закрепление соответствующих нравственных представлений. Следует подчеркнуть, что эти представления являлись не просто сводом

отвлечённых, декларативных норм и рассуждений. Глубоко укоренившись в сознании каждого японца, они выступали *практическими регуляторами повседневного поведения людей*. Данный момент обусловил специфику относительной самостоятельности духовной жизни в Японии, её кажущуюся независимость от качественных сдвигов, происходивших в системе общественных отношений.

Японское моральное сознание и проблема «типа мышления»

Относительная самостоятельность духовной в Японии послужила поводом для заявлений об уникальности и извечности японской духовной культуры, об особых «константах» морального сознания и «типе мышления» японцев. Именно из «типа мышления» выводятся якобы абсолютно не меняющиеся установки сознания, определяющие «постоянство поведения» японского народа, особую японскую мораль.

Понятие «тип мышления» связано с постулированием «иероглифической» японской цивилизации, которая (вместе с китайской) кардинально отличается от всех неиероглифических культур. Это своеобразие ярче всего проявляется в самом характере иероглифической письменности — в её грамматической неопределённости, отсутствии чёткости в обозначении единственного и множественного числа и пр. Кроме того, многие наиболее часто употребляемые иероглифы имеют до двадцати значений, различимых лишь в контексте, а благодаря своей образной конкретности иероглиф вызывает в сознании скорее пучок ассоциаций, нежели строгое понятие. Подобная языковая «расплывчатость» препятствует развитию дискурсивного мышления, что сказалось и на японской мыслительной традиции, в частности, на характере моральных теорий.

На наш взгляд, следует различать проблему укоренённости иероглифики в национальной культуре Китая и Японии и собственно проблему «типа мышления». Показательно, что до сих пор ни один из сторонников «типа мышления» не дал достаточно строгого научного определения этого понятия.

Современные философы Накамура Хадзимэ и Кисимото Хидэо считают, например, что японский «тип мышления» обнаруживает себя именно в японском языке, который «выявляет человеческие переживания в неаналитической форме»¹⁹. Ни тот, ни другой исследователь не предлагают дефиниции «типа мышления», а вводят это

¹⁹The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture. Honolulu: University of Hawai'i Press. 1973. P. 111.

понятие неявно, как производное от уровня использования формально-логических законов и принципов в мыслительной традиции²⁰. В Японии, констатируют они, система формальной логики, или абстрактных понятий, почти не разрабатывалась, что свидетельствует, по их мнению, о слабости японцев в спекулятивном мышлении и отразилось на их этических учениях, определив их специфику.

Однако язык не единственный определяющий фактор в развитии мышления и этических представлений. Более того, объективная необходимость в развитии мышления приводит к ломке языковых стереотипов. Сегодня японцы вынуждены изменять традиционную структуру своего языка, а опыт XX столетия демонстрирует успехи Японии в разработке новейших отраслей науки, что было бы невозможно без соблюдения законов логики.

Интересны взгляды ещё одного из приверженцев японского «типа мышления», видного теоретика и популяризатора японского буддизма Судзуки Дайсэцу. По его мнению, специфической чертой «типа мышления» и поведения японцев — т. е. японской морали — является интуитивное постижение бытия, буддийское по своему характеру. «Буддийская философия, — пишет он, — это система саморазвёртывающейся и самодифференцирующейся «*praj'na*» (интуиции)»²¹. Она определяет особую, «буддийскую моральность» японского народа. *Праджня* обладает не только гносеологической, но и онтологической характеристикой. Будучи единосущной с Абсолютом, лежащим в основе мира, она выступает как высший род познания, преодолевающий дихотомию «субъект — объект». Именно факт невозможности разделения единой реальности на субъект и объект без привлечения понятия Абсолюта Судзуки считает аргументом в пользу сверхразумности *праджни*, «трансцендентной всем видам суждения»²².

Знаки японской иероглифической письменности, неудобные для передачи дискурсивного мышления, буддийский философ оценивает как инструмент, удобный для *праджни*, поскольку каждый иероглиф «пробуждает конкретные представления, полные недифференцированных импликаций и является наиболее совершенной формой выражения интуитивно-образного типа мышления»²³. Судзуки считает, что буддистов всего мира объединяют особенные мораль (совпадающая с мировым Законом) и «интуитивно-образный

²⁰См.: *Nakamura Hajime*. Op. cit. P. 5.

²¹*Suzuki D. T. Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton Univ. Press. 1971. P. 84.

²²*Ibid.* P. 73.

²³*Ibid.* P. 77.

тип мышления». В связи с этим уместно вспомнить слова Гегеля, писавшего что «конкретное заимствуется из обычного представления, которое не может содержать в себе логических принципов, работающих именно в теоретическом познании и отнюдь не лежащих в основе интуитивного мышления»²⁴. Логические принципы используются мыслящим субъектом сознательно, а не интуитивно. Логическое мышление подразумевает усилие, направленное на соблюдение логических законов, и путём анализа внутренней связи явлений постоянно вскрывает противоречивость образного восприятия действительности, его непоследовательность и ограниченность. Ориентируясь лишь на интуитивные критерии, мышление утрачивает свой действительный объект познания, заменяет его неким Абсолютом и становится субъективным, иллюзорным по характеру.

Противопоставление японцами-буддистами интуитивного познания дискурсивному мышлению (как «неистинному», неспособному постичь буддийское единство мира, разлагающему всё на части и расчленяющему субъект-объектное единство буддийского бытия на «мёртвые» противоположности) вполне объяснимо. Японский язык с его иероглификой естественным образом препятствовал возникновению системы формальной логики и даже её усвоению японскими мыслителями, являлся тормозом для распространения абстрактного мышления в Японии, общественное сознание которой веками пребывало в русле буддийской традиции.

Интуитивное познание как своеобразный «нравственный инстинкт» — неотъемлемое и необходимое качество всякого общественного нравственного сознания. Этим, в частности, мораль как особая форма общественного сознания отличается, скажем, от науки или даже философии. «Сама мораль есть синтез... чувственного и рационального, конкретного и абстрактного. Это такое чувственное, где есть своя логика, не менее “железная”, чем формальная. Это такое рациональное, которое само оперирует эмоционально-волевыми ансамблями... Интуиция здесь выступает в единстве чувственного и рационального моментов, как способ ускоренной, непосредственной ориентации в мире социальных ценностей»²⁵. Следует признать, что претензии японских исследователей, подчёркивающих достоинства моральных установок японского народа, не лишены оснований: «нравственный инстинкт» японцев на самом

²⁴Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии // Собрание сочинений. В 14 т. М.-Л.: Партийное издательство. 1929–1958. Т. 9. 1932. С. 112.

²⁵Титаренко А.И. Структуры нравственного сознания. М.: Мысль, 1974. С. 242–243.

деле необыкновенно силён, их способность «угадать» и «прочувствовать» тонкости самой деликатной ситуации впечатляет. Это качество может составить гордость японской нации, её действительно характеристическую черту в мировом сообществе. Но отсюда совсем не следует, что японцы обладают каким-то особым моральным «типом мышления», неизменно сохранявшимся во все времена. В ходе становления и развития капитализма в Японии там вступили в силу и общие закономерности моральной регуляции. Поэтому японская общественная мораль, несмотря на попытки националистически настроенных идеологов представить её вечной, неизменной, одинаковой для всех японцев и независимой от социальных условий, претерпевает значительные изменения.

* * *

При встрече Японии с западной цивилизацией в XIX в. возникла ситуация, которая явилась как бы новым вариантом событий 12-вековой давности. Тогда, в VII в., Япония, пережив в зачаточном виде рабовладение, познакомилась с китайским образцом феодальной организации общества и успешно его заимствовала. Теперь, следуя примеру государств Запада, Страна восходящего солнца за столетие совершила резкий скачок и стала передовой капиталистической державой, практически миновав домонополистическую стадию. Установки индивидуального сознания японцев в период утверждения капиталистических отношений не успели в силу краткости этого периода перестроиться полностью «на капиталистический лад». Для идеологов же новой Японии «сословно-статусная» мораль феодального общества оказалась счастливой находкой. Моральное освящение отношений покровительства, патернализм, корпоративность, статусная иерархичность, «ритуализм» поведения — все эти особенности феодальной морали можно было эффективно использовать для оправдания и закрепления господства монополий и трестов в условиях своеобразного империалистического неофеодализма»²⁶.

Наиболее ярко это проявилось в период Второй мировой войны. Милитаристские круги Японии широко использовали моральный код системы обязанностей для разжигания у масс чувства фанатизма во исполнение решения императора сражаться до последнего человека. На щит был поднят моральный кодекс самурайства *бусидо*, жертвами следования которому стали тысячи японцев.

²⁶Титаренко А.И. Указ. соч. С. 75.

Авторы послевоенных концепций японской морали отказались от наиболее агрессивных националистических лозунгов «нравственного гегемонизма». Однако в последнее время они всё чаще начинают звучать в работах современных исследователей, стремящихся интерпретировать и использовать традиционные нравственные представления японцев²⁷. Причём эти исследователи сознательно смешивают понятия японской общественной официальной морали и нравственные представления японского народа, выдавая их за нечто единое. Прикрываясь целью «духовно объединить» нацию, «встать выше» общественных противоречий, эти идеологи играют на патриотических чувствах японцев, используя их для обеспечения стабильности государственной системы и активизации борьбы с конкурентами на мировой арене. Однако именно нравственная культура японского народа, ратующая за человечность отношений, взаимное уважение, ненасилие, равенство людей, за их единство в решении общих задач, по сути дела противостоит национализму, на почве которого произрастают идеи шовинизма, милитаризма и гегемонизма. Неслучайно прогрессивные представители японской философской мысли ведут непрекращающуюся борьбу с националистической идеологией, подвергая обоснованной научной критике её мировоззренческие (в том числе этические) концепции²⁸.

²⁷См. указанные сочинения Коямы Ивао, Мисимы Юкио, Дои Такэо, а также: *Idemitsu S.* Dotoku of Japan Differs Fundamentally from Western Moral. Tokyo: Nihonsha. 1974.

²⁸См.: *Янагида Кэндзюро.* Философия свободы. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958. С. 189–193; *Уэда Кодзи, Фува Тоса.* Маркусусюги то гэндай идеороги (Марксизм и современная идеология). Токио: Иванами сётэн. 1964; *Сакаки Тосимицу.* Маркусусюги то дзиудзонсюги (Марксизм и экзистенциализм). Токио: Тикума сёбо. 1968. *Мори Коити.* Юйбуцурон-но сисо то тосо (Идеология и борьба материализма). Токио: Тикума сёбо. 1971; *Кодзай Ёсисигэ.* Современная философия. Заметки о «духе Ямато». М.: Главная редакция издательства восточной литературы. 1974.

О «ХРИСТИАНСКОМ ВЕКЕ» В ЯПОНИИ

*Будь ты и впрямь европейцем,
а я китайцем, говори мы на разных
языках, мы и тогда, при наличии
доброй воли, могли бы очень многое
поведать друг другу и сверх того,
очень многое угадав, и почувствовать.*
Герман Гессе

Проблема связей между Востоком и Западом с их традиционно противопоставляемыми, но тем не менее имеющими ряд общих черт культурами давно привлекает внимание российских и зарубежных учёных. Однако они исследуют, как правило, влияние Востока на культуру Запада. «Восточная эстетика, особенно в последние десятилетия, — пишет, например Е. В. Завадская, изучавшая воздействие восточной философии на мировоззрение и творчество крупнейших деятелей культуры Запада, — во многом определяет характер западного искусства и литературы»¹. Нас же, напротив, интересует проблема западного влияния на восточную — в частности на японскую — культуру.

Исследовать воздействие одной культуры на другую довольно затруднительно ввиду необходимости учитывать множество переплетающихся тенденций и факторов, возникающих в процессе взаимоотношений между народами на протяжении истории. Большинство национальных культур давно оказались включёнными в единое мировое культурное сообщество — человеческую цивилизацию. Феномен Японии, долгое время находившейся в изоляции от внешнего мира (вначале — исторически сложившейся, обусловленной островным положением страны, а впоследствии — искусственно созданной правящей феодальной верхушкой с целью сохранения своего политического и духовного господства), кажется нам в этом контексте особенно ценным. Основные контакты японцев с предста-

¹Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 3.

вителями других цивилизаций фиксированы во времени, что делает Японию уникальным объектом для изучения процессов проникновения инородного материала в культуру самостоятельно развивающегося народа. Крайне интересны в этом плане контакты японцев именно с европейцами, культура которых значительно отличается от культур восточных народов. Не претендуя на полноту выводов, мы попытаемся рассмотреть некоторые последствия первого, почти столетнего периода (так называемого христианского века) общения японцев с посланцами западного мира в лице сначала португальских миссионеров и торговцев, а затем их коллег из Испании, Англии и Голландии. В этом историческом эпизоде взаимодействие культур приобрело весьма яркие и драматические формы.

Внешние связи Японии до 1542 г. ограничивались контактами с Китаем и Кореей. Более развитый Китай на протяжении нескольких веков выступал в качестве недостижимого образца культуры и идеала совершенства, к которому следовало стремиться. А всё китайское, начиная от государственной структуры и мировоззрения и кончая планировкой крупных городов и образцами стихосложения, являлось предметом подражания. Знакомство с достижениями китайской цивилизации стимулировало творческую активность японцев, заставляло их пристальнее взглянуть на собственные национальные проблемы. Это привело к возникновению высокой самобытной культуры, ярко проявившей себя в эпоху Хэйан в выдающихся творениях искусства и литературы. Однако для укрепления этнического самосознания, более чёткого определения своего места в мире, невозможного без соотнесения себя с другими народами, для изменения масштаба видения мира японцы нуждались во всё новой информации о Земле, о народах, населяющих другие страны, а также в постоянном расширении торгово-экономических и культурных связей с этими народами.

В 40-е гг. XVI в. после установления первых контактов с европейцами в Японии наступил так называемый «христианский век». Это время может служить прекрасной иллюстрацией процесса соприкосновения и взаимодействия до сих пор независимо развивавшихся народов. Особенно интересна реакция японцев, которые опять, как в своё время в отношении Китая, стали преемниками достижений иной цивилизации. Конечно, и европейцы многое почерпнули у японцев. Но после первого знакомства с Японией западный взгляд на мир в целом остался прежним — были только внесены уточнения в географические карты и описан ещё один народ. Сознание же японцев претерпело довольно основательные изменения: «В результате общения с европейцами японцы узнали, что кроме го-

сударства Кара (Китай) и Тэндзику (Индия), которыми до этого в их представлении и ограничивался мир, существуют цивилизованные страны Запада. Так, впервые перед их взором предстала наша Земля. *Сёгуну* Нобунага, Хидэёси, и Иэясу благодаря глобусу и картам мира узнали, какое положение на земном шаре занимает Япония. И здесь необходимо отметить, что взгляд японцев на вселенную с этого времени полностью изменился².

Благодаря торговым операциям состоялось знакомство японцев с материальной культурой Запада, ремеслом, естественно-научными представлениями и т.п. Японское население восприняло их с точки зрения полезности и постаралось усвоить³. Европейцы, со своей стороны, помимо чисто экономических стремились добиться и определённых религиозно-политических целей, прежде всего — «христианизации» японцев, вовлечения их в сферу своего духовного влияния. И весьма успешно, доказательством чего служит распространение христианства в ряде провинций в Японии в кон. XVI — первой пол. XVII в., несмотря на китайские духовные стереотипы, укоренившиеся в сознании японцев за долгие годы.

Первые европейцы попали в Японию случайно⁴. До этого они появились сначала в Китае: в августе 1517 г. корабль португальского купца Фернанду Переса д'Анраде, прибыл в Кантон из Малакки. Невиданное доселе судно и необычные товары вызвали живой интерес у местных жителей, в первую очередь у китайских купцов. Власти сначала смотрели сквозь пальцы на бурную деятельность, которую вскоре развернули здесь португальцы, не запрещая, но и не поощряя её. Однако столь мягкое, нейтральное отношение китайских правителей к «южным варварам»⁵ продолжалось недолго.

Первый официальный запрет на торговлю с португальцами последовал уже в 1519 г. Поводом для него послужило недостойное поведение Симойшн д'Анраде, младшего брата упомянутого выше

² *Иэнага Сабуро*. История японской культуры. С. 139.

³ Особенно сильно влияние европейцев сказалось на развитии астрономии, географии, судостроения, шахтного дела и металлургии.

⁴ Правда, европейцы уже давно стремились к «прекрасной стране Зипангу», как называл Японию ещё Марко Поло, знаменитый венецианский путешественник, почерпнувший сведения о ней в Китае, где он побывал в XIII в. В распоряжении португальцев были лучшие в мире (для того времени) карты, где было обозначено географическое положение Японии, и посещение этой страны, вероятнее всего, входило в их ближайшие планы.

⁵ Окружавшие их народы китайцы считали варварами и различали их лишь по тому, в направлении какой части света от Китая (Срединной страны) они обитали. Соответственно, их обозначали «северными», «западными» и т.п. «варварами». Поскольку первые португальцы попали в Китай со стороны южных морей, они стали именоваться «южными варварами». Отсюда же и их японское название — *намбан*, т.е. «южные варвары».

Фернанду (дебоши и кражи китайских детей с целью продажи их в рабство). Китайские власти сочли, что Симойнш и ему подобные злоупотребляют их благосклонностью и терпением. Тем не менее экономические выгоды китайского купечества, заинтересованного в сотрудничестве с европейцами в морских перевозках (португальские корабли были значительно большего водоизмещения и надёжнее в длительном плавании), оказались выше соображений морали и, несмотря на запреты, торговля продолжалась на неофициальном уровне.

В 1542 г. один из португальских кораблей принесло штормом к японским берегам. А уже в 1543 г. португальцы организовали экспедицию в Японию и их суда бросили якорь у острова Танэгасима.

Япония второй половины XVI в. представляла собой феодальное государство, состоящее из разрозненных удельных княжеств, управляемых крупными феодалами — *даймё*. Все они стремились к максимальной автономии, но автономию могло обеспечить только могущество, подкреплённое богатством. Одним из важнейших источников богатства была торговля. Поэтому заинтересованные в торговле с португальцами западные *даймё* охотно допустили их в свои владения.

В августе 1549 г. в Японию прибыл миссионер-католик, член ордена иезуитов Франциск Ксавье и семь его сподвижников (в том числе трое японцев — выпускников иезуитского колледжа св. Павла в Гоа). Они высадились в г. Кагосима, столице княжества Сацума и, не теряя времени, приступили к проповедям, а затем и крещению местного населения. Дело продвигалось весьма успешно. Ксавье так характеризовал японцев: «Они лучший народ, обнаруженный столь далеко, и кажется мне, что среди неверующих нельзя найти народа, превосходящего их»⁶. Глава иезуитов познакомился с сацумским *даймё* Симадзу Такахиса и снискал его расположение своими прекрасными манерами и образованностью. Выяснив, однако, что Такахиса не является правителем всей Японии, Ксавье после десятимесячной деятельности отправился в столицу к самому императору в надежде открыть ему истины христианства и убедить в необходимости крещения всего японского народа. Но к императору он допущен не был, и визит не состоялся.

Всё же Ксавье удалось завязать новые знакомства в столице. Он добился расположения ещё нескольких *даймё* и увлёк их перспективами дальнейшего экономического сотрудничества с Западом. Как и сацумский правитель Такахиса, эти *даймё* согласились допу-

⁶Цит по: Sansom G.B. A History of Japan. Vol. 2: 1334–1615. Stanford: Stanford Univ. Press, 1961. P. 115.

стить иезуитов в свои владения. Кроме того, Ксавье имел в столице несколько теологических бесед с монахами буддийской школы Сингон. Несмотря на то, что обе стороны отметили сходство исповедуемых ими религий, Ксавье сохранил уверенность, что даже в этой, наиболее близкой по духу христианству школе «сатана прочно укоренился»⁷. (Основателя школы Сингон — крупного японского мыслителя Кукая, чьи творчество и деятельность во многом определили стиль духовной жизни Японии хэйанского периода, португальцы, например, считали одним из воплощений сатаны). Поэтому иезуиты упорно продолжали свою миссионерскую деятельность ради «спасения» народа Японии. Она была столь успешной, что в стране даже начали строиться католические церкви, где тысячи вновь обращённых христиан могли беспрепятственно слушать проповеди и молиться.

Первый из великой тройки объединителей Японии, *сёгун* (верховный военный правитель) Ода Нобунага, положивший начало укреплению единой централизованной власти, признал христианство и благоволил к иезуитам. Он даже заинтересовался созданием католической семинарии и выделил для её строительства соответствующее место. Произошло это, вероятно, по двум причинам. Во-первых, *сёгуны* привлекали экономические выгоды сотрудничества с заморскими гостями. А во-вторых, ему нужен был противовес росту влияния буддизма⁸. Такое высокое покровительство христианству способствовало его дальнейшему распространению не только на западе страны, но и в центральных провинциях. Креститься стало модным.

Письма отцов-иезуитов того времени свидетельствуют о стремительном росте числа японских христиан-неофитов. Так, о. Вилем писал, что количество христиан в Японии, главным образом в западных провинциях, в 1571 г. составляло 30 тыс. человек. Миссионер о. Органтино писал тогда же, что за шесть месяцев он крестил около семи тысяч человек. О. Фруа сообщал о наличии только в одном из районов столицы пяти тысяч христиан. К началу 80-х гг. XVI в. иезуиты насчитывали в Японии уже 130 тыс. последователей Христа; по данным о. Валиньяно (1582) — 150 тыс. христиан, 200 церковных храмов и две семинарии. В провинциях Бунсо, Арима и Тоса сами правители были христианами. И это спустя всего лишь 30 лет с момента прибытия проповедников, количество которых в первые

⁷*Sansom G. B.* Op. cit. P. 119–120.

⁸Стремясь к единовластию во всех сферах жизнедеятельности государства, Ода вёл ожесточённую борьбу с экономически сильными и идеологически независимыми буддийскими монастырями.

десять лет не превышало дюжины! Даже если мы сделаем скидку на стремление иезуитов преувеличить плоды своего миссионерского рвения и сократим цифры вдвое, то всё равно получится впечатляющая картина довольно широкого распространения христианских идей. «Если ранее ввезённый из Китая буддизм насаждался сверху, ибо это соответствовало субъективным запросам господствующего класса Японии, и распространялся почти безотносительно к китайским религиозным организациям как таковым, — пишет историк японской культуры Иэнага Сабуро, — то христианское учение, успешно проповедовавшееся миссионерами из европейских католических орденов, сразу же было обращено к массам и за короткое время привлекло на свою сторону многочисленных последователей»⁹.

Захвативший власть в 1582 г. Тоётоми Хидэёси также поощрял иезуитов. Некоторые его приближённые являлись христианами и занимали высокие ступени в иезуитской иерархии. Таков был, например, советник Кониси Рюса, назвавший своего сына Августином и отдавший его на воспитание иезуитам; а также советник Такаяма Нагафуса, который во времена последующих гонений на христиан спасал верующих. Тоётоми не раз благосклонно принимал у себя иезуитов высокого ранга. Так, побеседовав с о. Органтино в 1583 г., он пожертвовал в пользу церкви участок земли в г. Осака, где собирался основать новую столицу страны. В 1586 г. состоялась его встреча с большой группой иезуитов. Тоётоми хвалил их деятельность и делился своими планами захвата Кореи и Китая с последующим насаждением там христианства. Интересно, что на нескольких знамёнах этого сёгуна красовался христианский крест. Как и его предшественник, Тоётоми продолжал борьбу с буддийскими монастырями и разрушил некоторые из них. Успешно проведя летом 1587 г. кампанию по подавлению мятежных феодалов центральной Японии, Хидэёси пожаловал там иезуитам земельные участки для строительства церквей.

На фоне столь доброжелательного отношения к христианам тем более неожиданным явился эдикт Тоётоми Хидэёси 25 июля 1587 г., запрещающий миссионерскую деятельность в стране и обязывающий всех иезуитов покинуть Японию в 20-дневный срок. Непосредственные причины появления данного эдикта нам не известны. Можно лишь предполагать, что он был издан из-за возникшей

⁹*Иэнага Сабуро*. Указ. соч. С. 140. По свидетельству миссионеров XVII в., к 1614 г. в Японии было 653 тыс. взрослых христиан, не считая детей. Всего их было 750 тыс. человек. Вероятно, можно с осторожностью говорить о реальной цифре в 300–400 тыс. верующих, тоже достаточно впечатляющей.

обеспокоенности японского правителя слишком уж быстрым ростом влияния христианских проповедников, объединявших верующих вокруг себя в духовные союзы, которые со временем могли стать угрозой центральной власти.

Иезуиты вынуждены были прекратить крещение населения и проповеди. Но благодаря всё ещё достаточно либеральному отношению Тоётоми, готовому терпеть христиан у себя дома ради выгод торговли, некоторые из них продолжали жить даже в столице. Постепенно миссионерская деятельность возобновилась и к 1592 г. появилось ещё 52 тыс. новообращённых.

Такое положение длилось до 1593 г. и было нарушено вторжением в Японию испанских францисканцев. Прибыв с Филиппин, они, невзирая на указ 1587 г., открыто стали проводить массовое крещение населения и самовольно строить церкви. Обеспокоенный Тоётоми попытался было с ними договориться. Он послал представителей к испанскому губернатору Манилы и сам принял испанских эмиссаров. Однако грубость испанцев, их самонадеянность и уверенность в том, что их «благие» цели оправдывают любые средства, отнюдь не способствовали налаживанию добросердечных отношений. А когда францисканцы, демонстративно продолжавшие свою деятельность, заговорили о грядущем испанском владычестве над Японией, это стало слишком даже для Тоётоми Хидэёси.

В 1597 г. последовал новый, гораздо более строгий эдикт против христиан. Настал час их жестоких гонений. В феврале 1597 г. была арестована, а затем распята на крестах целая группа францисканцев, в том числе и вновь обращённые японцы. Забегая вперёд, отметим, что в последующие годы число казнённых христиан составляло от двух до восьми человек в год (кроме 1605 г., когда был уничтожен целый семейный клан Ямагути — 102 человека) и достигло к 1612 г. 132 человек. Все они были японцами¹⁰.

Преемник Тоётоми Хидэёси *сёгун* Токугава Иэясу (1542—1616), опять же ради выгод торговли, решил восстановить дружеские отношения с европейцами и разрешил им миссионерскую деятельность. Он обратился к губернатору Филиппин, предлагая сотрудничество и давая понять, что не будет строг в отношении христиан. Но вскоре Токугава (а позже и его наследники), как и Тоётоми, видимо, осознал, что распространение христианства, на первый взгляд безобидного, влечёт за собой эрозию религиозно-нравственных представлений синтоизма, конфуцианства и буддизма, на которых зиждилось социальное и духовное единство управляемого им народа.

¹⁰См.: *Sansom G.B.* Op. cit. P. 172.

С 1614 по 1639 гг. последовала серия эдиктов, показывающих, что сёгунское правительство — *бакуфу* пошло на ослабление своих позиций в экономике ради пресечения «идеологической» опасности. Торговые отношения с Западом, ставшие к тому времени прерогативой *бакуфу*, были почти полностью прекращены, а все иностранцы выдворены из страны. Исключение составляла крохотная территория близ о-ва Дэсима, где раз в год швартовался один европейский корабль и располагалось поселение голландских купцов, занимавшихся торговыми операциями под строгим контролем японского правительства. В 1639 г. верховный правитель страны — сёгун Токугава Иэмицу издал указ, под страхом смертной казни запрещавший иностранцам въезжать в Японию, а японцам — покидать родину,

В то же время в стране усилились преследования собственных христиан. В 1638 г. было жестоко подавлено 37-тысячное восстание на п-ове Симабара, руководимое христианами. Христианство искоренялось огнём и мечом. Казни продолжались до 1660 г., так или иначе наказанию подверглись 200 тыс. человек. Около ста тысяч продолжали исповедовать христианство тайно, их приютами стали небольшие острова Японского архипелага.

Надо сказать, японские адепты Христа стойко вынесли всю тяжесть обрушившихся на них репрессий и на протяжении более чем 220-летнего периода закрытия страны, передавая из поколения в поколение христианские заветы, смогли сохранить свою веру¹¹. В связи с этим важно было бы отметить разницу в отношении к европейцам и их культуре, существовавшую между Китаем и Японией как в сфере официальной политики, так и в сознании простого народа. Деловая активность японцев и их очевидный интерес к христианству представляют собой контраст равнодушию к европейцам со стороны Китая, где к началу XVIII в. было «христианизировано» лишь 100 тыс. человек — мизерная цифра для такой огромной страны.

Представляется, что заинтересованность японцев обусловлена прежде всего историческими особенностями культурного развития: здесь был очень высок, по крайней мере до X в., авторитет иностранной, прежде всего китайской, традиции. Японцы в течение нескольких веков выступали в роли рецепторов чужеземной (пусть даже близкой им по духу) культуры. Вряд ли они восприняли западные образцы как нечто более высокое, по сравнению с их собственной цивилизацией, но их любопытство и любознательность

¹¹Сразу же после открытия страны в середине XIX в. христиане объявились на юго-западе Японии. За 200 лет тайного вероисповедания их литургика изменилась до неузнаваемости. Японские христиане, так сказать, японизировали католические обряды, придав им национальный колорит.

были велики. В то время как как китайцы в течение долгого времени находились в привилегированном положении по отношению к соседним народам¹² и смотрели на прибывших европейцев свысока, японцам их более скромное положение помогло правильное оценить пришельцев: к ним отнеслись не как к чему-то «высшему» или «низшему», а как просто к иному.

Разрыв с христианским миром принёс сёгунату и крупнейшим *даймё* — Симадзу, Мацуура, Набэсима и Омура — немалые убытки. Прекратилась практиковавшаяся ими с начала XVII в. выдача лицензий судовладельцам на торговлю с границей. Замерла деятельность японских торговых поселений, рассеянных по всей Юго-Восточной Азии. Пустынны стали окружающие Японию морские пространства. Их уже не бороздили европейские суда, перевозившие прежде товары японского экспорта и импорта. В самой Японии особенно большие убытки понёс порт Нагасаки, так как все его жители прямо или косвенно были связаны с внешней торговлей, что обеспечивало им более высокий, чем в других областях страны, уровень жизни. Все торговые отношения Японии с западным миром свелись к курсированию единственного корабля из колонии на о-ве Дэсима, делающего только один рейс в год. Несомненно, и европейцы многое утратили в связи с закрытием для них Японии. И это касалось не только материальных выгод — они лишились общения с доброжелательным и самобытным народом, оставившим у многих из них самое благоприятное впечатление.

Среди историков существует мнение, что алчные, ограниченные, не очень образованные европейцы, преследовавшие в Азии свои цели, не считавшиеся с интересами местного населения и не интересовавшиеся оригинальной культурой, не могли дать японцам ничего ценного. Напротив, пришельцы, мол, зачастую грабили местное население и ввергали его в кровопролитные братоубийственные столкновения на религиозной почве. Однако многочисленные свидетельства современников описываемых событий (и европейцев и японцев) говорят об ином.

На самом деле японцам удалось воспринять от европейцев очень многое. Так или иначе, европейцы были носителями не только совершенно незнакомой, но и высокой культуры. К тому же Японию «открывали» не только своекорыстные купцы и фанатичные иезуиты, но и незаурядные личности вроде талантливого учёного Морейры, в течение двух лет (1590—1592) исследовавшего Японские

¹²Китай с древности был одним из центров мировой цивилизации и вплоть до XIX в. значительно опережал в экономическом и культурном развитии многие соседние страны.

острова и впервые составившего точную географическую карту Японии и Северо-Восточной Азии.

Соприкосновение с чужой культурой отразилось в произведениях японской литературы. Остановимся для начала на кратком анализе особо примечательной, на наш взгляд, повести о христианах и христианстве в Японии «Кириситан-моногатари», написанной в 1639 г. Дата создания и тенденциозный характер данного произведения ясно указывают на то, что анонимный японский автор (или авторы, поскольку разные части повести написаны в резко отличающейся друг от друга манере) выполнял социальный заказ. Ведь 1639 г. — время окончательного изгнания европейцев из Японии. Поэтому основной задачей повести является дискредитация христианства и его последователей всеми доступными средствами.

Сначала автор приглашает читателей посмеяться над христианами и даёт намеренно искажённый портрет типичного христианина — в качестве такового выступает португальский монах Батерен, — подчёркивая нелепость его поведения: «Из корабля появилось неизвестное существо, сходное по виду с человеком, но выглядящее, однако, гораздо более похожим на *тэнгу*¹³. После расспросов выяснилось, что это существо называлось Батерен. Длина его носа — вот первое, что привлекло внимание: нос был похож на морскую раковину, хотя и без наростов, присосавшуюся к его лицу. Его глаза были огромны, а внутри — жёлты. Голова маленькая, на руках и ногах — длинные когти. Он был высок и чёрен с ног до головы, лишь нос был красен. Его зубы превосходили по длине лошадиные, а волосы были мышинового цвета. На лбу — шрам от опрокинутой винной чаши. Его речи были вовсе непонятны, голос звучал пронзительно, как крик совы»¹⁴.

Но автору повести недостаточно вызвать у читателей презрительную усмешку¹⁵, ему надо ещё и попугать их. Для этого он красочно изображает ужасные казни христиан, предостерегая своих соотечественников и грозя неизбежной расплатой всякому, кто осмелится стать христианином.

И наконец, дабы окончательно опорочить христианские идеи, создатель «Кириситан моногатари» описывает теологический диспут между иезуистским монахом-японцем по имени Фабиан¹⁶ и буддийским монахом Хакуо Кодзи из секты Дзэн. Они приглашены

¹³Существо, напоминающее домового; обладает чрезвычайно длинным носом.

¹⁴*Elison G. Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan.* Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1973. P. 321.

¹⁵Заметим, кстати, что повесть снабжена иллюстрациями, карикатурно изображающими христиан.

¹⁶Фабиан Фукан (1565–1621) — очень интересная фигура христианского века в Японии, и его жизнь заслуживает специального рассмотрения.

вдовой одного из владетельных *даймё*, с тем чтобы в ходе их спора установить единственно правильный путь спасения души этой набожной женщины. Первым слово предоставляется иезуиту. Из его уст мы слышим сначала сжатое изложение событий Ветхого Завета: историю сотворения мира и человека, а также человеческого грехопадения. Попутно Фабиан отмечает превосходство христианского Бога-творца, вечного, бессмертного и всемогущего, над буддийскими и синтоистскими божествами — Буддами, бодхисаттвами и *ками*, являющимися по своей природе просто необычными воплощениями человеческих существ. «Великий Бодхисаттва Хатиман, — говорит иезуит, — на самом деле есть император Одзин, который был человеком»¹⁷. «Всех неверующих грешников, — продолжает он, — ждут страшные муки ада, а идущие по пути добра христиане обязательно попадут в рай»¹⁸. Здесь он коротко рассказывает евангельскую историю Иисуса Христа, рождённого непорочной девой Марией, чтобы искупить людские грехи. В заключение монах превозносит могущество своей огромной страны, по сравнению с которой все Японские острова — лишь крошечная песчинка. Он поясняет высокий и благородный смысл проповеднической деятельности посланцев этой страны, призванных просветить и спасти погрязший в заблуждении японский народ.

В спор вступает буддийский монах и задаёт своему противнику ряд вопросов-опровержений. Начнём с того, говорит он, что в наших самых древних книгах нет никакого упоминания о всемогущем христианском Боге. Из них известно о совсем других богах. Но, предположим, христианский Бог всё-таки существует. Для чего этому Богу нужно было создавать человека? «Это была игра? Или, может быть, Господь почувствовал себя одиноким и сотворил человека, чтобы иметь товарища для бесед или просто шута? — иронизирует буддист. — Далее, если христианский Бог создал людей, то почему же тогда он не смог сразу утвердить своё единое истинное учение среди всего человечества, и его бедные апологеты-миссионеры вынуждены преодолевать громадные расстояния, подвергаясь многим опасностям лишь для того, чтобы распространить это учение на столь маленьком клочке Земли, как Япония? По поводу же Иисуса Христа можно только удивляться, что объектом поклонения выступает слабый, убогий, беспомощный человек, не сумевший воспротивиться истязаниям и распятый на кресте. И может быть, Христос действительно заслужил такое обращение, будучи сыном Бога, создавшего по своей прихоти людей

¹⁷Elison G. Op. cit. P. 344.

¹⁸Ibidem.

и заставившего их страдать в этом несовершенном мире? Вообще, христианский Бог кажется мне дьяволом»¹⁹, — заключает буддийский монах и раздражается грубой бранью: «Выгоним святую Марию отсюда! Она дала жизнь невоспитанной безотцовщине. Я бы побил её ногами!»²⁰.

Затем монах популярно излагает буддийское учение и завоёвывает расположение вдовы, признавшей истинность его аргументов. Итак, торжествует буддизм. Вот она — настоящая истина, настоящая вера наших предков, резюмирует «Кириситан моногатари», апеллируя к патриотическим чувствам читателей-японцев.

Однако попробуем посмотреть на всю эту антихристианскую апологетику трезвыми глазами незаинтересованного читателя. Начнём с внешнего вида христианина. Действительно, облик изображаемого в повести Батерена смешон и нелеп. Причём нелеп до абсурда — только никогда не видевший европейцев, и чересчур наивный человек сможет поверить в то, что они такие на самом деле. Кроме того, если христианин, этакое чудище, удостоился столь подробного описания, то он, вероятно, представлял для автора несомненный интерес.

Что касается изображения страшных казней последователей Христа, то, хоть создатель повести и считает эти казни справедливыми, он в то же время признаёт необычайную стойкость и мужество христиан, готовых за веру пойти на костёр или быть распятыми. Мало того, он свидетельствует, что после казней люди растаскивают кусочки крестов на амулеты, веруя в их чудодейственную силу. Так в повести невольно констатируется вера населения в могущество христианства.

Что касается попытки теологического развенчания христианства на примере диспута Фабиана с буддийским монахом, то здесь важно заметить, что всякую религиозную догматику можно условно разделить на две части. Первая — это сакральные «истины веры», находящиеся на недостижимой для разума высоте и принимаемые поэтому без доказательств. Вторая — часто выступающие объектом философских спекуляций теологов так называемые истины разума, якобы доступные определённому рациональному обоснованию и пониманию. Но даже христианские философы прекрасно сознают, что истины веры, в отличие от «доказуемых» истин разума, не стоит подвергать интеллектуальному анализу, дабы не дискредитировать их²¹. Естественно, любая, пусть и самая изощрённая попытка раци-

¹⁹Elison G. Op. cit. P. 347.

²⁰Ibid. P. 348.

²¹См. произведения Ансельма Кентерберийского, Фомы Аквинского, а также современных неотомистов.

онально доказать истинность какой бы то ни было религии обречена в конечном счёте на провал.

Данное обстоятельство часто принимается на вооружение не только атеистами, но и теологами в случае необходимости эффективной критики чуждой им религиозной системы. Аналогичную ситуацию демонстрирует диспут в «Кириситан моногатари». Некоторые критические аргументы буддийского монаха в отношении христианских «истин веры» вполне резонны²². Но всё дело в том, что эти же аргументы с равным успехом могут быть использованы и в отношении самого буддизма, в котором тоже присутствуют рационально недоказуемые «истины веры». Правда, христианину не предоставлено возможности подвергнуть подобной критике буддизм, и это ослабляет его позиции в дискуссии. К тому же буддист для завоевания симпатий читателя постоянно подчёркивает свои патриотические чувства, преклонение перед верой предков. Ему дано полное право поливать грязью христианство и издеваться над ним. Следовательно, буддист побеждает только потому, что он должен победить по замыслу автора повести. «Кириситан моногатари» — наглядный пример пропагандистского сочинения.

Интерес японцев к христианству, помимо прочего, способствовал выдвиганию из их числа незаурядных мыслителей религиозного толка. Однако вновь обращённым теологам приходилось преодолевать сопротивление некоторых иезуитских иерархов, ревниво оберегавших свой приоритет в вопросах веры, видящих в местном населении людей второго сорта, пассивную паству, «человеческий материал» для утверждения воли Господней и тем самым отталкивающих японцев от христианства. Таким религиозным снобом был, например, глава иезуитской миссии в Японии в 1570—1581 гг. Франсиск Кабрал²³. Убеждённый в никчёмности язычников-азиатов лишь на том основании, что их культурные и религиозные традиции были непривычны и отличны от европейских, Кабрал стремился всячески ограничивать функции японских христиан в церковной деятельности. Он смотрел на японцев свысока и сдерживал их инициативу, не давая продвигаться по ступеням иезуитской иерархии; он препятствовал изучению ими латыни и португальского языка, заботясь таким образом о сохранении языкового барьера между высшими (европейцы) и низшими (японцы) чинами иезуитов.

²²Мы имеем в виду их смысл, а не форму.

²³Среди миссионеров были и более дальновидные руководители, такие как о. Валиньяно, который, в отличие от Кабрала, хорошо относился к японским неофитам. Залог успешной проповеднической работы он видел в тщательном изучении культуры Японии, учёте её специфики и благожелательном отношении к её народу.

Неудивительно, что многие христиане-японцы – отчасти из-за колебаний официальной политики японских властей, отчасти из-за обид, творимых иезуитами и уязвленного самолюбия – предавали христианство. Показательна в этом отношении судьба упомянутого выше одарённого японского теолога Фабиана Фукана, получившего известность сначала в качестве апологета христианства в Японии, а затем в качестве его ярого врага²⁴.

Как свидетельствуют отчёты португальских миссионеров, до своего крещения (предположительно в 1586 г.) Фабиан Фукан был дзэнским монахом-буддистом, что подтверждается и содержанием его работ, демонстрирующих превосходную осведомлённость автора в буддийской догматике. Обратившись в христианскую веру, Фукан стал её горячим поклонником, выучил латынь. Он принимал участие в теологических дискуссиях с буддистами на стороне христиан и сочинял труды, прославлявшие учение Христа. В 1605 г. Фукан создаёт «Мётэй мондо» («Диалог о чудесной истине») – прохристианское произведение, описывающее беседу двух монахинь, в ходе которой доказывается и восхваляется истинность христианства в противоположность буддизму, конфуцианству и синтоизму. Через год, в 1606 г., состоялся диспут между Фуканом и ставшим впоследствии очень известным неоконфуцианцем Хаяси Радзаном. Запись этого диспута Хаяси опубликовал, озаглавив её «Ха ясо» («Против иезуитов»).

В этом сочинении Фукан, ярый адепт христианской религии, выглядит достаточно убедительно (даже в интерпретации Хаяси) и без труда расправляется с доводами неоконфуцианца. Но следует подчеркнуть, что речь здесь идёт не только и даже не столько о преимуществах или недостатках христианства, сколько о приятии или неприятии западной культуры как таковой. Невежественный в области естественных наук, Хаяси Радзан, постоянно апеллирующий к авторитетам конфуцианства, явно проигрывает по-европейски просвещённому Фукану. Вот как Хаяси пытается, например, опровергнуть заявление Фукана о шарообразности Земли: «Такое обоснование невозможно. Как может быть небо под Землёй?.. Говорить, что нет верха и низа – это отрицание разума... Чжу Си утверждал, что половина неба вращается вокруг дна Земли, но

²⁴Фуканом написаны как про-, так и антихристианские работы. Сам он выведен как поборник христианства не только у Хаяси Радзана (см. ниже), но и в книгах «Кириситан моногатари» («Повесть о христианстве») и «Намбандзи кохайки» («Взлёт и падение храма южных варваров»). Существует версия, что в той же «Кириситан моногатари» позднейшие взгляды Фукана изложены устами дзэнского монаха Хакуо Кодзи – противника христианства. Знаменитый писатель Акутагава Рюноске также сделал Фукана героем одного из своих рассказов.

твои взгляды не согласуются и с этим»²⁵. Хотя победу в диспуте Хаяси Радзан приписывает себе, на самом деле, вероятно, противники разошлись, каждый уверенный в собственной правоте.

В том же, 1606 г. Фукан участвовал ещё в одной теологической дискуссии. На этот раз его оппонентом был известный знаток буддизма из школы Хоккэ. Фукану и его удалось привести в полное замешательство своими доводами.

В иезуитских записях за 1607 г. о Фабиане Фукане говорится дважды. В этом году он вместе с высокопоставленными португальскими иезуитами нанёс визит бывшему сёгуну Токугава Иэясу, удалившемуся на покой, а также побывал в г. Эдо у второго сёгуна из династии Токугава – Хидэтада. Это последнее упоминание о Фукане-христианине. Уже в качестве предателя-отступника, изменившего христианской вере²⁶, он фигурирует в письме о. Родригеса в 1616 г. И наконец в 1621 г. в одном из португальских писем рассказывается о Фукане, находящемся при смерти в г. Нагасаки, и о его еретическом антихристианском произведении «Ха Дайусу» («Против Бога»).

Данное произведение, написанное в 1620 г., – поворотная и одновременно итоговая работа Фабиана Фукана, эволюционировавшего от буддизма к христианству и в конце концов вернувшегося к прежней вере. Содержание «Ха Дайусу» во многом повторяет текст религиозного диспута из «Кириситан моногатари», поэтому мы не будем останавливаться на его анализе. Отметим только, что в «Ха Дайусу» Фукан пытается более спокойно и аргументировано, нежели автор «Кириситан моногатари», критиковать христианскую догматику и восхвалять преимущества буддизма, конфуцианства и синтоизма. Однако чувствуется, что главным стимулом послужила не разочарованность в христианстве, а обида Фукана на иезуитов, не оценивших по достоинству его преданности и таланта. Неслучайно на закате «христианского века» появилось ещё несколько аналогичных произведений раскаявшихся теологов (таких как Кавано [Савано] Тюан и Судзуки Сёсан), вынужденно отказавшихся

²⁵Цит. по: *Elison G.* Op. cit. P. 149.

²⁶История крещения Фукана дана (вероятно, искажённо) в упоминавшемся выше антихристианском произведении начала XVIII в. «Намбандзи кохайки». В нём рассказывается, как Фукан заболел проказой и прочими недугами и его, нищего, голодного, обессилевшего от болезней, попрошайничающего на улицах Киото, подобрали и выхостили иезуиты. В благодарность за это Фукан, будто бы, перешёл из буддизма в христианство. Позже, как видим, Фукан стал отступником и, изменив христианству, вернулся к прежней вере. Видимо, этому способствовали и изменение политического климата в стране в отношении христиан, и его личная неудовлетворённость поведением иезуитских иерархов в Японии, препятствовавших его духовной карьере.

от веры в Христа и разделивших, по всей вероятности, судьбу Фабиана Фукана

В заключение хотелось бы отметить некоторые благотворные для японской культуры последствия возникших тогда японо-европейских связей. Как уже отмечалось, к концу XVI в. христианство распространялось в Японии довольно быстрыми темпами. Икон с изображениями христианских святых, доставляемых из Европы, не хватало. Поэтому в 1590 г. состоялось совещание администрации японских иезуитских семинарий, посвящённое вопросу создания художественных мастерских для пополнения фонда икон. В результате в том же году при нескольких семинариях возникли школы живописи, где молодые японские художники обучались искусству копирования европейских картин.

Так было положено начало образованию школы *ёга* (букв.: «европейская картина»). Один из мэтров школы *ёга*, талантливый итальянский художник Джованни Никколо, приглашённый иезуитами в Японию ещё в 1583 г., преподавал искусство западной живописи в школах Арима и Хатирао. Он же начал обучать японцев искусству гравюры. Достоянный представитель культуры Ренессанса, Никколо был энциклопедически образованным человеком. Известно, что он написал великолепные картины Христа и Богородицы, утраченные впоследствии. Ученики Никколо плодотворно трудились над созданием портретов христианских святых (к которым, кстати, в 1623 г. был причислен и Франциск Ксавье). Интересно, что они обращались и к светской тематике. Школа *ёга* дала японцам возможность познать европейскую культуру, так сказать, изнутри. Ведь произведения, которые копировались художниками, отражали европейский взгляд на мир. Картины *ёга*, выполненные посредством западной живописной техники²⁷, показывали японцам другие страны и народы Земли с точки зрения европейцев. Это был как бы взгляд на вселенную глазами западного человека.

Выше мы уже говорили о стремлении японцев получить у «южных варваров» сведения, в первую очередь полезные в повседневной жизни. Они сразу же заинтересовались навигацией и географией, необходимыми при налаживании межнациональных торговых и культурных связей. Географические карты, получившие в результате этого распространение на Японских островах, стали изображаться

²⁷Конечно, японский стиль *ёга* отличался от европейского. Для японцев это была совершенно новая манера, и они только ещё учились линейной перспективе, передаче светотени и объёма и пр. Но определённых успехов они достигли. *Ёга* прекратила своё существование в связи с закрытием страны и возродилась уже после реставрации Мэйдзи в 1868 г.

даже на ширмах и веерах. Яркий колорит, красочные детали, высокая техника исполнения делали такие ширмы настоящими произведениями искусства. Как считают японские искусствоведы²⁸, «географические» ширмы по зрительному впечатлению ничуть не уступали лучшим образцам художественных ширм. Характерно, что и на многих художественных ширмах — *намбан бидзюцу* — имелось в углу изображение глобуса. Таким образом художники пытались передать принадлежность запечатлённых ими мест всему огромному миру. Столь часто фигурировавший на ширмах порт Нагасаки выступал уже не просто в качестве конкретного города Японии, но как частица Земного шара, а на населяющих Нагасаки японцев и европейцев зритель смотрел как на представителей всего человеческого сообщества. «Географические» ширмы, как и искусство *намбан бидзюцу* в целом, свидетельствовали о стремлении японцев познать другие народы, соотнести себя с ними, определить своё место на Земле.

Кроме того, в рассматриваемый период в Японии создавались католические учебные заведения. Количество учащихся в них постоянно увеличивалось²⁹, и возникла необходимость в учебниках на японском языке. На уже упоминавшемся совещании иезуитов в 1590 г. было вынесено решение об их печатании. Благодаря этому в 1591 г. были изданы «Жития святых», и с тех пор печатание религиозных книг стало регулярным. Хотя японский текст записывался по фонетическому принципу латинскими буквами, подобное начинание явилось важным шагом в деле просвещения народа Японии³⁰.

К сожалению, история «христианского века» в Японии обделена вниманием со стороны российских востоковедов. Не придают ей большого значения и западные исследователи (считающие, что в период, когда связи Японии с внешним миром прервались, чужеродные влияния были почти полностью искоренены и исследовать их не стоит труда). Однако сами японцы признают несомненную значимость первых контактов с европейской культурой. Действительно, краткий в масштабах мировой истории культурный диалог до того не знавших друг друга народов имел последствия, которые вряд ли стоит игнорировать. Ведь результатом в данном случае

²⁸См.: *Окамото Рёити*. Намбан бидзюцу (Искусство, посвящённое «южным варварам»). Токио: Хакуося, 1969. С. 140.

²⁹В одной только семинарии *Хатирао* число учеников выросло с 75 в 1588 г. до 112 в 1596 г.

³⁰Интересный факт — на о-ве Амакуса, где миссионеры основали семинарию, в 1588 г. среди прочих книг были напечатаны «Басни Эзопа», переведённые на японский язык. О деятельности семинарий см.: *Boxer C.R.* The Christian Century in Japan 1549–1650. Berkley—Los Angeles—London: Berkley Univ. Press, 1967.

явилось усвоение японцами многочисленных новых прикладных и естественнонаучных знаний, перенятие некоторых эстетических традиций и довольно глубокое знакомство с духовно-религиозным христианским мировоззрением.

Несмотря на то, что японо-европейское взаимодействие XVI–XVII вв. имело и негативные стороны, одно представляется бесспорным – сотрудничество и взаимопонимание возможно только при соблюдении народами и государствами принципа, сформулированного И. Кантом: «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своём лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему как к средству»³¹.

³¹Кант И. Основы метафизики нравственности // Соч. в 6 т. Т.4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 270.

О ВОЗНИКНОВЕНИИ ЯПОНСКОЙ СОЦИОЛОГИИ

Первые кафедры социологии были основаны в конце XIX в. в США: в 1876 г. — в Йельском университете, а в 1892 г. — в Чикагском. Третья в мире социологическая кафедра была образована в 1893 г. в Японии, в Токийском императорском университете. И это неслучайно: во второй половине XIX в., в период так называемой реставрации Мэйдзи, в Японии началось интенсивное заимствование достижений западной социальной мысли. До этого познание мира осуществлялось строго в рамках господствовавшей буддийско-конфуцианской традиции, теоретическая же мысль и дикурсивное знание развивались слабо. Лишь с 1868 г., когда на смену военно-феодальной диктатуре сёгунов пришло в меру прогрессивное правительство во главе с императором Мэйдзи и Япония взяла в качестве ориентиров политическую организацию, юридическую систему и экономическую структуру западных государств, в жизни японцев стали совершаться перемены. «Невозможно отрицать того обстоятельства, — пишет японский учёный Иэнага Сабуро, — что модернизация японского общества внешне представляла собой процесс *заимствования западной культуры*»¹ (курсив наш. — А. Л., Е. С.).

Однако национальная духовная традиция продолжала и до сих пор продолжает оставаться в Японии важным фактором общественной жизни². Живучесть традиции в нынешних условиях обусловлена информативностью и «всеохватностью» категориального комплекса, который сформировался в Японии на основе синтоизма, буддизма, а также конфуцианства и даосизма. Этот своеобразный религиозно-мировоззренческий сплав веками определял самоощущение каждого японца, его отношение к миру, характер отношений между людьми, субординацию в семье и государстве.

¹Иэнага Сабуро. История японской культуры. С. 194.

²См.: Луцкий А.Л. Интерпретация духовных традиций Запада Икэдой Дайсаку // Философские науки. 1984, № 3. С. 103—112; *Его же*. Японская духовная традиция и экзистенциализм // Народы Азии и Африки. 1986. № 3. С. 54—62.

Особо подчеркнём, что вышеуказанные учения носили «неличностную окраску»: их целью было избавление человека от его внешнего вторичного *Я* во имя выявления *изначальной природы*. Китайские учения призывали к преодолению личного во имя всеобщего. В буддизме идея нирваны, символизирующая освобождение от страданий, была тесно связана с идеей освобождения индивида от его личного *я*.

Синтоизм представлял собой совокупность магических обрядов и мифических преданий, отражавших жизнь родового общества Японии. Это по сути пантеистическое мировоззрение привело японцев к одухотворяющему взгляду на вселенную. «В архаическом синтоистском сознании мир был безграничен и слит с человеком. Всё, обладавшее необычайной силой или красотой, или формой, было предметом поклонения божествам-*ками*. Список *ками* бесконечен: внушающая благоговение гора, скала причудливой формы, стремительный горный поток, столетнее дерево»³. В синтоистской картине создания мира отсутствует описание сотворения человека. Это обстоятельство, на наш взгляд, иллюстрирует принципиально *неантропоцентрический характер* национальной духовной традиции японцев. Ощущение нерасторжимой слитности с окружающим миром, сохраняющееся у японцев вплоть до сегодняшнего времени, во многом определяет их относительно безбоязненное отношение к смерти (как к очередной форме растворения в природе) и культивирование черт «неличности». В наши дни японцы воспринимают синтоизм как нечто являющееся принадлежностью только японского мира и составляющее неразрывную часть их естественного окружения — среды, в которой они живут и действуют. Через синтоистские представления на протяжении всей истории японской цивилизации формировались особые, уникальные черты культуры Страны Восходящего солнца.

Однако эту культуру невозможно понять без учёта воздействия на неё со стороны буддизма, образно названного известным религиоведом О.О. Розенбергом ключом к восточной душе. Распространению буддизма в Японии способствовала характерная для японцев склонность к *совмещению различных идей и представлений*. Через призму буддизма интерпретировалось и конфуцианство как система общественных и семейных отношений, а также происходило оформление синтоизма в полноценную религию («путь богов-*ками*» по аналогии с «путём Будд»). Буддийские концепции единства индивидуального и универсального и синтоистское по-

³Дейл-Сондерс Э. Японская мифология // Мифология древнего мира. М.: Наука, 1977. С. 4.

нимание вседуховности окружающего мира, особенно в мистической трактовке того и другого, сливались с даосским идеалом жизни на лоне природы с характерным для даосов стремлением к сверхъестественному. Даосизм не разрабатывался японцами как самостоятельное и цельное учение, но идеи его китайских апологетов постоянно присутствовали в синкретическом мировоззрении средневековой Японии и нашли отражение в религиозной буддийской практике.

Будучи важными составляющими синкретического мировоззрения средневековой Японии, буддизм, синтоизм и даосизм — ни в отдельности, ни в комбинациях — не смогли послужить универсальной идейной основой государственного строя⁴. Такую функцию с начала японской государственности выполняло конфуцианство, которое наилучшим образом способствовало упрочению неличностного характера японской духовной традиции, ориентируя каждого индивида на выполнение прежде всего жизненных задач, нужных для поддержания нормального функционирования общественного организма. Сильной стороной конфуцианства было снятие страха перед смертью, поскольку каждый индивидуум ощущал свою причастность этому в целом бессмертному организму.

В течение двух веков Япония была практически оторвана от внешнего мира⁵. С одной стороны, это тормозило её экономическое развитие, но с другой — способствовало сохранению национальной самобытности. Весь этот период в Японии продолжало существовать жёсткое сословное деление феодального общества с чётко зафиксированными идеологическими установками и всё более укреплялись сформировавшиеся в данных рамках идеалы и схемы социально одобряемого поведения⁶.

Идейные установки буддизма и конфуцианства соответствовали интересам японских феодалов. Они отражали действительные тенденции формирования национальной японской идеологии и органично «вписались» в реальную историческую ситуацию. Важно, что сложившиеся в феодальной Японии мировоззренческие представления не остались внешними навязанными правилами и отвлечёнными нормами, а глубоко укоренились в сознании каждого японца как практические регуляторы его повседневного поведения. Этим объясняется *относительная самостоятельность духовной жизни*

⁴См.: *Tsutida Kyoson*. Contemporary Philosophy of China and Japan.

⁵См. выше. С. 61.

⁶См.: *Скворцова Е.Л.* К вопросу о специфике морального сознания в Древней Японии // История зарубежной философии и современность.

Японии, её кажущаяся независимость от изменений социально-экономической сферы⁷.

Буддийско-конфуцианская традиция продолжала монопольно господствовать в духовной жизни японского общества до конца XIX в. Как было отмечено выше, новые тенденции в идеологии наметились после того, как была принята конституция 1889 г. и капиталистические отношения стали развиваться быстрыми темпами. Всего за 60 лет Япония превратилась из страны с архаичной производственной базой в современное индустриальное государство. В результате не только радикально изменились традиционные экономические и социальные связи, но и произошли некоторые перемены в духовной жизни Японии. Свою роль здесь сыграло усвоение ценностей западной культуры. «Цивилизация, просвещение — таков был пароль, который символизировал новые идеи начального периода эпохи Мэйдзи», — замечает японский учёный Тосака Дзюн⁸.

В периоды Мэйдзи и Тайсё в Японии активно изучались идеи западных мыслителей и вышло большое число переводных произведений. Сам процесс перевода представлял собой особый этап развития научного знания в Японии. Теоретические понятия как таковые в домэйдзийскую эпоху не формулировались, и японцы вполне удовлетворялись буддийско-конфуцианскими представлениями, выступающими основой их мировоззрения. Эти представления были оформлены иероглифической письменностью, весьма конкретной и не предназначенной для выражения абстракций. Для изображения западных терминов японцы пользовались разными методами. Например, «омонимическим», когда подбирались иероглифы, произносящиеся и чисто фонетически совпадающие со звучанием соответствующего переводимого слова. Один из первых японских социологов, Като Хироюки (1836—1919), для обозначения, скажем, христианства пользовался созвучным термином *киристо-кё* (Киристо — Христо). Между тем, слово *киристокё* состоит из трёх иероглифов, означающих «основа», «надзирать» и «церковь».

Но появились и «смысловые» переводы. Так, другой известный учёный того времени, Ниси Аманэ предложил перевод с помощью иероглифов термина «философия»⁹. Серьёзные трудно-

⁷См.: Луцкий А.Л. К вопросу изучения философии Канта в Японии // Марксистская теория историко-философского процесса и идеологическая борьба. М.: Философское общество СССР, МГУ, 1986.

⁸Тосака Дзюн. Указ. соч. С. 213.

⁹См.: Наст. изд. С. 158.

сти для перевода на японский представлял термин «социология». Ниси Аманэ предлагал вначале достаточно общее и широкое слово *ниннэнгаку*, буквально означающее «учение о человечестве». По мнению исследователя истории социологической мысли Японии Кавамуры Нодзому, для обозначения термина «социология» современный японский эквивалент *сякайгаку* поначалу не применялся. Использовались такие слова как *косайгаку* – «учение об отношениях», *ниннэнгаку* – «учение о человечестве», *сэйтигаку* – «политическое учение»¹⁰.

Иероглифическая письменность с её образностью наложила отпечаток на всё развитие философской мысли Японии, включая социологическое знание. В иероглифике не содержалось абстракций, как в языках Запада. Иероглифические «абстракции» изображались числом. Пример – знаменитая «Книга перемен» – «И-цзин», с её системой гадания, выраженной своеобразным графическим способом. В то же время делались попытки передачи абстрактного через конкретное. Так, в книге бесед Конфуция «Лунь-юй» содержатся описания поведения человека в семье и обществе и на основе этих конкретных описаний выводятся вполне абстрактные понятия «гуманизма», «справедливости», «человеколюбия». В конфуцианском классическом труде «Чунь-цу» («Весна и осень») часто встречаются описания событий, передающих чувственные впечатления, на языке неопозитивизма называемые «протокольными предложениями».

С другой стороны, само конфуцианское учение давало повод для его философско-социологического комментирования. Из описания поведения конкретного человека в конкретной ситуации выводились всеобщие нормы поведения. При этом существовало различное толкование «общественного порядка», «равенства», «неравенства» и т.д.

Анализируя письменные источники конфуцианства, можно прийти к выводу, что китайцы, а вслед за ними и японцы нашли выход из ситуации зависимости от иероглифического письма. Абстракции, необходимые для развития и «упорядочения» философского мировосприятия, выражались через «конкретность» и число. Именно метод конкретности оказал влияние на процесс усвоения и переосмысливания в Японии западных теорий¹¹.

¹⁰См.: *Кавамура Нодзому*. Нихон сякайгаку си кэнкю (Исследования по истории японской социологии). В 2 т. Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1973. С. 74–92.

¹¹См.: *Аруга Нагао*. Сякайгаку си (История социологии). Токио: Кадокава сётэн, 1977; Кодза сякайгаку (Курс лекций по социологии). Токио: Сансэйдо, 1957–1959.

Первые японские социологи были ещё и просветителями про-западного толка: они несли в японское общество идеи западной культуры и философии¹². Упоминавшийся выше Като Хироюки активно занимался издательской деятельностью, был автором множества журнальных и газетных публикаций, стал одним из основателей Токийского императорского университета. Ниси Аманэ также активно печатался, пропагандируя идеи западного просвещения, был членом комитета по созданию Японской Академии наук. Ниси учился в Голландии и в своих ранних работах опирался на концепцию Ж.-Ж. Руссо о государственном устройстве. В социологии он разделял идеи О. Конта.

Основное требование японского просвещения – конституционное правление. Като Хироюки даже считал, что оно является естественным выражением конфуцианских принципов, в частности «добра» и «зла». Согласно Като, «конфуцианское» добро имеет общественный характер, а зло – сугубо личный. Поэтому конституционная система правления, будучи общественной, предпочтительнее личного единовластия императора¹³. В итоге этот японский социолог, взяв западное понятие и обосновав его принципами традиционной морали, создал некий сплав восточных и западных представлений.

В период Мэйдзи начинается процесс институализации социологической мысли. Первый его этап ознаменовался появлением социологических журналов, вокруг которых организовывались профессиональные сообщества. Однако надо учитывать следующий момент: поначалу не очень-то различались понятия *сякайгаку* (социология) и *сякайсюги* (социализм). Последнее понималось в значении социальных улучшений, социальной политики. «Теория социализма» и «теоретическая социология» на первых порах выступали как синонимы – они означали теорию, разъясняющую социальные проблемы и указывающую пути совершенствования общественного устройства. Поэтому в социологических журналах сотрудничали и социологи-теоретики, и будущие социалисты-революционеры. Но позже, в течение первых десятилетий XX в., понятия *сякайсюги* и *сякайгаку* становятся почти антагонистическими, поскольку размежевание общественных сил предполагало решение противоположных задач: либо кардинального социалистического

¹²См.: *Морита Ясуносукэ*. Гайкоку сисо-но дзюё. Сисотэки косацу (История проникновения зарубежных идей в Японию. Теоретические размышления). Токио: Иванами сётэн, 1970; *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* К проблеме восприятия западной философии в Японии.

¹³См.: *Като Хироюки*. Тонаригуса (Соседские ростки) // *Нихон-но мэйтё* (Знаменитые произведения Японии). Т. 34. Токио: Гаккэн, 1972. С. 309–327.

преобразования, либо постепенного буржуазно-демократического реформирования¹⁴.

В развитии социологии Японии особую роль сыграло открытие кафедры социологии в Токийском университете в 1893 г. (о чём было сказано в самом начале). Кафедра была создана Тоямой Масакадзу, который, заметим, закончил Мичиганский университет и находился под влиянием взглядов Г. Спенсера.

С конца 20-х гг. прошлого века начинается следующий этап институализации социологической мысли Японии, когда возникают уже полноценные институты и факультеты социологии. В 1919 г. социологический факультет открылся в Токийском императорском университете. Бурное развитие новой науки привело к созданию в 1923 г. Японского института социологии (*Нихон сякайгаку-ин*). Ведущие позиции в то время стал занимать ученик Тоямы и основатель Японского социологического общества профессор Такэбэ Тонго (1871–1945). Так же, как и вышеупомянутый Ниси Аманэ, он испытал сильное влияние позитивистской философии и идей О. Конта. Такэбэ создал «конттовско-конфуцианскую» теорию, сыгравшую важную роль в истории японской социологии¹⁵.

Поскольку социология периода Мэйдзи в большей степени была зависима от просветительского движения, она в то время ещё не вышла за рамки философии и социально-политических учений. *Политические* разногласия, в частности, вокруг «вопроса о конституционной форме правления», стали предпосылкой *теоретических* споров вокруг вопроса о «естественных правах».

Со временем происходит постепенный отход японских социологов от просветительства. Такэбэ Тонго формирует свою философско-социологическую концепцию уже вне просветительских рамок. Однако отделить философию от социологии профессору Такэбэ так и не удалось, уж слишком сильным оказалось влияние на его творчество эмпирико-мистического позитивизма Конта. Такэбэ дополнил конттовскую теорию конфуцианской идеей субординации в семье и государстве. В свою очередь, использованное им буддийское учение о постижении внутреннего мира личности и видимого мира вещей во многом определило развитие психологической линии в японской социологии.

В Токийском и Киотском университетах было положено начало двум социологическим школам. Развитие «токийской школы» свя-

¹⁴См.: *Сато Сёдзи*. Нихон сякайгаку сэйрицу си-но кэнкю (Исследование по истории становления японской социологии). Токио: Иванами сётэн, 1976. С. 266.

¹⁵См.: *Такэбэ Тонго*. Кёсэйгаку (Социология). Токио: Сёгаккан, 1921. С. 240.

зано с именем Тоды Тэйдзо (1887–1955). Будучи учеником Такэбэ Тонго, Тода высоко ценил эмпирическую составляющую позитивизма О. Конта. Он считал, что наблюдение, эксперимент, опыт должны служить главными инструментами исследования современного ему японского общества, в частности, японской семьи¹⁶. Отметим, что в Европе на ранних этапах развития социологической науки эмпирические исследования были оторваны от теоретической мысли. В Японии же Тода Тэйдзо в начале XX в. сделал важный шаг к объединению теории и практики социологии в единую систему. Тода выделял два типа таких объединений: «культурное» и «естественное».

Культурное объединение включало в себя культуру, политику и экономику. Ему соответствовали: а) культурные эмпирические исследования религии, морали, здравоохранения, воспитания; б) политические эмпирические исследования права, самоуправления, взаимодействия социальных групп; в) конкретные экономические исследования, предполагающие анализ средств к существованию, а также трудовых и профессиональных отношений. *Естественному объединению* соответствовали демографические исследования динамики и статистики населения, в рамках которых главная роль отводилась эмпирическому изучению японской семьи. Таким образом, Тода Тэйдзо стал родоначальником эмпирической социологии в Японии.

В Киотском университете ситуация была иной: здесь предпочтнее отдавалось формальной социологии. Активными исследованиями в этой области занимались профессор Ёмэда Сётаро (1873–1945), который первым в Японии ввёл в научный оборот термин «философия истории», и Такада Ясума (1893–1975) – сторонник ницшеанства. Ёмэда под влиянием зиммелевской теории предложил аналитическое понимание социологии как общественной дисциплины, отличной от других социальных наук методом и предметом исследования. Он развивал идею о трёх формах социологии: чистой, систематической и синтетической. Идея Ёмэды базировалась на допущении существования двух родов наук – *познавательного* и *оценочного*¹⁷. В науке социологии они совмещены. В качестве «оценочной» социология в трактовке Ёмэды разрабатывает такие нормы, ориентиры и критерии изучения общественных явлений, которыми должны пользоваться все другие социальные науки. Од-

¹⁶См.: *Тода Тэйдзо*. Сякайгаку (Социология). Т. 1–2. Токио: Сёгаккан, 1932.

¹⁷См.: *Дайто Ясудзиро*. Нихон сякайгаку-но кэйсэй. Кунин-но кайтакусэитати (Из истории развития социологии в Японии. Жизнь и научная деятельность девяти японских социологов). Токио: Тикума сёбо, 1968. С. 334.

новременно социология выступает и как «познавательная» наука, потому что сама может изучать общественные явления.

«Чистая социология», согласно Ёмэде, имеет собственный предмет исследования, отличный от других общественных наук. Это так называемые чистые формы взаимодействия. К ним Ёмэда относит взаимодействие «от сердца к сердцу», источником которого является некий сущностный взаимный интерес. Любые другие взаимодействия — будь то бытовые социальные отношения или чисто эмоциональные контакты между индивидуумами — вторичны.

«Чистая социология», давая нормы, критерии, оценки для понимания общественных наук, выступает как методология науки и трактуется Ёмэдой в этом качестве как «систематическая социология». Материей, или носителем социального, у Ёмэды выступает «сердце» как жизненное начало всего сущего, в отличие от, к примеру, немецкого социолога Зиммеля, у которого в этом качестве выступает «переживание». Понятие «сердце» — на японском языке *kokoro* — в рамках дальневосточной духовной традиции имеет более глубокий и широкий смысл, нежели, к примеру, западная «сердечность». Последняя относится скорее к сфере эмоциональной, психической; у японцев же *kokoro* — понятие онтологическое, сущностное.

Третья форма социологии — «синтетическая», является «познавательной» наукой и на основе «чистых форм» осуществляет познание конкретных явлений, объясняя развитие человеческой цивилизации. Она опирается на такие науки, как физика, биология и психология, но главный предмет изучения «синтетической социологии» — общество.

Работы Ёмэды Сётаро повлияли на взгляды другого представителя киотской школы Такады Ясума, остававшегося бесспорным лидером в социологическом мире Японии вплоть до Второй мировой войны. Предметом социологии Ясума считал теорию социального взаимодействия. На первый план он выдвигал анализ межчеловеческих отношений как источник понимания причин возникновения общества и различных общественных явлений¹⁸. Его концепция испытала воздействие идей формальной социологии Г. Зиммеля. Кроме того, японский учёный активно использовал понятия философии жизни Ф. Ницше. Краеугольный камень социологии Такады — «воля к власти», предстающая как «социальная сила», основа общественного развития. Правда, в отличие от Ницше, распространившего свой принцип «воли к власти» не только на человеческий, но и в определённом смысле на животный и даже на растительный

¹⁸Сякайгаку гайрон (Социологические очерки). Токио: Сёгакан, 1931. С. 540.

мир, Такада трактует «волю к власти» в сугубо социальном смысле, как возникшую в результате взаимодействия индивидуумов.

Согласно Такаде, первоначальная воля к власти основывается на двух инстинктах — «самосохранения» и «борьбы». Впоследствии она становится причиной разделения труда и общественного расслоения. Различные «воли к власти» отдельных людей имеют тенденции «присоединения», «впитывания», «всасывания», в результате чего складывается мощная социальная сила, формирующая конкретные общественные образования (группы, сословия, классы). Каждый социальный слой, сложившийся благодаря одинаковой у всех его представителей «воли к власти», растёт и укрепляет свои позиции за счёт браков, заключающихся внутри этого социального образования.

Такада делит историю человечества на «экономическую» и «политическую» стадии. На первой стадии ведётся экономическая борьба различных «воль к власти», где труд и результаты трудовой деятельности суть объекты и продукты завоевания. Политическая стадия знаменуется образованием государства, закрепляющего господство той социальной группы, которая имеет самую высокую в данный момент степень «воли к власти». Несмотря на сильное влияние со стороны нищезанятия, Такада не стал законченным социал-дарвинистом, во многом благодаря тому, что он разделял взгляд Г. Зиммеля на общество как на «ассоциацию».

Отметим, что общей тенденцией японской социологии вплоть до Второй мировой войны стал постепенный переход от позитивизма и философии истории к формальной социологии, черты которой можно обнаружить даже у эмпирика Тоды Тэйдзо. Произошло это потому, что в отличие от Запада, где *последовательно* развивались сначала формальная социология, а лишь затем эмпирическая, в Японию эти два направления проникли *одновременно* и одновременно же «пустили там корни».

Особняком от «токийской» и «киотской» школ стоит социология Эндо Рюкити (1874–1946), который, как и Тода Тэйдзо, был учеником Такэбэ Тонго. Эндо развивал идеи психологического эволюционизма, не порывая с натурализмом и биолого-эволюционистскими представлениями Конта и Спенсера. Являясь, наряду с Такэбэ, одним из организаторов Японского социологического общества, где изучалась *новая* для Японии научная дисциплина, социология, он в то же время создал Общество по изучению *традиционной* древнекитайской науки, пропагандировавшее идеи Конфуция.

В 1901 г. Эндо Рюкити перевёл на японский книгу Ф.Г. Гиддинга «Принципы социологии» и сделал к ней собственный ком-

ментарий. Как и Гиддингс, Эндо полагал, что человеческое общество развивается по законам природы и является одной из ступеней космической эволюции. При этом социум он предлагал считать не просто совокупностью биологических организмов, а некоей психической организацией индивидов. У каждого из них есть «родовое сознание». Оно вырабатывается в ходе взаимодействия индивидов, проявляясь в общественном мнении и в традиции. У Гиддингса читаем: «Всякое существо, какое бы место оно ни занимало в природе, признаёт другое сознательное существо принадлежащим к одному роду с собой»¹⁹.

Эндо стремится детализировать понятие гиддингсовского «родового сознания» и выделяет пять «родовых» черт, позволяющих отличить человека от животного: 1) общность ощущений; 2) органическая симпатия; 3) восприятие подобия; 4) подражание; 5) стремление к знаниям. Иными словами, «родовое сознание» существует благодаря тому, что у всех индивидов наличествуют одинаковые комплексы ощущений; каждый человек способен воспринимать и понимать чувства других людей; каждый индивид мыслит другого индивида себе подобным; социальное поведение людей отличается определённым единообразием — люди подражают друг другу и в отличие от животных имеют приобретённые знания.

На наш взгляд, в рассуждениях Эндо наглядно просматривается факт заимствования им ряда широко известных наработок таких западноевропейских авторов, как А. Смит, Дж. Болдуин, Г. Тард, Ч.Х. Кули, что, впрочем, несколько не умаляет его заслуг в деле становления японской социологической мысли.

Подводя итоги анализа возникновения и развития японской социологии, следует обратить внимание на два момента. Во-первых, эта наука зародилась во многом благодаря заимствованию западных идей и теорий. Во-вторых, она благополучно прижилась на почве национальной традиции, «подпитываясь» её духовными установками. Истолкование западных теорий определялось специфическими особенностями японской культуры, в частности, присущими ей *естественностью и конкретностью*. В ходе усвоения японцами западных абстрактных понятий последние зачастую наполнялись конкретным восточным содержанием.

¹⁹Гиддингс Ф.Г. Основания социологии. М.: Типо-лит. И. Н. Кушнерёв и Ко. 1898. С. 19.

О КРИЗИСЕ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ МЭЙДЗИ

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.

Однако в результате преобразований, произошедших в эпоху Мэйдзи, страна оказалась перед лицом новых обстоятельств, связанных с невиданным размахом прежде немислимого цивилизационного взаимодействия с ментально чуждыми, непонятными своим поведением и мышлением «южными варварами»¹. Потребовались новые культурные концепты, объединяющие весь японский этнос, возникла необходимость формулирования новых основ своей культурной идентичности. Художественная традиция, которая истари играла главную роль в духовном развитии японцев и их самоидентичности, перестала отвечать интеллектуальным вызовам времени. На мировоззренческое древо художественной традиции нужно было сделать научную «прививку» — прививку 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*, или «разумом тела», откликающимся в своём движении на тончайшие изменения в Универсуме². Согласно традиционной имплицитной эстетике, искусство имеет символический характер, оно лишь подводит человека к постижению глубин невыразимой

¹См.: Наст. изд. С. 103. Прим. 5.

²См.: *Скворцова Е.Л.* Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела» // *Филология: научные исследования.* № 3. 2014. С. 258–270.

трансценденции. Вот почему японцы всегда были убеждены в 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.

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 сёгунов (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 — как привычка отражает синтез человеческого тела, так ритуалы отражают синтез тела общественного. 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 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.

В прежние времена интеллектуальным донором для Японии был Китай, и в первую очередь огромный корпус классической китай-

ской 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. Можно сказать, что китайская учёность стала первой облагораживающей «прививкой» на древо японской культуры. «Дух» в свете данной традиции понимался не просто как сохранение религиозных корней японского этноса — т. е. как сохранение синтоистского культа предков каждого рода и 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 страной с XII в., по сути, играли в Японии роль широко образованной военной интеллигенции. Представители именно этого сословия, наряду с аристократией, были главными творцами национальной духовной и художественной культуры³ и именно они 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 подвижническое 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 самоотверженных усилий.

³См.: Гришелёва Л.Д., Чегодарь Н.И. Японская культура Нового времени. Эпоха Мэйдзи. М: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998

Именно они стали основной движущей силой эпохи просвещения 1878—1888 гг. как наиболее верные и преданные родине и императору люди с крепкими моральными устоями и привычкой к упорному, в том числе интеллектуальному, труду. Для передовых японцев видеть экономическую, бытовую, а главное военную отсталость родной страны было большим унижением, они усмотрели в этом вызов истории и приняли его.

Самураи начали изучение как современных европейских языков, так и древнегреческого и латыни, задав высочайший стандарт высшего 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 оттого 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 главным образом 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 конфуцианско-буддийскую идею нестяжания и аскетизма и знание высшей истины Бытия. Материальная составляющая была для них лишь второстепенным измерением жизни и никак не могла стать её целью. Собственное существование имело для этих людей смысл не само по себе, а лишь постольку, поскольку становилось примером благородного служения.

Столкновение с цивилизацией, основанной на материи и расчёте, стало серьёзным испытанием для пребывавших в лоне традиционных представлений жителей Японских островов. Более высокий, чем у японцев, уровень развития техники, как и уровень материального потребления европейцев, на первый взгляд доказывали эффективность и правильность европейских мировоззренческих установок. Японцы испытали определённый комплекс неполноценности, который им хотелось как можно скорее преодолеть, но только не ценой утраты собственной культурной идентичности.

Повторим, что главной целью японского правительства была прагматическая задача: избежать по возможности колонизации страны, а для этого – нарастить современную военную мощь. Чтобы достичь этого, требовались самые новые знания, прежде всего в области точных наук. К чести правительства Мэйдзи, оно не ограничилось решением лишь технических, инструментальных задач, справедливо полагая, что без фундаментального гуманитарного знания инструментальные знания будут непрочными: надо было выявить ценностные основы западной культуры, способствующие её столь высоким научно-техническим достижениям, обеспечивающим стандарт западной жизни, её комфортабельность и пр.

В надежде быстро повысить национальные жизненные стандарты правительство Японии предприняло отчаянную попытку осуществления такой образовательной программы, которая способствовала бы скорейшему усвоению корпуса философских теорий Запада, начиная с Древней Греции. Весь японский народ принял активное участие в государственной образовательной программе. Уже в 1908 г., т.е. вскоре после окончания победоносной войны с Россией, в Японии было введено обязательное шестилетнее образование, соответствующее новым цивилизационным вызовам. Если учесть, сколь сложной и громоздкой является система японской письменности, требующая больших ресурсов памяти и внимания к мелким деталям, точности и координации мелкой моторики, это не могло не привести к значительной «интеллектуализации» населения.

При всей нацеленности на получение западного знания, в идеологической сфере правительственные круги строго придерживались традиционных установок. Следовало оставить 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 образов, сформированную в течение 14 веков и в эпоху Эдо отлившуюся 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 абсолютно всех аспектов существования, даже внутрисемейных сторон жизни общества.

Если мы обратимся вглубь веков, то увидим, что японская духовная традиция сочетала в себе весьма неоднородные смысложизненные установки, зачастую противоречивые⁴. Буддолог Н.Н. Трубникова отмечает в этой связи, что 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»⁵. Противоречие пантеистической основы буддийской философии и политеизма Синто решалось путём создания концепции *рёбу-синто*. Данная концепция представляла синтоистских богов как воплощения Будд и Бодхисаттв: в частности, главное солярное божество Аматаэрасу в буддизме оказывалось ипостасью Будды Солнечного света — Махавайрочана. Аналогичным образом разрешается противоречие между эмпирической наличностью человека как неповторимого индивидуального существа и отрицанием этой индивидуальности на сущностном уровне в буддийском мировоззрении.

Японская художественная традиция также несёт в себе подобное внутреннее противоречие: с одной стороны, красота в произведении искусства обязательно оформляется (*катати*) по шаблону-образцу (*ката*), на основании которого происходит обучение молодых художников; с другой — провозглашается, что глубинная, истинная красота не выразима в языке, жесте или изображении. Это противоречие сознавалось теоретиками традиционного искусства⁶. Мистический, тёмный эстетический идеал *югэн* — сокровенная суть искусства — нуждался для своего воплощения в литературе, живописи или на сцене в определённых приёмах и способах выражения, но, парадоксально, именно как «невыразимое»⁷.

Такое противоречие снималось в условиях художественной практики, где оно являлось необходимым моментом напряжённости, результатом которого становилось вдохновение художника, устремлённого к почти неразличимым вершинам совершенства. Кроме того, считалось, что сам творец в своём внешнем и внутреннем облике должен был нести черты невыразимого совершенства. Молчаливый опыт целостного *знания-состояния*, гораздо менее чувствительного к противоречию, нежели *знание-информация*, и лежал в основании традиционной интеллектуальной, и особенно художе-

⁴См.: Наст. изд. С. 19–21.

⁵Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. С. 16.

⁶См.: Скворцова Е.Л. «Разум тела» как одна из фундаментальных характеристик духовной идентичности Японии // История и культура традиционной Японии. М.: Наталис, 2013. С. 536–552.

⁷См.: Наст. изд. С. 25, 26.

ственной, культуры страны. Обращает на себя внимание тот факт, что «в японском языке, в его грамматике и синтаксисе очень ясно ощущается пренебрежение логикой и акцентирование интуитивного и эмоционального понимания текста. Важно не столько разумно и логично конструировать фразу, сколько создавать эмоциональное и эстетическое впечатление, важно понимание не текста, а контекста. Накамура Хадзимэ указывает, что формы выражения, существующие в японском языке, направлены не столько на логическую точность, сколько на эмоциональную выразительность, что отражает традиционную установку на выделение эстетических аспектов человеческого бытия»⁸.

Безусловно, у эстетически ориентированных японцев были существенные основания считать собственную художественную традицию, образовавшуюся в результате воздействия различных духовных источников, высшим достижением всей национальной культуры. Н.Г. Анарина называет японскую культуру «культурой сумм»⁹, указывая, что японцы бережно сохраняют все накопленные достижения художественной теории и практики, передавая их из поколения в поколение методом живой традиции. Национальное искусство оказалось одним из главных столпов культурной идентичности и в эпоху Мэйдзи.

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, просветительский, занял период с 1868 по 1878 г. Второй, занявший следующее десятилетие, был отмечен критицизмом в отношении традиционной культуры. Третий этап ознаменовался своеобразной национальной рефлексией, попытками обогатить собственную 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 Ниси Аманэ, один из так называемых просветителей эпохи Мэйдзи. Выходец из знатной самурайской семьи, профессиональный военный, Ниси понимал, что перед страной стоит комплексная задача, требующая усилий не только и не столько в достижении

⁸Японская национальная психология. М.: ИНИОН, 1981. С. 59. См.: *Nakamura Hajime*. History of Japanese Thought. Japan-London: Kegan Paul, 1969.

⁹*Анарина Н.Г.* Японский театр Но. М.: Наука, 1984. С. 195.

высокого технологического уровня, сколько в сфере образования, формирования новых дисциплин, новой конфигурации знаний. В этой связи весьма примечательно, что в 1877 г. — в год образования Токийского университета — Ниси выступил с лекциями, в которых обосновал необходимость профессионального образования студентов по специальности «эстетика»¹⁰.

В этих лекциях Ниси предложил исторически первый перевод понятия «эстетика» на японский язык — *дзэмбигаку* (наука о добре и красоте). Получивший традиционное 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 устои¹¹.

Примечательно, что именно «красота», а не «свобода» и «демократия» становится в Японии эпохи Мэйдзи одним из главных концептов, выдвинутых интеллектуальной элитой этой страны для решения нескольких принципиальных идеологических целей. Во-первых, красота — какое бы содержание в неё ни вкладывалось — предмет восхищения и на Западе, и на Дальнем Востоке, и потому изучение западной философской эстетики в Японии, по мнению Ниси Аманэ, приоткрывало дверь в мир западной духовности. Так что красота оказывалась одним из немногих понятий, объединяющих Японию и Запад. Во-вторых, принятие «красоты» в качестве одного из основных элементов (третьего после добра и справедливости) давало населению знак, что отныне умеренное проявление чувств и эмоций — неизбежных спутников прекрасного — не будет считаться, как это было раньше в условиях господства строгой конфуцианской этики, крамолой и нарушением общественной морали. Таким образом, обозначилась идея готовности правящей элиты ослабить конфуцианские вожжи и признать не только существование сферы личных эмоций человека, но и право каждого конструировать новый образ страны, быть участником становления новой культурной идентичности японца.

Неоценим вклад Ниси Аманэ в создание новой терминологии, давшей японцам возможность получать образование западного типа на родном языке. Он придумал сам (скопировал) или «извлёк из сундуков» иероглифики огромное количество слов для перевода

¹⁰См.: Наст. изд. С. 64.

¹¹См.: Modern Japanese Aesthetics. A Reader. P. 17–37.

корпуса западной научной лексики. Многие из этих слов исчезли вскоре после своего рождения (так, например, произошло с четырьмя японскими аналогами понятия «эстетика»), но многие прошли испытание временем и используются до сих пор¹². 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.

Доказывая необходимость изучения эстетики, Ниси ссылаясь на то, что во всех суверенных европейских государствах эстетика является обязательной университетской дисциплиной. По его мнению, это объясняется тем, что искусство и красота, которые она изучает, составляют необходимую мировоззренческую «подкладку», обратную сторону технических и практических знаний даже в таких областях, как военное дело, физика, химия, медицина. Таким образом, указывал Ниси, гуманитарное знание, которое высоко ценится на Дальнем Востоке, важно и для современного, перестраивающегося, японца как опора его самоидентичности.

Переломная по своей сути эпоха Мэйдзи, знаменовавшая начало вхождения страны в мировой культурный контекст, требовала от японцев переосмысления их традиции, из которой надо было выбрать то, что соответствовало вызовам времени. Позиции здесь были крайне противоречивыми: от полного отбрасывания традиции как ненужного хлама, препятствующего прогрессу, до полного отрицания «меркантильных», материалистических ценностей западной цивилизации, ориентированной исключительно на богатство и власть. Так или иначе, но если Япония хотела войти в клуб развитых государств Запада, ей надо было принять их правила игры. И правительство Мэйдзи методом проб и ошибок «нащупывало» набор культурных ориентиров «для внешнего и внутреннего пользования».

Что касается внешних культурных ориентиров, то здесь речь шла о создании «экспортного образа» страны, разделяющей фундаментальные ценности мировой культуры, но в то же время являющейся самоценной и неповторимой частью мирового сообщества. Такой образ должен был предстать на понятном западному интеллектуалу языке. Поскольку в военно-техническом отношении тогдашняя Япония даже близко не могла встать вровень с европейскими странами, диалог с Западом следовало вести исключительно на поле культуры, а ещё конкретнее — на поле традиционного искусства. Мировоззренчески японская художественная традиция опиралась

¹²См.: Наст. изд. С. 64.

на своеобразные концепты имплицитной эстетики, связанные с пониманием трансцендентной основы природного, социального и индивидуального бытия. И традиционное искусство, будучи воплощением этой традиции, стало в конце XIX в. визитной карточкой Японии.

Авторитету японского искусства немало содействовали два обстоятельства. Во-первых, в Европе и США невероятную известность получила японская цветная гравюра *укиё-э* и в целом японское прикладное искусство. Возник так называемый бум *жапонезри*, т. е. увлечённости всем японским¹³, способствовавший международной популярности искусства Страны восходящего солнца. Вторым обстоятельством явилась активная целенаправленная пропагандистская деятельность авторитетного американского учёного Эрнеста Феноллозы и первого ректора Токийской Школы искусств, основателя японской Академии художеств Окакуры Какудзо, занимавшихся популяризацией японского искусства как высшего выражения мирового духа.

Что же касается внутренних культурных установок, то они продолжали основываться на истолкованном по-новому кодексе чести «Бусидо», служившим нравственным ориентиром каждому японцу. Массовое сознание опиралось на образ религиозной традиции, переформулированный интеллектуалами Мэйдзи. Верность самурая своему сюзерену истолковывалась как верность каждого японца императору и государству, а «самураями» теперь должно было стать всё население. Общим сюзереном объявлялся император, его подданные считались клетками «тела страны» (*кокутай*), полностью подчинёнными интересам этого «тела». Верность императору на местах толковалась как верность рабочему коллективу¹⁴.

У населения формировался обновлённый образ традиционной Японии как прекрасной и процветающей страны. Всеми мерами поддерживалась решимость этого населения (в основном, крестьянского) воплощать этот образ в жизнь и жертвовать личными интересами в пользу общих. В этом нашла отражение позиция правящих элит, считавших, что их личное благо неотделимо от блага государства. Разумеется, эстетический момент присутствовал и здесь. В частности, подчёркивалась невидимая красота японского духа, способного к самопожертвованию. Тут будет уместно вступить в полемику с французским исследователем Луи Фредериком. Он полагает, что реформы Мэйдзи «были проведены силами горстки поли-

¹³См.: Наст. изд. С. 31–33.

¹⁴См.: Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Издательство «Наталис». Рипол классик. 2006.

тических 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 — оставалось только следовать прямым указаниям «сверху», принимая предлагаемые ему (конечно, когда их не навязывали) реформы и удобства,»¹⁵. 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 титанические объёмы 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. Именно 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. Две противоположные тенденции: интеллектуальное самоуничтожение, с одной стороны, и национальный нарциссизм и восторженное самолюбование, с другой — наиболее ярко представляли Ониси Хадзимэ и Окакура Какудзо.

Ониси Хадзимэ считал, что главным является конфликт между старым мировоззрением Японии, основанным на распространённых в стране системах Китая и Индии, и христианским мировоззрением Запада. Он виделся ему как конфликт 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 японской художественной традиции не самым лучшим образом сказалось на качестве национального искусства. Лишённое сильного религиозного чувства, японское искусство не могло быть проводником каких-либо мощных новых мировоззренческих идей, совершенно необходимых для модернизации страны.

¹⁵Луи Фредерик. Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 130.

«По мере своей японизации, — писал Ониси Хадзимэ, — христианство неизбежно трансформирует Японию»¹⁶.

Представитель другого «полюса» — национального нарциссизма, — 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 Японии способствовало формированию неповторимого национального характера. С одной стороны, островитяне-японцы имели возможность противостоять насильственному завоеванию соседей, с другой — воспринимать 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*»¹⁷. 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 интеллектуально продвинутую часть, Японию.

Другой крайностью нарциссизма была позиция последователей учёных-почвенников эпохи Эдо. Её сторонники превозносили принципы имперской организации общества, непрерывность (в отличие от западных династий) многовековой линии наследования императорского трона, твёрдые моральные устои японского народа, его высокую культуру и самобытное искусство, подчёркивали ни с чем не сравнимую красоту японской природы. Этот идеализированный образ часто противопоставлялся западной цивилизации, построенной, по мнению японских патриотов, только «на математике и расчёте»¹⁸. Восприятие западных цивилизационных ценностей в повседневной жизни также отмечалось шараханием японцев из крайности в крайность. Европейски ориентированная молодёжь стала непослушной, прекратила уважать мнение старших, которые, не зная ни слова по-английски, в глазах юных «западников» выглядели беспомощными глупцами. Ещё в 1881 г. публицист Токутоми

¹⁶Цит. по: *Watanabe Kazuyasu. Onishi Hajime. Criticism and Aesthetics // A History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001. P. 99.*

¹⁷*Okakura Kakuzo. Op. cit. 1903. P. 10.*

¹⁸См.: *Мещеряков А.Н. Указ. соч. С. 458.*

Сохо в организованном им журнале «Друг народа» писал: «Люди старшего поколения, покачиваясь в повозке прошлого, сходят со сцены. Зато молодёжь новой Японии, оседлав коня грядущих дней, стремительно въезжает на арену будущего. Идите вперёд, молодые энтузиасты, ратующие за преобразования!»¹⁹. Многие горячие головы агитировали даже за отмену иероглифики и замену её на латиницу, а японскую традиционную культуру вместе с её носителями объявляли анахронизмом²⁰.

Приступы национального нарциссизма сопровождались одновременно комплексом национальной неполноценности. И это находило выражение иногда даже в творчестве одного и того же автора. Так, выпускник Токийского университета Миякэ Сэцурэй (1860–1945) основал журнал «Нихондзин» («Японец»), на страницах которого активно ратовал за поиск архетипической схемы национальной идентичности. Результатом стало появление в 1891 г. двух его парных работ: «Правдивый, добрый и красивый японец» («Синдзэмби нихондзин») и «Лживый, злой и уродливый японец» («Гиакуюсю нихондзин»). Хотя сами названия демонстрируют дихотомически-одностронний подход к сложной проблеме, важно, что обе противоположные характеристики японской национальной идентичности представлены одним и тем же человеком, вполне отдающим себе отчёт в противоречивости структуры социального бытия. 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 смерть национального духа»²¹.

Эпоха Мэйдзи ознаменовалась первыми военными и техническими успехами, которые, казалось, свидетельствовали о правильности избранного пути развития на основе совмещения самурайского воинственного ригоризма, восторженного патриотизма и идеи военно-технического прогресса. Однако скоро выяснилось, что главной целью японского государства той поры было желание стать «железным кулаком» на мировой арене. Это породило в общественном мнении Запада тезис о «жёлтой опасности». Растущие милитаризация и агрессивность Японии подогревались успешными войнами с Китаем и Россией. Неумеренная гордость японцев и претензия на силовое присутствие в мире стимулировали рост нацио-

¹⁹Цит. по: *Григорьева Т.П.* Япония: путь сердца. М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2008. С. 83–84.

²⁰См.: *Мещеряков А.Н.* Указ. соч. С. 457.

²¹Там же. С. 458.

налистических и шовинистических настроений, «космополиты» вроде Нисиды Китаро подвергались нападкам²².

В этой связи следует особо отметить творчество писателя, судьбу которого определила мучительная любовь к западной цивилизации. Это Мори Огай. Выходец из самурайской семьи, он получил классическое конфуцианское образование. Такое образование включало также 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, как уже говорилось, только из одного источника — голландских книг, ввозившихся в страну через о. Дэсима. Мори с детства, помимо *вагаку*, изучил также голландский язык, а потом продолжил образование в столице. В течение 1872—1876 гг. он жил в доме Ниси Аманэ и учился на подготовительных курсах в медицинском колледже. Поступив в колледж, Мори Огай автоматически стал студентом вновь образованного Токийского университета, поскольку в 1877 г. колледж был преобразован в медицинский факультет. Здесь он прекрасно овладел немецким, поскольку преподавание велось специалистами из Германии.

В 1881 г. в звании лейтенанта Мори становится санитарным врачом японской армии. В 1884—1888 гг. он стажуется в прусской армии, изучая санитарную и гигиену. Одновременно будущий писатель знакомится с европейской философией, литературой, искусством (ходит на концерты Вагнера, посещает мюнхенские выставки) и ведёт дневник на китайском языке — традиционное занятие всех образованных людей Японии.

По возвращении из любимой и, как он говорил «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 много других произведений германских поэтов. В 1916 г. Мори Огай вышел в отставку в чине генерала санитарной службы, достигнув, таким образом, высшего поста, какого только можно было достичь с его происхождением и образованием.

²²См.: *Ниситани Кэйдзи*. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро: человек и мыслитель). Токио: Тикума сёбо, 1985; см. также: Наст. изд. С. 73.

Всё творчество этой замечательной личности посвящено сотрудничеству между культурами Японии и Запада²³. Мори стремился объяснить и японскому, и европейскому читателю, какие вещи в культурной традиции своей родины он считает достойными восхищения, а какие — предрассудками, с которыми следует как можно скорее расстаться. Особый интерес в этой связи представляют его рассказы «Случай в Сакай» и «Семья Абэ». В первом речь идёт о ритуальной казни группы военных, расстрелявших французских солдат и приговорённых к самоубийству в присутствии французского посланника. Француза, наблюдающего, как первые японцы взрезают себе животы, охватывает чувство, которого ранее он никогда не испытывал. Это одновременно невыразимый ужас и глубокое уважение. Потрясённый посланник требует помиловать не успевших совершить самоубийство и покидает место казни. Так автор на примере соприкосновения западного экзистенциального мировоззрения и традиционно японского отношения к смерти выразительно показывает различие двух культур. Опровергая распространённое в конце XIX в. на Западе мнение о варварстве японских обычаев, писатель раскрывает их глубокую философию — философию кодекса *бусидо* и ритуала *сэннуку-харакири*. Смерть значима для каждого индивида — и на Западе, и на Востоке — но значима по-разному.

Смерть оказывается и в центре другого рассказа Мори, «Семья Абэ», где описывается традиционное ритуальное самоубийство вассалов вслед за умершим господином. 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. В сложившейся к концу XIX в. идейной ситуации в мире Мори мучительно искал новый образ своей родины.

На рубеже веков на страницах многочисленных японских литературно-публицистических и религиозно-философских журналов развернулась характерная полемика, свидетельствующая о глубоком проникновении западного мировоззрения в интеллектуальную жизнь Японии. Авторы публикаций, очевидно испытывавшие воздействие со стороны ментальной и бытовой культуры Европы

²³См.: *Иванова Г.Д.* Мори Огай. М.: Наука, 1982.

и США, фактически переносили на японскую почву борьбу идей Запада. В этом контексте в 1900–1902 гг. происходила дискуссия между Мори Огаем и писателем Цубоути Сёё о «скрытом идеале» в литературе и искусстве. По сути, она отражала противоречия между германскими эстетиками (Шеллинг, Гартман), рассматривающими красоту в искусстве как чувственное выражение абсолютной идеи или воли (этой позиции придерживался Мори); и английскими и французскими эстетиками-позитивистами, сводившими эстетические категории к психологическим состояниям художника и потребителя искусства (такие взгляды разделял Цубоути).

Процесс инкорпорации западного мировоззрения в японскую культуру и сопровождавшая его модернизация национальных смысложизненных установок в русле европейской идеологии привели к изменению всех привычных элементов бытия, что порождало неизбежные стрессы. Иными словами, смена мировоззренческих парадигм вела к психологическому напряжению. В страну «хлынула европейская цивилизация, и не всегда её поток был благотворен. Отход от традиционного не мог не потрясти нацию, не вызвать шока. Чуткие, нервные натуры переживали необычное для японцев состояние неприкаянности особенно остро»²⁴.

В деятельности Нисиды Китаро, обвинённого в космополитизме, как и его антипода, писателя-националиста Мисимы Юкио, жившего в более позднее время, ярко отразился противоречивый процесс адаптации западного знания в Японии. Испытав мощное воздействие западной философской мысли, Нисида занялся проблемой трансценденции и поставил перед собой невыполнимую задачу: научно объяснить на вновь обрётённом философском языке истинность *знания-состояния* (которое он называл «чистым опытом») и вывести из него не только содержание знания человека о мире, но и знание мира о себе самом через человека. В традиционном восточном обществе трансценденция присутствовала на мировоззренческом уровне, поэтому целостное восточное *знание-состояние* было гораздо менее чувствительно к противоречию, чем западное *знание-информация*. Вдохновлённый европейской философией, Нисида хотел показать, как именно интеллектуальное знание Запада о мире проистекает и конкретизируется, исходя из фактически единого (общего с Востоком) знания²⁵.

²⁴ Григорьева Т. П. Красотой Японии рождённый. С. 413.

²⁵ Нисида Китаро. Тэцугаку-но кихон мондай (Основные вопросы философии) // Тэсакусю (Собрание сочинений). Т. 7. Токио: Иванами сётэн, 1949. С. 69–74.

Между тем, вставшая перед всем населением Японии задача восприятия самурайской «этики долга»²⁶ и самоотверженного служения родной стране вкупе с необходимостью получения образования европейского типа для многих была чревата 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 постоянной неуверенности. Вернее, в уверенности в своей незаурядности, скрывающейся, однако, под маской «такого как все».

Наделённые подобными чертами персонажи стали несколько десятилетий спустя после эпохи Мэйдзи героями самых известных романов Мисимы Юкио: «Исповедь маски» («Камэн-но кокухаку», 1949) и «Золотой храм» («Кинкаудзи», 1956). Это молодые люди, которые заняты пристальным самонаблюдением и фиксируют каждое злое или грязное движение своей души или своего тела. Их вывод: если эти «движения» нормальны, то весь мир – просто скопище отбросов, а если ненормальны (люди просто умело скрывают свои пороки), то они свидетельствуют об их – героев – собственной ушербности.

Герой Мисимы – человек, подвешенный «между». Между западной и родной культурой, между духом и плотскими желаниями, между любовью к друзьям и острой завистью к ним, между почтительностью к учителю и ненавистью к нему. «Мой склонный к самоанализу ум устроен таким затейливым образом, что я всегда ухожу от окончательной дефиниции – как лист Мёбиуса... Ведёшь пальцем по внешней поверхности, а она вдруг оказывается внутренней. И наоборот.... От головокружительных метаний по «листу Мёбиуса» у меня темнело в глазах. А к концу войны, когда казалось, что вот-вот рухнет весь мир, скорость вращения многократно возросла, и я уже с трудом удерживался на ногах. Причины, следствия, противоречия перекрутились в один тугой узел, и у меня не было времени распутать все эти нити. Я лишь видел вертящийся вокруг меня стремительный хоровод парадоксов», – пишет 24-летний Мисима в своём первом большом романе «Исповедь маски»²⁷.

Страшная нагрузка на внутренний мир приводит к расшатыванию жизненных ориентиров и к отказу от ценностей, разделяемых большинством обывателей; вызывает спонтанные выбросы агрессии по отношению к миру и себе. И если в «Исповеди маски» юный герой ещё находит временную гармонию рядом с любимой, то ге-

²⁶См.: Мисима Юкио. Вакаки самураи-но тамэ-ни (Молодому самураю).

²⁷Мисима Юкио. Исповедь маски. М.: Эксмо, 2009. С. 171–172.

рой «Золотого храма» замыкается в «камере своего ущербного Я». Раздираемый страстями, не имеющими разрешения, он полностью порывает с нормами морали, воспевая «красоту предательства». Во время войны он наблюдает, как его знакомая девушка сдаёт жандармам своего любовника-дезертира: «У меня хмельно закружилась голова — до того кристально прекрасной была измена Уико в обрамлении луны, звёзд, ночных облаков, пятен серебристого света, парящих над землёй храмовых зданий и гор, ошестинившихся острыми верхушками кедров»²⁸. Странное спокойствие воцаряется в душе героя, девушка представляется ему такой же, как и он сам, не знающий никаких убеждений: «Я был одним из миллионов и десятков миллионов людей, которые тихо существуют себе в нашей Японии, ни у кого не вызывая ни малейшего интереса»²⁹. Позиция пристального наблюдателя за своими противоречивыми чувствами приводит героя к полному нигилизму, сводящему всю жизнь человека к бессмыслице: «Выходит, благородство — не более чем игра воображения?» — весело спросил я. — «И благородство, и культура, и разные выдуманые человеком эстетические категории сводятся к бесплодной неорганике»³⁰, — успокаивает героя приятель.

Простота деструкции бывает часто выходом для подпольного человека Мисимы. Герой завидует обоим своим друзьям: «чёрному двойнику», смелому в своём полном отрицании ценностей жизни, и «белому двойнику», «лучу света», внезапно погибшему, потому что ему «удалось закончить свой жизненный путь, нисколько не утруждая себя тяжким бременем сознания своей исключительности»³¹. Ощущение своей бесценной уникальности и, одновременно, своего ничтожества приводит персонаж Мисимы к простой славе Герострата — он сжигает национальное сокровище «Золотой храм». Творчество и трагический конец националиста Мисимы³² ярко продемонстрировали разрушение привычной культурной идентичности, так или иначе связанное с проникновением в японское общественное сознание западных мировоззренческих концептов.

²⁸ Мисима Юкио. Золотой храм. М.: Эксмо, 2009. С. 67.

²⁹ Там же. С. 335.

³⁰ Там же. С. 198.

³¹ Там же. С. 214.

³² 25 ноября 1970 года Мисима в возрасте 45 лет покончил жизнь самоубийством традиционным ритуальным способом, взрезав себе живот на военной базе Итигая после неудачной попытки поднять мятеж в знак протеста против конституции, запрещающей Японии иметь свою армию.

О ВОЗЗРЕНИЯХ ЯПОНСКОГО МЫСЛИТЕЛЯ НИСИ АМАНЭ

Усвоение культурных ценностей Запада, начавшееся в Японии после реставрации Мэйдзи, происходило под лозунгом «цивилизованности и просвещённости», выдвинутым новыми идеологами начального периода эпохи Мэйдзи¹. Один из героев того времени — основатель университета Кэйо, первый президент Академии наук Фукудзава Юкити видел главное препятствие на пути модернизации страны во «власти тьмы» — в косности и необразованности социальных низов. Вместе со своими соратниками он приложил немало усилий к тому, чтобы повысить уровень народного образования. Для этих общественных деятелей примером служило европейское Просвещение, чьи идеи они активно распространяли в Японии с конца 1860-х и до начала 1880-х гг.

Безграничная вера во всеислие естественнонаучного познания и в могущество научной рациональности в экономике, политике, философии; подчёркивание практической полезности знаний и поощрение социальной активности масс; стремление к идеальному общественному устройству — всё это роднило японское просвещение с его западным образцом. В стране мощно развернулось движение по ревизии прежних ценностей, в ходе которого философские и социокультурные воззрения китайских и японских мыслителей, в течение веков составлявшие базу для воспитания молодёжи, подвергались критике и отменялись как «ненаучные». По замечанию американского историографа мэйдзийского просвещения Т. Р. Хэйвенса, «политики, журналисты, торговые и промышленные предприниматели, педагоги, бюрократы и учёные, которые провели Японию через первые два турбулентных десятилетия эпохи Мэйдзи, <...> не соглашались друг с другом по многим вопросам. Единственное, с чем почти все они были согласны — это с насущной необходимостью вырвать с корнем “злые обычаи и дурные

¹См.: *Тосака Дзюн*. Указ. соч. С. 213.

привычки» феодального прошлого их родины»². Дошло до того, что развернулась прямая пропаганда отказа от китайской иероглифической письменности и даже от собственно японского фонетического письма *кана* как не соответствующих языку прогрессивных преобразований и неподходящих для перевода западных текстов. Критике подверглась и система правления токугавского сёгуна, «притеснявшая народ».

Однако если западное Просвещение носило ярко выраженный антиклерикальный характер и критиковало «религиозных предрасудки» с позиций научной рациональности, если Кант допускал существование религии «в пределах одного только разума», а другие властители дум доходили до прямых призывов к упразднению религии (Вольтер — «раздавить гадину!»), то в Японии дела обстояли иначе. Японское просвещение было вдохновлено идеей реставрации власти императора, и здесь просветители не стремились критиковать ни правящий императорский дом, ни культ Синто, бывший идейным фундаментом императорской власти. Более того, они ратовали за сохранение фундаментальных традиционных японских ценностей, одна из которых — преемственность во всех слоях культуры: начиная с наследования трона и кончая традициями обычной семьи. Тем не менее, несмотря на весь традиционализм, в сфере научных и философских знаний японские просветители двигались в европейском фарватере, о чём свидетельствовали их многочисленные монографии, лекции, журнальные и газетные статьи и создаваемые ими по образцу западных словари и энциклопедии.

Одним из первых японских просветителей, испытавших воздействие западных учений, в частности утилитаризма Дж. Ст. Милля и позитивизма О. Конта, был основатель академической японской философии Ниси Аманэ (1829—1897). Сын врача, служившего при дворе крупного феодала-*даймё* Цувано, Ниси на первых порах занимался изучением неоконфуцианства. Он настолько в этом преуспел, что ему в 25-летнем возрасте было присвоено почётное звание «учитель конфуцианства». Конфуцианское образование во многом обусловило мировоззренческие позиции не только Ниси, но и других выдающихся просветителей эпохи Мэйдзи — Фукудзавы Юкити, Накамуры Кэйю, Цуды Мамити. Это сказалось и на развитии их философско-социологических концепций, и на содержательной стороне их практической деятельности. Воспитанному конфуцианством чувству долга перед родиной они следовали с энтузиазмом и самоотверженным рвением, имея в качестве образца

²*Havens Thomas R. Nishi Amane and Modern Japanese Thought. Princeton: Princeton Univ. Press, 1970. P. 31.*

для подражания конфуцианского «благородного мужа», *кунси* — обладателя высоких моральных качеств. Однако со временем они почувствовали неудовлетворённость китайской мировоззренческой системой, которая уже не отвечала новым требованиям социального и научно-технического преобразования страны, и пришли к осознанию необходимости изучения современной западной мысли. Что наглядно продемонстрировал и Ниси Аманэ, поехавший в 1853 г. в Осаку для изучения *рангаку*, «голландоведения»; впоследствии эта дисциплина стала называться *ёгаку* — «западная учёность».

В 1854 г. Ниси переехал в Эдо, где с 1857 г. занимался переводческой и исследовательской деятельностью в сёгунском Институте западных наук «Бансё сирабэсё» и, став профессором этого Института, выполнял различные правительственные поручения. В 1862 г. он был послан в г. Лейден, чтобы овладеть новейшими разработками европейских учёных в области социальных учений. В Нидерландах будущий японский просветитель прилежно осваивал юриспруденцию, статистику и экономику под руководством доктора С. Виссеринга и посещал лекции профессора К. Опзумера, ведущего голландского историка философии. Именно Опзумер привил своему японскому ученику интерес к работам О. Конта и Дж. Ст. Милля.

По возвращении в Японию в 1865 г. Ниси служил в аппарате токугавского правительства *бакуфу*, а после реставрации монархии Мэйдзи получил в 1870 г. назначение в военное ведомство, где внёс значительный вклад в дело модернизации японской армии. Философией и социологией он занимался как частное лицо, организовав в 1870 г. свою школу «Икуэйся». В 1873 г. Ниси стал одним из основателей общества «Мэйрокуся», ратовавшего за просвещение японского народа. В 1874 г. он написал первый учебник формальной логики «Тити—кэймо». Следуя традициям французских энциклопедистов, Ниси Аманэ издал собственную энциклопедию «Хякугаку рэнкан» («Круг знаний ста наук», 1870). В ней он предложил новую классификацию наук³ и выдвинул идею гармонии всех наук, отводя ключевую роль философии, и представляет читателю «теорию трёх стадий» О. Конта и индуктивный метод Милля.

По Конту, существуют три способа мыслить или философствовать, которые нашли отражение в трёх стадиях развития человечества: теологической, когда люди объясняют природу через понятие Бога; метафизической, когда люди объясняют природу через абстрактные сущности, и позитивной, когда явлениям природы

³См. ниже. С. 160.

дается научное (истинное) объяснение. «Изучая ход развития человеческого ума в различных областях его деятельности от его первоначального проявления до наших дней, я, как мне кажется, открыл великий основной закон, которому это развитие в силу неизменной необходимости подчинено и который может быть твердо установлен либо путем рациональных доказательств, доставляемых познанием нашего организма, либо посредством исторических данных, извлекаемых при внимательном изучении прошлого. Этот закон заключается в том, что каждая отрасль наших знаний последовательно проходит три различных теоретических состояния: состояние теологическое, или фиктивное; состояние метафизическое, или отвлеченное; состояние научное, или позитивное.

Другими словами, человеческий разум в силу своей природы в каждом из своих исследований пользуется последовательно тремя методами мышления, характер которых существенно различен и даже прямо противоположен: сначала методом теологическим, затем метафизическим и, наконец, позитивным. Отсюда возникают три взаимно исключающих друг друга вида философии, или три общие системы воззрений на совокупность явлений; первая есть необходимый отправной пункт человеческого ума; третья — его определенное и окончательное состояние; вторая предназначена служить только переходной ступенью»⁴.

На первой, теологической, стадии все явления мира воспринимаются как управляемые не объективными законами, а волей, подобной нашей. Эта первоначальная стадия мысли сама имеет три ступени. Сначала люди рассматривают предметы как одушевленные, живые, разумные (анимизм или гилозоизм). На следующей ступени они представляют себе невидимые существа, из которых каждое управляет известной группой объектов или событий (политеизм). Наконец, на высшей ступени все эти невидимые существа, или частные божества, сливаются в идею единого Бога, который, создав мир, управляет им или прямо, или при помощи сверхъестественных агентов второго порядка (монотеизм). На второй, метафизической, стадии развития сознания природные явления объясняются уже не влиянием субъективных волей, а некими безличными стремлениями, рассматриваемыми, однако, как живые существа. Природой управляют уже не антропоморфные боги или Бог, а некие «сила», «могущество», «начало». Люди отрекаются от божеств, которыми они сами перед этим населили природу, но лишь для того, чтобы заменить их таинственными духовными сущностями иного

⁴Конт О. Курс позитивной философии // Антология мировой философии. В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1971. С. 553.

рода. Факты они хотят объяснить наличием в природе стремлений, и делают из неё теперь род существа разумного, хотя и безличного. Ей приписывают стремление к совершенству, боязнь пустоты, способность исцелять и другие скрытые качества.

Царство метафизики, более или менее проникнутой теологическим духом, продолжалось, по мнению Огюста Конта, до конца Средних веков, когда спор между номиналистами и реалистами — первая борьба новейшей мысли за освобождение от словесных абстракций — возвестил о приближении третьей стадии — позитивной (Декарт, Бэкон, Гоббс, Галилей, Гассенди, Ньютон). Начиная с этого времени на смену теологическому и метафизическому приходит позитивное объяснение фактов, при котором отрицается наличие в природе какого бы то ни было разума и какой бы то ни было цели и признаются лишь не зависящие ни от чего объективные законы⁵.

Прогресс исследования открывает всё возрастающее количество таких неизменных законов. Конт полагает, что подобно мысли, сознанию и философии, каждая частная наука последовательно проходит три вышеназванных стадии: теологическую, метафизическую и позитивную. Но разные отрасли человеческого знания развивались неодинаково и не могли одновременно совершать переход из одной стадии в другую. Порядок их вступления в стадию метафизическую и стадию позитивную, определяется тем логическим порядком, в котором они находятся по отношению друг к другу⁶.

Подобно Конту, Ниси считал, что науки находятся на разных ступенях развития: если астрономия, физика и химия уже достигли «позитивной» стадии, то биология и психология всё ещё пребывают на метафизическом уровне. Между тем в области биологии уже накоплен большой эмпирический материал, требующий обобщения на базе физики и химии. Что же касается психологии, то её дотравивание до позитивной стадии на почве биологии позволит создать, по мнению Ниси, полную и завершённую систему позитивной философии.

Главными достижениями современной философской мысли Запада Ниси Аманэ считал эмпирический подход и индуктивный метод, позволяющие глубоко проникать в суть природных феноменов, не занимаясь абстрактными спекуляциями. В этом он следует за Мотоори Норинага, обвинившим китайскую учёность (ставшую «своим чужим» для японской культуры) в оторванности от налич-

⁵См.: *Милль Дж. Ст.* Огюст Конт и позитивизм. М.: ЛКИ, 2011. С. 67–89.

⁶*Осинова Е.В.* Огюст Конт и возникновение позитивной социологии // *История буржуазной социологии XIX – начала XX века.* М.: Наука, 1979. С. 20–39.

ной реальности, в которой нет никаких неизменных «принципов», существующих отдельно от «вещей и дел»⁷. Отметим, что Ниси не просто развивал идеи позитивизма, но в первую очередь пытался решить проблему «внедрения» европейской науки в традиционную национальную систему ценностей.

Попытку гармонизации восточных и западных мировоззренческих систем японский философ наглядно продемонстрировал в 1875 г. в небольшом по объёму, но весьма важном труде «Теория трёх сокровищ человеческой жизни» («Дзинсэй самбо сэцу») ⁸. В названии работы использовано традиционное буддийское понятие *самбо* — «три сокровища», т. е. будда, закон и монашество. В данном случае оно перекликается с постулируемым Ниси триединством главных сокровищ человеческой жизни — здоровьем, интеллектом и богатством, которые следует хранить так же тщательно, как и «три сокровища» буддизма. При этом Ниси апеллирует к учениям представителей различных буддийских традиций и Конфуция для обоснования западной теории и доказательства её возможного применения в Японии. Свои «три сокровища» он противопоставил также пяти конфуцианским ценностям покорности, унижения, почтительности, простодушия и свободы от скарденности. Под влиянием идей Дж. Ст. Милля, чью книгу «Утилитаризм» («Ригаку») он перевёл в 1877 г., японский просветитель предложил частично заместить группово-ориентированную японскую феодальную мораль индивидуалистической этикой утилитаризма.

Цель всякого философствования Ниси видел в «общественной пользе», *коэки*, которая, однако, не может существовать без «индивидуальной выгоды», *сири*. Общество обеспечивает человека «тремя сокровищами», а человек, в свою очередь, выполняет свой долг перед другими людьми и обществом — в этом заключается суть социальной гармонии. Полагал ли Ниси подобную гармонию результатом механического сложения, суммы индивидуальных «сокровищ»? На наш взгляд, скорее нет, ведь общество он считал новым образованием, квазиорганизмом. Человеческая природа, согласно Ниси, несёт в себе в качестве зародыша некую «социальную природу». Этой природой наделён каждый индивидуум, развивающийся в зависимости от своего социального и культурного окружения: от примитивных племён до цивилизованных государств. Причём социальная природа, подчёркивает просветитель, качественно от-

⁷*Мотоори Норинага*. Тама кусигэ (Драгоценная шкатулка для гребней) // Синто. Путь японских богов. В 2 т. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2002. С. 261.

⁸См.: *Ниси Аманэ*. Дзинсэй самбо сисэцу (Теория трёх сокровищ человеческой жизни // Нихон-но мэйтё. Т. 34. Токио: Тюокоронся, 1972. С. 229–257.

личается от псевдосоциальности стадных или стайных животных, поскольку содержит в себе *принципы морали*.

Проблему сочетания принципов индивидуализма и альтруизма Ниси наполняет просветительским пафосом: «власть тьмы» социальных низов должна преодолеваться путём предоставления этим низам возможности получить образование и затем доступ к социальным лифтам. Сам Ниси был крупным чиновником и на своём посту немало способствовал расширению возможностей служебной карьеры для простых людей. Он стал одним из авторов Закона о всеобщей воинской повинности (1873), благодаря которому возможность сделать успешную военную карьеру оказалась не только у самураев, но и у представителей крестьянского сословия. В данном вопросе Ниси разделял мнение всех японских просветителей, справедливо считавших, что необразованность народа препятствует модернизации страны в той же степени, что и аморализм элит. Согласно неоконфуцианству, высокая моральность правящих классов прямо и автоматически воздействует на моральность социальных низов и способствует гармонизации жизни общества. Таким образом смешивались мораль и политика, что, по мнению Ниси, было неправомерным упрощением. Для гармонизации общественной жизни необходимы разработка и установление чётких политических структур в органах власти и законодательстве, в финансах, в организации обороны страны, в образовании, в дипломатии. Это подразумевает наличие системы политических мер и институтов, относительно независимых от морали. Ниси сравнивал социальную организацию с машиной, которая для эффективности её работы нуждается в «моральной смазке». В 1881 г. учёный даже разработал соответствующий проект Конституции, но в окончательном варианте основного закона Японии, принятого в 1889 г., его предложения учтены не были, поскольку они существенно ограничивали власть императора выборным парламентом.

Подобно О. Контю, Ниси Аманэ считает общество органическим целым, все части которого взаимосвязаны. Однако трактовка этого факта имеет у него чисто японскую окраску. Согласно Ниси, не только в природе, но и в обществе наличествует так называемый «путь круговорота элементов природы», или «путь сохранения круговорота основных элементов природы путём порождения одного элемента другим»⁹. Японский учёный подчёркивает естественность взаимосвязи всех со всеми. «Жизнь человеческая пронизана социальными связями. Если посмотреть на это с философской точки

⁹Ниси Аманэ. Указ. соч. С. 237.

зрения, то прежде чем произошло становление государства, основу такого становления составил путь круговорота элементов природы¹⁰. Такая данная от природы взаимосвязь является предпосылкой возникновения социальных связей и взаимного сотрудничества людей (в отличие от западных представлений об изначальной взаимной отчуждённости индивидуумов и о «войне всех против всех», о которой писал Гоббс).

В понимании общества японским учёным можно проследить два главных мотива: с одной стороны, речь идёт о социальной целостности, взаимосвязанности и взаимообусловленности всех «клеточек» общественного организма, с другой, — о жизни для себя каждой из этих клеток, о саморазвитии, являющемся предпосылкой общественного развития в целом. Такое саморазвитие, по Ниси, предполагает совершенствование вышеупомянутых «трёх сокровищ» путём социальной кооперации и взаимопомощи: человек должен жить не только для себя, но и для других. Этот тезис созвучен философии О. Конта, также призывавшего к социальной сплочённости. Конт приписывал человеку коллективный инстинкт совместного действия, японский же просветитель утверждал, что природа человека определяется как «независимой эгоистической душой»¹¹, так и любовью к ближнему¹². Последняя, согласно Ниси, как естественное и постоянное чувство есть у каждого члена общества; вражда же возникает, когда кто-то нарушает постоянство. Впрочем, в другой работе содержится утверждение, что наиболее естественными для человека являются добродетели и принципы конфуцианской морали¹³. В данном вопросе Ниси апеллирует в первую очередь к неоконфуцианской, или чжусианской (по имени неоконфуцианца Чжу Си), интерпретации морали, жёстко регламентировавшей жизнь феодальной Японии и ориентированной на строгое выполнение социальных обязательств всеми участниками общественной системы. Таким образом, в социологии Ниси Аманэ существуют две противоположные тенденции: подчёркивается стремление каждого к индивидуальному совершенству и одновременно указывается необходимость соблюдения интересов общества в целом. Но вряд ли Ниси усматривал здесь противоречие: как раз напротив, сочетание социальной дифференциации с социальной интеграцией он считал необходимым условием для гармонично развивающегося государства.

¹⁰ *Ниси Аманэ. Дзёдзицу сисэцу (Теория истинных чувств)* // Там же. С. 105.

¹¹ *Его же. Хякуити синрон (Новая теория ста и одного)* // Там же. С. 100.

¹² *См.: Его же. Айтэкирон (Теория любви и вражды)* // Там же. С. 212–214.

¹³ *См.: Его же. Дзёдзицу сэцу* // Там же. С. 215.

Будучи в политике приверженцем консервативных взглядов и сторонником сильной императорской власти¹⁴, японский просветитель выступал за сохранение сложившихся общественных отношений. Социальный порядок, согласно Ниси, определяется принципами конфуцианской морали¹⁵. Именно их соблюдение (при наличии частной инициативы самосовершенствующегося предпринимателя) должно привести, по его мнению, к обществу всеобщего благосостояния. При этом вопрос о происхождении общественного устройства Ниси специально никак не рассматривает, хотя в целом разделяет взгляды Ж.-Ж. Руссо, его теорию «общественного договора».

Большое значение Ниси Аманэ придавал религии, считая её сердцевиной той морали, на которой зиждутся духовно-политические основы японской государственности. Истинная вера возникает тогда, когда познание достигает предельных, конечных состояний. Он подчёркивает стойкость истинной веры, на которую никто и ничто не может повлиять: «Даже сильный храбрец не в состоянии лишиться веры другого человека, и даже всеведущий мудрец своими познаниями не может усилить веру других людей»¹⁶. Точка зрения Ниси на религию как на стабилизирующий фактор общественной жизни в Японии под эгидой императорского правительства вполне созвучна социологическим идеям позднего Конта. Неслучайно в работе «Кёмонрон» японский просветитель встал на позицию личной свободы человека в выборе своей веры.

Как уже указывалось, Ниси являлся убеждённым сторонником активного просвещения народа и предоставления права на образование и карьеру всем слоям населения. Разумеется, в первые десятилетия Мэйдзи провозглашённое равенство людей не стало равенством фактическим. Самураи, практически все грамотные¹⁷, имели более высокие стартовые позиции в реализации карьерных устремлений, чем, например, крестьяне. К тому же поднаторевшие в «западной учёности», они получали образование, читая литературу на европейских языках. Большинству же населения страны это было недоступно. Перед просветителями встала задача донесения современных научных знаний до максимально широких слоёв народа, и они решали её, переводя западную терминологию на японский язык.

¹⁴См.: *Кавамура Нодзому*. Указ. соч. С. 42.

¹⁵*Ниси Аманэ*. Дзинсэй самбо сэцу // Указ. изд. С. 251.

¹⁶*Его же*. Кёмонрон (Теория религии) // Там же. С. 186.

¹⁷См.: *Лим С.Ч.* История образования в Японии (кон. XIX — нач. XX вв.). М.: ИВРАН, 2000. С. 11.

В деле ретрансляции западных смыслов для японцев Ниси Аманэ сыграл главную роль¹⁸. Т. Хэйвенс констатирует: «Поскольку главным вкладом Ниси было, скорее, перенесение европейской идеологии на японскую почву и изобретение новой академической терминологии, нежели создание собственной оригинальной системы мысли, он не основал какой-либо новой школы японской философии. Однако его влияние весьма ощутимо в работах крупных мыслителей эпохи Мэйдзи»¹⁹. Главной своей задачей Ниси считал посильное участие в построении в Японии эффективного современного государства, и он решал её, изобретая новую философскую, социологическую и политическую терминологию.

Ещё в период стажировки в Лейденском университете в Голландии он писал на родину своему другу Мацуока Риндзио, что западные учения на удивление глубоки и даже в чём-то превосходят конфуцианство, но при этом подчёркивал, что западная наука — продукт философии, не имеющей ничего общего с христианством²⁰. В 1864 г., уже заканчивая стажировку, в набросках будущей статьи Ниси пришёл к выводу, что философия на Западе и чжусианство на Дальнем Востоке схожи в стремлении понять суть человеческой природы, с тем чтобы на основе этого создать идеальный социальный порядок²¹.

Японский просветитель верно обозначил роль философии в ментальной культуре Запада: именно философия задаёт магистральное направление в движении человеческого разума. Позитивная философия, которая отреклась от своей «метафизической матери», строившей системы на основании априорных принципов, противопоставила себя многовековой схоластической и идеалистической — в том числе и христианской — традиции. И именно такая философская позиция позволяла прочерчивать в бытии границы, необходимые для «прогресса» науки и общества. Западная философия, особенно с XVII в. в Англии и XVIII в. во Франции, была ориентирована на будущее, в то время как китайская учёность всегда идеализировала далёкое прошлое, и в этом заключался её существенный недостаток, считал Ниси. По его мнению, Япония нуждалась в философии, сочетающей традиции моральности и прогресса с западной мыслью.

¹⁸См. Наст. изд. С. 64.

¹⁹*Havens T. Nishi Amane and Modern Japanese Thought.* P. 217–218.

²⁰*Ниси Аманэ.* Мацуока Риндзио э-но тэгами (Письмо к Мацуока Риндзио) // Ниси Аманэ. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 1. Токио: Мунэтака сёбо, 1960. С. 8–9.

²¹*Takayanagi Nobuo (n. d.). Japan's "Isolated Father" of Philosophy: Nishi Amane and His "Tetsugaku",* http://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCPBooklet19_06_Takayanagi.pdf. Web, 83.

Но прежде всего перед Ниси встала задача перевода на японский язык западного понятия «философия». Простая фонетическая транскрипция этого термина (*хиросохи*) ни о чём не говорила японцам. Первоначально Ниси выдвинул такие варианты, как *кикю тэццүти* — «греческая мудрость и знание» и *кикэнгаку* — «изучение Греции». Но поскольку задача состояла в «наведении мостов» между отечественной и западной мыслью, он с 1861 г. стал также переводить это понятие словосочетанием *ки-тэццүгаку* — «греческая мудрость», где иероглиф *ки* означал Грецию, а *тэццүгаку* (восходящее к конфуцианскому *тэццүдзин*, «мудрец») — «учение», или «постижение мудрости». Таким образом, это слово отсылало, с одной стороны, к конкретному древнегреческому источнику западной мудрости, а с другой, — к столь же конкретному источнику конфуцианских коннотаций. Однако Ниси пошёл дальше, понимая, что надо сформулировать такое *общее понятие*, которое находилось бы вне связи с той или иной цивилизацией и от которого отделены все конкретные ассоциации, т. е. понятие «философия вообще». Такое понятие обрело окончательную форму в результате объединения двух иероглифов: *тэццү* — мудрость и *гаку* — учение. Именно данный термин, *тэццүгаку*, закрепился в языке и получил широкое распространение не только в Японии, но и в Китае и Корее, и до сих пор используется в этих странах для обозначения философской науки. Впервые же он появился в работе Ниси «Хякүити синрон» («Новая теория ста и одного») в 1874 г.

Заметим, что вопрос перевода западных терминов осложнялся приверженностью японцев к издавна укоренившейся буддийско-конфуцианской терминологии, отражавшей привычное для них восприятие картины окружающего бытия. Поэтому перевод являлся не только лингвистической, но и мировоззренческой проблемой. Переменить же мировоззрение «народного тела» в короткий срок было невозможно, приходилось пользоваться знакомой большинству населения терминологией, постепенно наполняя её новыми смыслами. Американский социолог Х. Арутюнян, давая оценку архаической составляющей событий и смыслов мэйдзийской эпохи, пишет: «Реставрация власти императора действительно возвращала власть телу, общине, фундаментальной форме человеческой организации, состоящей просто из взаимодействующих тел»²².

Так произошло, например, с неоконфуцианским понятием *ри*. Усатривая в естественных науках путь к постижению «основного принципа» — *ри*, Ниси, в отличие от конфуцианства в его чжусианской интерпретации, утверждавшего тождество природного и

²²Harutoonian Harry D. Things Seen and Unseen. Chicago: University of Chicago Press, 1988. P.327.

общественного *ри* и провозгласившего главным принципом познания принцип «недеяния», *увэй*, выдвинул идею наличия двух *ри*: существующего в мире вещей *сэнтэн-но ри* (априорного *ри*) и существующего в человеческом обществе *котэн-но ри* (апостериорного *ри*)²³. По мнению учёного, оба *ри* взаимосвязаны — порядок вещей в природе определяет порядок в мире людей — однако не идентичны. Признание наличия апостериорного *ри* свидетельствовало о признании активного изучения окружающего мира посредством опыта и эксперимента, подобно тому как это декларировали позитивисты. Заметим, что для большего соответствия реалиям современности Ниси актуализирует японское чтение китайского иероглифа *ри* — *котовари*, имеющее смысл «разделение», «различение». Различение есть основание понимания как «дел и вещей», так и слов, человеческой речи. Формулирование понятий двух *ри* позволило японскому учёному, с одной стороны, обогатить чжусианское «недеяние» пониманием нового качества человеческих общественных отношений, а с другой — дополнить это понимание применением конкретных методов западных естественнонаучных дисциплин.

В упомянутом выше письме к Мацуока Риндзиро Ниси восхищается глубиной западной философской мысли, тем, насколько детально изучена в ней социально-психологическая сфера человеческой деятельности и разработана соответствующая терминология. Но всё это, согласно Ниси, начиная с системы платоновского идеализма, достигается за счёт принижения когнитивного потенциала чувственно-эмоциональной стороны жизни и подчёркивания рационально-понятийной способности разума. В Японии же, напротив, всегда преобладал интуитивно-образный подход. Как пишет Т. Снитко, «изначальные смыслы японской культуры сакральны, не проявлены, принадлежат Небытию, поэтому на них можно только намекать, суггестировать их некоторым образом»²⁴. В своей синтетической системе философии Ниси Аманэ замыслил сочетание обоих подходов. Понятие «принципа», *ри*, он применяет, во-первых, для объяснения различия между природными и социокультурными законами, а во-вторых, для того, чтобы укоренить в понятийном аппарате новое гуманитарное знание при помощи эмоционально-наполненной (окрашенной) иероглифики.

Несмотря на приверженность Ниси традиции, его философско-социологические работы 1870-х гг. характеризуются критикой конфуцианства. Мыслитель выступал против конфуцианского мо-

²³См.: Ниси Аманэ. Хякуити синрон. С. 104–106.

²⁴Снитко Т.Н. Запад — Восток: предельные понятия лингвокультур. М.: Азбуковник, 2014. С. 168.

низма, особенно в его неоконфуцианской интерпретации, игнорировавшей специфику социальной сферы. В своей энциклопедии «Хякугаку рэнкан» 1870–1871 гг. учёный классифицировал науки, опираясь на собственное прочтение иероглифа *ри*²⁵, и разделял «принцип дел и вещей», т. е. природную сферу (*буцури*), и сферу ментальную, социокультурную, «принцип сердца-разума» (*синри*). Японский просветитель следует Конту полагая, что более сложная область знания должна опираться на более простые, а все они опираются на «общие науки», такие как математика или география. Много почерпнув у французского мыслителя, Ниси Аманэ предложил классификацию наук, основанную на двух указанных нами выше типах причинности: *сэнтэн-но ри*, объединивший науки о природе, и *котэн-но ри*, послуживший основанием для наук о духе. К наукам о природе, или естественным, Ниси относит физику, химию и биологию, а к наукам о духе, или общественным, — теологию, философию, политику и политическую экономию.

Заметим также, что под воздействием философии позитивизма Ниси в таких работах, как «Теория знания» («Тисэцу») и вышеупомянутые «Хякугаку рэнкан» и «Хякуити синрон», ввёл новое для восточной мысли понятия «наука». Влияние Конта явственно обнаруживается и в его работе «Теория религии» («Кёмонрон»), посвящённой вопросу соотношения политики и веры.

Теоретические построения французского родоначальника позитивизма легли в основу критики Ниси учения неоконфуцианца Чжу Си. Дискурсивное мышление и рациональный анализ, согласно чжусианству, препятствуют познанию, бесцеремонно вторгаясь в гармоничное устройство и целостность окружающего мира. Поэтому поздние последователи Чжу Си отвергали свойственные западной науке методы анализа и синтеза и отрицали значение научного эксперимента, грубо вмешивающегося, по их мнению, в естественный ход природных вещей. Критикуя подобные взгляды и апеллируя к авторитету О. Конта, Ниси Аманэ подчёркивал важность эксперимента, научного наблюдения и опыта, ведущих к научно-практическому освоению мира. «Отныне необходимое преобладание практики, — писал Конт, — отнюдь не являясь враждебным теории, будет предписывать ей главным образом наиболее трудные исследования для раскрытия истинных законов нашей личной и социальной природы, познание которых всегда будет недостаточно для удовлетворения наших реальных потребностей»²⁶. Тем не менее,

²⁵См.: Ниси Аманэ. Хякугаку рэнкан (Круг знаний ста наук) // Дзэнсю. Т. 4. С. 8–294.

²⁶Конт О. Указ. Соч. С. 586.

собственно научное знание Ниси трактовал иначе, нежели французский позитивист, ограничивавшийся описанием последствий научных наблюдений и экспериментов и не занимавшийся поиском онтологических причин сущего.

Японский просветитель подверг резкой критике различные формы социальной организации, существовавшие на протяжении исторического развития человеческой цивилизации. В частности, в качестве примера неэффективного «теократического правления», в котором религия играла неоправданно большую роль в ущерб государственности, он приводит общества Древнего Египта и Тибета. С другой стороны, эпоха Нового времени с её принижением роли религиозного воспитания народа тоже, по его мнению, не способствовала эффективному и гармоничному развитию структур государственного управления. Лучшей формой социальной организации японский просветитель считает ту, при которой внешняя сторона правления (закон) тесно взаимодействует с его внутренним содержанием (религией). Кстати, концепция Конта эволюционировала от простого неприятия религии и её критики к трактовке религиозного чувства как орудия духовного объединения людей, средства человеческой солидарности. По мнению Ниси, эту роль в мэйдзийской Японии и выполнял комплекс конфуцианских норм поведения индивида в обществе, руководимом благотворной и непогрешимой императорской властью.

Фактически, система Ниси Аманэ была призвана усовершенствовать неоконфуцианскую метафизику с помощью привлечения опыта западного позитивизма и отчасти, утилитаризма. Иными словами, японский просветитель попытался приспособить европейскую науку к национальным традиционным ценностям своей страны.

О ПРОБЛЕМАХ ПЕРЕВОДА ТРУДОВ ЗАПАДНЫХ МЫСЛИТЕЛЕЙ В ЭПОХУ МЭЙДЗИ

Любая культурная система включает в себя множество подсистем, каждая из которых имеет свою скорость развития. Вследствие этого «моментальный срез» культуры обнаруживает самые причудливые конфигурации подсистем. Подсистемами являются агрикультура, религия, мораль, язык, искусство, образование, мода и прочее. Будучи аспектами единого социокультурного целого, вырастающего из определённых природных констант, эти элементы составляют подобие картинки в калейдоскопе, где одни и те же компоненты при каждом повороте корпуса складываются в иную конфигурацию. Такие изменения обусловлены внутренними, органическими напряжениями и интенциями культуры. Недаром выдающийся американский культурантрополог японского происхождения Т. Сугияма-Лебра называет логику культуры логикой неопределённости¹. Ситуация обостряется и ускоряется при вмешательстве значимой внешней силы, как это было в Японии во второй половине XIX в., в эпоху реформ. Стремясь избежать колонизации со стороны технологически более развитого Запада, японские элиты вынуждены были стремительно модернизировать буквально все области национальной культуры: материальное производство, образование, административную организацию, транспортное сообщение, медицину, науку, язык.

Понимание неизбежности перемен пришло к некоторым членам сёгунского правительства ещё раньше. Так, предпоследний сёгун клана Токугава—Мацудайра, Иэмоти (1846—1866), докладывал императору: «Наши главные и неотложные задачи состоят в том, чтобы перенять сильные стороны варваров, использовать выгоды от торговли с ними, создать большой флот и армию, применить тактику “использования одних варваров против других”»².

¹См.: *Sugiyama-Lebra T. The Japanese Self in Cultural Logic. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2004.*

²Цит. по: *Тояма Сизэки. Мэйдзи исин то гэндай (Реставрация Мэйдзи и современность). Токио: Иванами сётэн, 1969. С. 178.*

Здесь намечены два главных лозунга: *сонно дзёи*, «почитание императора — изгнание варваров», и *фукоку-кё:хэй*, «богатая страна — сильная армия», — реализация которых привела к целому ряду неожиданных последствий. Главный парадокс эпохи перемен состоял в том, что на фоне активного внедрения в общественное сознание Японии западных социально-экономических и духовных ценностей: научной рациональности, свободы, индивидуализма, юридического равенства и прав человека — происходило восстановление традиционного жизненного уклада, в том числе возвращение на политическую сцену императора и провозглашение общинного идеала единства «государственного тела» — *кокутай*.

Американский социолог Х. Арутюнян указывает: «Рестаурация власти императора действительно возвращала власть телу, общине, фундаментальной форме человеческой организации, состоящей просто из взаимодействующих тел»³. С феноменом наличия в Японии государственного тела не могли не считаться даже самые мечтательные сторонники быстрой европеизации, он, так сказать, возвращал их с небес на землю. Вся страна представляла единым телом, большой семьёй во главе с «отцом» — императором. Население японских островов начинало ощущать себя не просто жителями отдельных провинций, но единым сплочённым общественным организмом. Однако формирование общеяпонской идентичности было делом непростым, поскольку 80% жителей страны составляли крестьяне, накрепко привязанные к родным местам и, как правило, за всю жизнь не покидавшие их пределов. Гористый характер местности центральной Японии, отсутствие хороших дорог и мостов через реки (наследие токугавских правителей, опасавшихся нападений со стороны сильных феодальных кланов и стремившихся затруднить передвижение их армий), наличие границ между отдельными княжествами, имевшими свои таможи и денежные знаки делали почти невозможными путешествия простых японцев по стране.

Теперь, благодаря административно-территориальной реформе и созданию единой регулярной армии во главе с императором, страна объединялась в единое целое. Осуществлялась кропотливая работа по ликвидации удельных княжеств и проведению новых границ между создававшимися территориальными образованиями — префектурами, которые должны были управляться из единого центра специальным административным аппаратом. Однако дорожную инфраструктуру, в том числе морское и железнодорожное сообщение, надо было налаживать почти с нуля. Са-

³Harutoonian H.D. Op. cit. P. 327.

мураи, занявшие ключевые позиции в бюрократических, силовых (армия, флот, полиция), научных и образовательных структурах, привнесли в них «самурайские ценности: дисциплину, порядочность, верность и воинственность < ... > В результате введения всеобщего начального образования и всеобщей воинской повинности эти ценности были распространены уже на всё общество»⁴. Поскольку самураи вместе с их семьями составляли до 10% населения страны, они образовали ту активную “закваску”, которая в кратчайшие сроки подняла всё “тесто” новой японской культуры: Япония очень быстро по историческим меркам сумела войти в когорту наиболее технически оснащённых наций мира. Но прежде чем это стало возможно, нужно было провести тотальную модернизацию не только промышленного производства, транспортных сетей и всей инфраструктуры, но и политической системы. Кроме того, следование образцу, «цивилизованному Западу», требовало обновления национального языка с целью обозначения и усвоения принципиально новых западных терминов, которых раньше в японской лексике не было. «Для этого, – как замечает В.М. Алпатов, – существовали два способа: прямое заимствование и калькирование с помощью вновь создаваемых или переосмысливаемых *канго* <...> и создание общепотребимого языка, понятного всем и приближённого к разговорному»⁵.

Проблемам культуры эпохи Мэйдзи посвящено немало ценных исследований в отечественной⁶ и зарубежной японистике. В настоящем контексте стоит, на мой взгляд, обратить внимание на две работы, где вопрос создания новых понятий в период Мэйдзи изложен достаточно подробно. Это книги Д.П. Бугаевой «Японские публицисты конца XX века»⁷ и Д.Р. Хаулэнда «Переводя Запад»⁸. В них рассматриваются стремительные изменения японского языка в 1860–1880-х г., свидетельствующие о ментальных и социокультурных сдвигах в общественном сознании страны.

В исследовании Д.П. Бугаевой представлен анализ творчества таких ярких интеллектуалов, как Фукудзава Юкити, Уэки Эмори, Токутоми Сохо, Китамура Тококу и Таока Рэйун в контексте про-

⁴Мещеряков А.Н. Указ. соч. С. 702.

⁵Алпатов В.М. Япония: язык и культура. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 24–25.

⁶См., например: Гришелёва Л.Д., Чегодарь Н.И. Японская культура Нового времени. Эпоха Мэйдзи. М.: Восточная литература, 1998; Григорьева Т.П. Японская литература XX в. М.: Художественная литература, 1983; Мещеряков А.Н. Указ. соч.; Алпатов В.М. Указ. соч.

⁷Бугаева Д.П. Японские публицисты конца XX века. М.: Наука, 1978.

⁸Howland D.R. Translating the West. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2002.

светительского движения «Цивилизованность и просвещённость» (*буммэй кайка*)⁹. Публицистика Японии той поры — больше чем просто политические очерки; это лаборатория инноваций в политике, культуре, а главное, в языке; исследовательница рассматривает варианты перевода таких понятий, как «свобода», «республика», «журнал», «публичное выступление»¹⁰. Предисловие Т.П. Григорьевой, задаёт главную проблему книги: несовпадение ментальных культур Запада и Дальнего Востока, определившее невероятную сложность процессов вхождения Японии в когорту передовых государств¹¹.

Д. Хаулэнд показывает, что попытки японцев «перевести Запад» должны пониматься одновременно и как проблемы языка (создание и распространение новых понятий), и с точки зрения путей практического осуществления вестернизации (какие принципы должны быть воплощены в Японии, усваивающей культурные ценности Запада)¹². В решении вопросов, касающихся принципов и ценностей, заключалась главная сложность перевода.

Что касается слов, описывающих конкретные предметы, особых проблем не возникало: либо придумывались новые слова, например, для трамвая — *дэнся*, «электрическая повозка», либо заимствовались европейские названия, например, *бата* (англ. butter — масло), *су:цу* (англ. suit — костюм)¹³. Не очень сложно поименовать конкретные отрасли знания: *кагаку* (наука о превращениях — для химии), *буцу-ригаку* (наука о законах вещественного мира — для физики). Но есть особый род понятий, обозначающих сгустки смыслов, задающих направленность ментальной культуры и одновременно являющихся наибольшими абстракциями, которые указывают предел разумных возможностей человека. Именно эти *предельные понятия* очерчивают смысловое поле культуры. И в переводе предельных понятий Запада и Востока заключается основная трудность.

Главным предельным понятием ментальной культуры Запада выступает *бытие*, по-разному трактуемое в истории западной философской мысли от Парменида до Сартра и Хайдеггера. «В западной

⁹*Буммэй кайка* — лозунг, пропагандировавшийся этими просветителями. Публицист Фукудзава Юкити вкладывал в него следующее содержание: опора на собственные силы, образованность, рациональный образ действий, свободная торговля и прибыльность деловых предприятий как основные условия для успешного развития страны.

¹⁰См.: Бугаева Д.П. Указ. соч. С. 149.

¹¹Григорьева Т.П. Предисловие // Бугаева Д.П. Указ. соч. С. 3–18.

¹²Howland D.R. Op. cit. P. 2.

¹³Но и здесь есть исключения. К примеру, понятие «журнал», прежде чем обрести нынешнюю форму *дзасси*, метафорически выражалось как *хокан*, «ящик с драгоценностями», и *сирин*, «лес сновидений» (Бугаева Д.П. Указ. соч. С. 149).

лингвокультуре, — указывает культуролог Т. Н. Снитко, — предельные понятия имеют форму знания. Предельные понятия возникают в философской рефлексии как абстрагирование вопросов о сущности, типа “Что есть х?”, либо “В чём состоит культурный смысл х?” и интерпретируются в пространстве содержания каждого отдельного философа. В отличие от научной рефлексии, осуществляемой строго в рамках научного предмета, философская рефлексия способна “выводить” к культурным основаниям¹⁴. Таким образом, в смысловом поле культуры Запада философы каждый раз заново интерпретируют смысл «бытия» при помощи других предельных понятий: «пространство», «время», «жизнь», «смерть», «Бог» и др.

На Дальнем Востоке главным предельным понятием является *небытие* (無 *му*, 空 *ку*). С ним соотносятся такие понятия, как *кокоро* («сердце»), *ки* («дух»), *ками* («боги»). Небытие нельзя определить или истолковать, в нём нельзя провести границ, его можно только ощутить, пережить соприкосновение с ним в разного рода практиках, приобретающих эстетическое измерение (военных, поэтических, религиозных, художественных и даже сельскохозяйственных). «Изначальные смыслы японской культуры сакральны, непроявлены, принадлежат Небытию, поэтому на них можно только намекать, суггестировать их некоторым образом»¹⁵. Отсюда «богатство лексики, описывающей эмоции и эстетическое состояние; в то же время практическое отсутствие лексики, обозначающей интеллектуальную деятельность»¹⁶.

Небытие, или пустотность, так или иначе постулируется во всех главных идеологических системах, бытовавших в Японии накануне реставрации Мэйдзи. Наиболее чётко его суть явлена в дзэн-буддизме, уважаемом в среде самурайства за аскетизм, мужество и дисциплину. Немалой сердечной храбрости требовалось от человека, чтобы ориентироваться в своей жизни на холод пустоты. «Первооснову мира составляет пустота (“ку”), или ничто (“му”), которая в то же время идентична «природе будды» (“буссин”), порождающей всё сущее, иллюзорный мир феноменов <...> Задача индивида заключается в том, чтобы достичь состояния недualности (“фуни”), когда после осознания своей глубокой причастности ко всему сущему исчезает мнимое существование противоположностей <...> На первое место выдвигается теория *анатмана* (“не-Я”, яп. “*муга*”), которая истолковывается в позитивном смысле как необходимость достижения состояния непривязанности к миру при одновремен-

¹⁴Снитко Т.Н. Запад — Восток: предельные понятия лингвокультур. С. 135.

¹⁵Там же. С. 168.

¹⁶Там же. С. 170.

ном осознании своего нерасторжимого единства с ним. Человек, способный узреть заключённую в нём самом (и в каждом живом существе) природу будды, достигает освобождения, которое наступает внезапно, как вспышка озарения»¹⁷. Важнейшей целью дзэн было достижение адептом определённого состояния, чувственно-телесно-ментального синтеза. Для этого адепт совершал прежде всего поиск личного внутреннего ресурса — природы будды — для соединения с пустотным Абсолютом. Главным органом, постигающим истинную природу всего сущего, является «сердце». «“Будда” и “просветление будды” могут быть только названы, но не объяснены; то же говорится о “сердце” (“*син/кокоро*”): измерить и рассчитать можно что угодно, но сердце, самое близкое человеку, остаётся самым недоступным»¹⁸.

В синтоизме прародительницей бесчисленных богов *ками*, населяющих землю Японских островов и небеса над ними, оказывается всё та же пустота. Ватараи Иэюки в начале XIV в. «исконной основой мира» полагает «бесформенных туманных богов»: «Исконное начало — вне зрения и слуха, среди образов изначального дыхания, *ки*. Оно пусто и обладает духом. Оно едино и не имеет тела»¹⁹. *Кокоро*, утверждает Иэюки, единственно этой бесформенности и бестелесности оно — орган постижения исконного начала: «Сердце есть исконная основа Неба и земли, а тело — это превращения пяти первоначал»²⁰. Он также пишет, что «об истоках отдалённых небесных и земных богов говорится в тайном наследии древних книг <...> Этих богов полагают вне перечня. Они — великие предки для всех духов, исконные условия для десятков тысяч вещей <...> Эти боги не рождаются и не исчезают. Поэтому посреди пустых небес это — та великая пустота, что не имеет свойств»²¹. Как указывает Иэюки, «на Пути богов эту череду приоткрывают и обретают вне слов»²².

Как видим, культуры Запада и Японии не просто говорили на разных языках. В их основании лежали диаметрально противоположные предельные понятия — бытие и небытие. Предельные понятия выражают общую ориентацию, направленность любой культуры, что, в свою очередь, влияет на все её подсистемы: эконо-

¹⁷Игнатович А.Н., Кабанов А.М. Буддизм в периоды Камакура и Муромати // Буддизм в Японии. С. 215.

¹⁸Трубникова Н.Н. Указ. соч. С. 96.

¹⁹Цит. по: Трубникова Н.Н., Бабкова М.В. Обновление традиций в японской религиозно-философской мысли XIII–XIV вв. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 654.

²⁰Там же. С. 655.

²¹Там же. С. 663.

²²Там же. С. 664.

мику, политику, право, образование и др. На это обратил внимание М. Вебер, который «первым в мировой социологической мысли поставил вопрос о значимой и определяющей роли социально-культурных факторов в формировании специфической системы общезначимых мотиваций предпринимательской деятельности буржуазного типа, качественно отличной от разных видов хозяйственной деятельности в добуржуазных обществах»²³. Как подчёркивает Н.Н. Зарубина, «в Европе и особенно Северной Америке протестантизм с присущей ему духовной и социально-психологической системой сформировал комплекс поведенческих стереотипов, установок, ценностных ориентаций, – то специфическое отношение к миру, которое легло в основу формирования особого типа личности – личности современного предпринимателя <...> Именно личность с присущим ей типом и направлением рациональности определяет возникновение социально-хозяйственной системы соответствующего типа. Поэтому капитализм, органично соответствующий западной личности и культуре, не возникает на Востоке, где формируются другие типы социально-экономической деятельности»²⁴.

Капитализм западного типа не был органичен для социокультурной ситуации в Японии. Здесь в традиционной экономической деятельности рационализм коррелировал с необходимостью сохранения и упрочения в обществе интеграционных тенденций. Именно поэтому все известные трактаты о принципах рационального ведения хозяйства – будь то наставления крестьянам, горожанам, либо торговцам – отмечены обилием ссылок на авторитетные источники конфуцианской, синтоистской и буддийской мысли, содержащие положения о необходимости учёта прежде всего интересов общества, социокультурного целого как основной ценности мирской жизни²⁵. Предпринимательство, успешно развивавшееся в Японии в эпоху Токугава, опиралось на тип личности, ставившей интересы общего выше эгоистических интересов. Превозносились такие качества, как умеренность и аккуратность, бережливость и честность, трудолюбие и аскетизм, верность долгу и почтительность к старшим. В качестве главных антиценностей традиционно выступали эгоизм и сопутствующие ему «три яда»: алчность, гнев и заблуждения. Мироззрение человека, к какому бы социальному слою он ни принадлежал, базировалось на осознании пустотной основы

²³ Зарубина Н.Н. Социокультурные факторы хозяйственного развития: М. Вебер и современные теории модернизации. СПб.: Изд. РХГИ, 1998. С. 3.

²⁴ Там же. С. 229.

²⁵ См.: Карелова Л.Б. У истоков японской трудовой этики. История в портретах. М.: Восточная литература, 2007.

всего сущего, вследствие чего каждому была ясна эфемерность значимости вещей и денег. «Нравственное поведение рассматривалось японскими мыслителями как необходимое условие жизненного (в том числе экономического) успеха. У Сибусавы Эйити в период Мэйдзи эти идеи были трансформированы в тезис неразрывного единства этики и экономики»²⁶.

Перед Японией фактически встала задача совмещения ценностей западной протестантской этики с привычными традиционными ценностями своей национальной культуры. «Буржуазное общество Запада строилось на иных основах. Предпринимательство немислимо без личной инициативы, личная инициатива — без свободы выбора, свобода выбора — без личной независимости, т. е. Запад предлагал в некотором роде структуру или систему ценностей, противоположную японской, если иметь в виду структуру человеческих отношений в целом и статус отдельного человека, его место в социуме»²⁷.

Японские просветители проделали долгий, длиной в 20 лет, путь от безоговорочного признания западного общества и присущих ему ценностей (поначалу полностью разделяя мнение авторитетных европейских социологов об универсальности прогрессивного пути для любой цивилизации) до понимания необходимости сложного — различного для разных слоёв культуры — сочетания органических и организационных факторов социокультурного развития своей родины. Западное понятие «прогресс» было ориентировано на индивидуализм, оно касалось всех сфер человеческой жизни: материального производства, науки, искусства, морали. Казалось бы, государственные деятели Японии стояли перед выбором «или-или» — либо верность традиции, либо буржуазные реформы.

Тем не менее, страна пошла своим путём, путём совмещения первого и второго. Лозунг «цивилизованность и просвещённость» стал главным лозунгом начального периода эпохи Мэйдзи. В 1872 г. в обращении министерства просвещения к Госсовету говорилось: «Государство будет богатым, сильным и спокойным лишь тогда, когда во все области жизни страны проникнет современная мировая цивилизация, будут широко развиваться таланты и способности людей. Истинная цивилизация будет достигнута лишь тогда, когда весь народ будет охвачен просвещением»²⁸.

²⁶ Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 213. Сибусава Эйити (1840–1931), преуспевающий бизнесмен и банкир, отвечал в министерстве экономики за проведение реформ, был одним из основателей японского промышленного и банковского капитализма.

²⁷ Григорьева Т.П. Указ. соч. С. 9.

²⁸ Тояма Сигэки. Указ. соч. С. 287.

Выходцы из самурайского сословия, люди, привычные к чтению и анализу прочитанного (в прошлом, как правило, «голландоведы», *рангакуся*), взяли на себя нелёгкую задачу информирования японского народа о том, что же представляли собой передовые страны Запада, как организована их бытовая и политическая жизнь. Таким представителем мэйдзийского просвещения был Фукудзава Юкити, получивший образование сначала в частной школе г. Осака, а затем съездивший в Европу и в 1866 г. написавший бестселлер «Жизнь на Западе». «Я месяцами не прислонял головы к подушке... В то время я трудился, не различая ни дня, ни ночи. Наступление вечера не могло заставить меня отложить книги, — свидетельствовал в автобиографии Фукудзава. — Когда же усталость побеждала, я позволял себе небольшой отдых либо склонившись над своим маленьким столом, либо вытянувшись здесь же на полу»²⁹. Один только этот учёный создал около 1500 работ, описывающих и истолковывающих тот социально-политический идеал, который он видел на Западе; им же, или при его активном участии был основан «Журнал общества Мэйрокуся» («Мэйроку дзасси»)»³⁰. На его страницах разворачивались острые дискуссии о выборе путей развития страны, о Конституции, о представительстве народа в парламенте, о гражданских свободах (свободы совести, печати, собраний, гражданских объединений). Фукудзава Юкити на собственные средства организовал частную школу западного типа «Кэйю гидзюку», ставшую впоследствии известным университетом. Он же основал лекторий «Мита», где обсуждались животрепещущие вопросы современной политики, а в 1872 г. — издательство «Кэйю».

В соответствии со своими либеральными убеждениями Фукудзава считал, что задачу просветить и цивилизовать народ могут решить только независимые от государственной деятельности интеллектуалы, каким был он сам. Он принадлежал к группе оппозиционеров-*дзайя*, критиковавших правительство в области вопросов образования и социальной политики. Учёный полагал, что не бюрократы, а просветители должны взять на себя цивилизующую роль³¹.

Однако главным ресурсом в деле просветительства и цивилизации обладала другая группа интеллектуалов — «учёные-бюрократы», *канрё гакуся*. Получившие образование за рубежом, эти люди были выдающимися общественными деятелями и яркими публицистами:

²⁹Цит. по: Бугаева Д.П. Указ. соч. С. 23.

³⁰*Мэйрокуся*, «Общество шестого года Мэйдзи» — просветительское общество, существовавшее с 1873 по 1876 г. Инициатива создания принадлежала Мори Аринори.

³¹См.: Фукудзава Юкити. Гаммон-но сусумэ (Призыв к знаниям). Токио: Тикума сёбо, 1966. С. 46.

Като Хироюки, Мори Аринори, Иноуэ Тэцудзиро и Ниси Аманэ. Они критиковали феодальные устои сёгуната и пропагандировали капиталистические идеи, но при этом ратовали за сохранение сильной монархии.

Догнать Запад даже в техническом отношении было невозможно без усвоения базовых оснований западной экономики и политики. Успехи в материальной сфере оказались неразрывно соединены с социально-политическим устройством, благоприятным для развития капиталистического производства, создававшего богатые страны с сильными армиями. Юридическое равенство людей перед законом, являясь необходимым условием развития капиталистических отношений, требовало создания условий для личной самореализации каждого японца, осознания японцами понятий «права», «суверенитета», «демократии», «общества», «свободы»³². Ни одно из данных понятий, будучи даже многократно употреблённым в сочинениях составителей обновлённых словарей и энциклопедий, не смогло бы принести нужный эффект вне культурного и политического контекста.

Японская культура говорила с человеком на конфуцианском языке «долга-ответственности», «сыновней почтительности» и «ритуала», а не права и свободы. Понятие «свобода» 自由, *дзю*, на Дальнем Востоке традиционно имело чёткую коннотацию эгоизма и своеволия в ущерб общественному интересу. Существовало ещё несколько вариантов перевода понятия «свобода», причём разные переводчики отдавали предпочтение разным оттенкам смысла. Перечислим некоторые из них:

- 1) 自由, *дзю*: — телесная автономия, умение владеть собой, самостоятельность;
- 2) 自主, *дзисю* — своеволие, эгоизм, связывается с *вага мама* и *каттэ*, подразумевает направленность действия;
- 3) 自在, *дзидзай* — следование собственному разуму;
- 4) 不き, *фуки*, 不き 独立, *фуки докуруцу* — свобода от принуждения, независимость;
- 5) 自立, *дзирицу* — самостоятельность, самодостаточность;
- 6) 自主自由, *дзисюдзю* — независимость и свобода действия;
- 7) 自由自在, *дзюдзидай* — возможность делать всё, что угодно;
- 8) 自任意, *дзисюнинги* — действие по своему усмотрению, по собственной воле.

³²Заметим, что в это время помимо подобных либеральных лозунгов были провозглашены и лозунги равенства и братства и начали распространяться идеи социализма, толстовства и пр. Однако анализ влияния на японцев, если можно так выразиться, «левых идей» в задаче данной статьи не входит.

Активисты «Мэйрокуся» старались заместить отрицательные коннотации понятия «свобода» положительными. Накамура Кэйю и Фукудзава Юкити утверждали, что свобода — это не распушенность или неуважение к традициям. Целью каждого человека должно стать развитие его индивидуальных способностей на благо всего общества. Такое качество они называли *фуриидому*. Свобода в их понимании — это новая форма социального развития, направляющая таланты каждого к прогрессу передового коллективного целого. Като Хироюки и Цуда Мамити были осторожнее, считая свободу *дзидзай* лишь абстрактным принципом невмешательства властей в личную жизнь граждан.

Почему же возникло такое количество вариантов? Во-первых, это была общая практика, когда из пучка похожих, но не совсем одинаковых по смыслу понятий постепенно, в результате многочисленных устных и письменных случаев употребления, выбирался один общепотребимый стандартный вариант, как в случае с переводом понятия «свобода» термином *дзю*, предложенным Фукудзава. Во-вторых, как уже говорилось, на Западе тоже смыслы общих понятий не вполне совпадали, поэтому японские переводчики искали подходящие способы соответствующего переложения.

В США и Англии слово «liberty» означало «гражданские свободы»: свободу слова, совести, печати, собраний. Слово «freedom» относилось к свободе волеизъявления и могло иметь как положительную (личностная самореализация), так и отрицательную (аморализм, преступность) окраску. Кроме того, существовало консервативное и либеральное понимание свободы. Консервативное подразумевает свободу личности от тирании как госструктур, так и большинства. Либеральная трактовка свободы подразумевает право всех социальных меньшинств на равенство в самовыражении. Японские просветители остановились на консервативном варианте. Так, Ниси Аманэ считал, что живущий в обществе человек не может быть полностью свободным от исполнения общественного долга, поскольку именно от общества он получает «три сокровища» своей жизни: здравоохранение, благосостояние (еду, жильё, одежду) и знания (передаваемые от предыдущих поколений)³³. Свобода, по Ниси, всегда ограничивается долгом. Поначалу склонявшийся к либеральному варианту Фукудзава Юкити позднее также пришёл к выводу о необходимости ограничения свободы самовыражения личности «долгом» 職, *сёку*³⁴.

³³См.: Ниси Аманэ. Дзинсэй самбо сисэцу. С. 229–257.

³⁴Иероглиф *сёку* в период Токугава входил в словосочетание *сёкубун*, означавшее понятие «долг самурая». Он также имел значение «профессия, занятие» для трёх низших социальных страт: крестьян, ремесленников и торговцев. Фукудзава обобщает это понятие, относя его ко всему японскому народу.

«Долг» требует: а) не создавать опасности для других; б) подчиняться закону. Предложенное Фукудзава Юкити слово *дзю*: окончательно утвердилось в итоге бурных дискуссий о свободе печати и собраний, а также о проекте конституции.

Столь же многозначным, как и понятие «свободы», на Западе было и понятие «права», имеющее существенные различия в англо-американской и континентальной трактовке. Правовые системы Запада привлекали пристальное внимание японцев ещё в последние десятилетия эпохи Токугава. Начало созданию новых правовых терминов было положено сотрудником «Бансё сирабэ-сё» Ниси Аманэ, переведшим с голландского лекции профессора Симона Виссеринга. Источником многих новых понятий стала также работа Генри Уитона «Элементы международного права», переведённая на китайский язык У. Мартином в 1864 г. и напечатанная в Японии под заглавием «Банкоку ко:хо:» («Общественные законы для всех стран»). Перевод Мартина внёс некоторую терминологическую путаницу, поскольку один и тот же иероглиф 權, *кэн*, он использовал для «власти» (в таких значениях, как законодательная, исполнительная и юридическая власть государства, неограниченная власть монарха), и для «полномочий» (в сочетаниях «высшие полномочия», «государственные полномочия», «действовать согласно с собственными полномочиями»), и наконец, для «права» (равноправие государств, право самозащиты и независимости, рыболовное право, а также право привилегий, статуса, силы, юрисдикции, суверенитета, прав отчуждения имущества т. п.)³⁵. Д. Хаулэнд считает, что подобная размытость границ смыслов понятий объясняется приверженностью Мартина континентальному словоупотреблению. Голландское «*regt*», французское «*droit*» и немецкое «*Recht*» включали в себя несколько значений: «право», «сила», «привилегии», «власть», «полномочия». Чёткое различие этих понятий существовало на тот момент лишь в английском языке: «*right*», «*sovereignty*», «*privilege*», «*power*», «*authority*»³⁶.

В ходе дебатов о национальном собрании и народных правах (1874–1884), понятие «права» в японском языке дифференцировалось. Появились такие иероглифические сочетания, как 權利, *кэнри*, «право»; 主權, *сюкэн*, «суверенитет», 国權, *коккэн*, «государственный суверенитет»; 特權, *токкэн*, «привилегия»; 民權, *минкэн*, «народные права».

Таким образом, в ходе работы над новым политическим лексиконом для Японии выяснилось, что и сам Запад далеко не един

³⁵См.: Howland D.R. Op. cit. P. 125.

³⁶Ibid. P. 125–126.

в понимании собственных политических основоположений. Каждая культура проводила в действительности свои границы смыслов и выражала их на своём языке. Задачей японских интеллектуалов было подобрать вариант, не просто самый прогрессивный, но оптимальный для конкретной японской социокультурной среды того времени. Нужно было выбирать наиболее подходящее содержание того или иного понятия, а также корректировать свою социально-политическую ситуацию таким образом, чтобы появилась сама необходимость в возникновении этих понятий в жизни народа.

Чтобы вновь созданная терминология заработала, потребовалась общественная «обкатка» новых японских терминов в публичных выступлениях, на страницах периодики, в ожесточённых дискуссиях. Выяснилось, что понятия неразрывно связаны с историческим и социокультурным контекстом. Поэтому ввод принципиально нового понятия всегда сопровождается сдвигом в мировоззрении и подвижкой в политической практике. Чужие интеллектуальные традиции воспринимались с колоссальным эмоциональным и интеллектуальным напряжением.

Жизненный путь просветителей эпохи Мэйдзи отражает историю японских реформ и общественных настроений. Свою образовательную деятельность многие из них начали с переводов работ западных классиков, которые считали насущно необходимыми для простых японцев в период перехода страны от феодализма к капитализму. В 1871 г. Накамура Кэйю перевёл «Самопомощь» шотландца Сэмюэля Смайlsa, изобилующую примерами успешной личной инициативы людей Запада. В книге подчёркивалась ценность индивидуальной успешности и уверенности в себе — тех качеств, в которых остро нуждались жители Японских островов. В том же году Накамура завершил перевод «Принципа свободы» Дж. Ст. Милля.

Фукудзава Юкити в 1872 г. опубликовал «Призыв к знаниям», где писал: «Душа вещей — человек; благодаря разуму и рукам своим он научился делать одежду, пищу, строить дома. Разве не заслуживает он свободы и суверенитета, чтобы радоваться жизни, не вторгаясь в свободу другого?»³⁷. Ему ответил основатель японской социологии Като Хироюки: «Суждения Фукудзава-сэнсэя либеральны. Либеральные идеи имеют, конечно, право на существование... Но если они чрезмерны, то могут привести к ущемлению

³⁷Фукудзава Юкити сю (Сочинения Фукудзава Юкити) // Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Токио: Тикума сёбо, 1967. С. 158.

прав государства, а это, в свою очередь, чревато тем, что само государство может не устоять»³⁸. Как видим, ещё в 1870-е гг. в среде самих реформаторов находились трезвые головы, способные притормозить кажущиеся правильными простые либеральные решения. Кстати, к подобным решениям можно отнести и радикальное предложение Ниси Аманэ отменить китайскую иероглифику и перейти на латиницу. В итоге даже самые активные сторонники полной реформы языка, в том числе и политического, пришли к передаче новых смыслов старым испытанным способом: с помощью *канго*, иногда с добавлением записи исходных терминов с помощью *ромадзи* и транскрипции с помощью *окуриганы*.

В Европе просвещение включало в себя борьбу свободолюбивых интеллектуалов против влияния церкви на социальную, политическую и культурную жизнь. Они предлагали новую веру — веру в науку, чьими жрецами были авторы французской Энциклопедии. Преобразования эпохи Мэйдзи, напротив, неразрывно связывались с укреплением синтоизма. В Японии практически отсутствовало чёткое разграничение между понятиями «религия» и «учение» — оба обозначались иероглифом 教, кё:. Все известные здесь материковые традиции мысли — конфуцианство, буддизм, даосизм — во многом характеризовались посюсторонней направленностью. Синтоизм также можно рассматривать как этическую систему, предполагающую сыновнюю почтительность и лояльность к вышестоящим, в первую очередь к императору. Все эти учения имеют практическую направленность, что позволяло государству опираться на любое из них в политических целях. В эпоху Мэйдзи широкое распространение получили идеи возвращения Японии на «истинный путь древности» и «единства политики и религиозного культа», *сайсэй итти*, в едином государственном организме *кокутай*. Что касается реформаторов Мэйдзи, то они поначалу, следуя западным учителям, полагали, что раз капиталистические экономические и политические отношения прогрессивнее феодальных, то, значит, и индивидуалистическая мораль буржуазного общества превосходит феодальную, общинную. Между тем, традиционные учения ратовали за вечные ценности, востребованные всегда и везде, а также за воспитанную и образованную личность, ответственную и сознающую свой долг перед семьёй и обществом. Западные понятия «свободы» и «права» не могли не вступить в эмоциональный диалог с усвоенными с детства принципами ответственности и самопожертвования.

³⁸Мэйдзи кэймо сисосю (Просветительские идеи эпохи Мэйдзи) // Мэйдзи бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений литературы эпохи Мэйдзи). Т. 3. Токио: Иванами сётэн, 1967. С. 158.

Одной из главных ценностей западной цивилизации считался «прогресс». Наука открывает всё новые законы, на основании которых создаются новые технологии, позволяющие на первый взгляд облегчить существование человека. Следующая по пути прогресса западная цивилизация превратила окружающий мир в гигантскую мастерскую, где в промышленных масштабах эксплуатируются природные богатства, обеспечивающие движение вперёд. В традиционной дальневосточной мысли бытовала картина естественной цикличности в природе и человеческом мире, когда любое движение вперёд, подобно природным процессам, непременно сопровождается откатом назад. Культура не считалась чем-то противостоящим природе; задачей культуры было как можно гармоничнее вписаться в природные ритмы. И в этом пункте японские интеллектуалы Мэйдзи схватили самую суть цивилизационных различий между дальневосточной и западной духовными парадигмами. Запад рвался вперёд любой ценой, не считаясь при этом с революциями и гражданскими войнами. Тысячелетний же Китай, за редкими исключениями, стремился подстроиться к циклическим переменам и обеспечить мир; образцом гармонии и мудрости здесь выступала природа, живущая по циклическому принципу.

В эпоху Мэйдзи «отсталая» китайская мысль подверглась критике как со стороны японских почвенников *кокугакуся*, так и со стороны прогрессистов-либералов. Правда, причины критики у нэивистов и прогрессистов были разными. *Кокугакуся* ещё со времён Мотоори Норинага порицали китайскую мудрость за излишний рационализм и идеализм, оторванность от эмпирии («в природе нет никакого принципа *ри*»). Прогрессисты же указывали на отсутствие у конфуцианства интереса к объективному, аксиологически нейтральному научному знанию и критиковали его приверженность к устарелой общественной иерархии. Сюда же добавлялась критика труднодоступной иероглифики. Фукудзава Юкити считал китайскую учёность отсталой: принижая интеллект, она привела к тому, что Китай покорился иностранцам. Китайскому письму недостаёт точности, а образу мышления — научности; эта мысль не в состоянии двигаться от принципов к законам, в ней преобладают поэзия и история, культивируется воображение в ущерб фактам. Следовательно, надо отказаться и от китайской учёности, и от иероглифики. Заодно досталось и японской письменности *кана* как неспособной адекватно передавать звучание западных слов.

Но у китайской учёности были и защитники, в частности Накамура Кэйю. В 1887 г. он возражал своим соратникам из «Мэйрокуся», указывая на удобство иероглифики, заключающееся в её сжатости

и вариабельности. Накамура утверждал, что именно иероглифика прекрасно подходит для выражения сложных идей. Накамура и его сторонники подчёркивали, что китайская мудрость – вовсе не помеха развитию науки; она учит образцам морали; в ней присутствует знание о законе и политике; на китайском языке создано множество литературных, исторических и философских работ. Между китайской учёностью и западным знанием есть много общего, и они вполне совместимы, поскольку основы цивилизованности едины повсюду. Почитание высших сил, человеколюбие, долг, патриотизм – эти конфуцианские ценности просто нуждаются в расширении и дополнении западными ценностями свободы, права и конституции. В результате усилий Накамуры и его сторонников китайский язык и учёность явились посредниками между Японией и Западом. Пригодился и японский язык с его богатством способов передачи неологизмов.

В заключение отметим, что практика модернизации Японии в эпоху Мэйдзи являла собой противоречивый набор, казалось бы, несовместимых характеристик, но в целом оказалась весьма успешной, хотя осуществлялась зачастую вопреки западным образцам. Она проводилась стремительно и сразу во всех слоях культуры. Однако эластичность японской культуры оказалась не безграничной. Конфуцианская этика, объявленная в 1870-е гг. тормозом прогресса, как это ни парадоксально, явилась духовным фундаментом модернизации как во второй пол. XIX в., так и после Второй мировой войны, послужив основой послевоенного «экономического чуда».

В своё время Мотоори Норунага писал: «Те страны, где изменения в обществе происходят быстро, недолговечны, страны же, где изменения происходят медленно, существуют вечно»³⁹. Уже второе постмэйдзийское поколение японских интеллектуалов (Нисида Китаро, Танабэ Хадзимэ, Вацудзи Тэцуро и др.) вспомнило заветы Мотоори. Всеобъемлющая оценка реформаторству интеллектуалов Мэйдзи была дана в документе 1937 г. «Кокутай-но хонги» («Основные принципы государственного тела»): «Существующие в нашей стране идейные и общественные пороки возникли из-за слишком быстрого проникновения многих элементов европейско-американской культуры, систем и учений, начиная с эпохи Мэйдзи <...> Они считают высшей ценностью отдельную личность, её свободу и равенство <...>. Соответственно, наибольшее значение придаётся абстрагированным, изолированным друг от друга личностям и их действиям, искусственно вырванным из единства и цельно-

³⁹ Мотоори Норунага. Указ. соч. С. 265.

сти истории»⁴⁰. Критика в адрес японских просветителей отчасти справедлива, но не будем забывать, что их идеи и поступки имели источником самоотверженную любовь к родине. Они создавали университеты и лектории, газеты и журналы, книжные издательства; переводили сложные для понимания труды западных авторов, попутно изобретая понятия и термины для переводов; они были образцом интеллигентности, демонстрируя народу на своём примере, каким может быть новый тип просвещённого японца.

⁴⁰Основные принципы кокутай / Пер. В.Э. Молодякова // Синто – путь японских богов. Т. 2. С. 337.

О «ТЕЛЕСНОСТИ» И «ПУСТОТНОСТИ» ТРАДИЦИОННОЙ ЭСТЕТИКИ ЯПОНИИ

Собственная национальная эстетическая традиция является предметом неослабевающего внимания современных японских философов, стремящихся с позиций сегодняшнего дня показать природу и специфику эстетического знания в Японии. Особый интерес в этом отношении представляют взгляды Накамуры Юдзиро (1925–2017), крупнейшего исследователя, получившего признание в мировом эстетическом сообществе.

В своём сочинении «Интуиция практического действия и японское искусство» («Коитэки тэкан то нихон гэйдзюцу», 1985) Накамура рассматривает проблему традиции и преемственности в японской эстетической и философской мысли¹, параллельно анализируя концепции двух выдающихся деятелей японской культуры: Дзэами Мотокиё и Нисиды Китаро. На первый взгляд, такое сочетание имён кажется несколько странным: Дзэами – средневековый актёр, театральный деятель, проживший бурную и полную превратностей жизнь, тогда как Нисида – кабинетный ученый, проводивший, по собственному признанию, одну половину 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.

¹См.: *Накамура Юдзиро*. Коитэки тэкан то нихон-но гэйдзюцу (Интуиция практического действия и японское искусство) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т.5. Токио: Токё дайгаку сёппанкай, 1985. С. 25–46.

Прежде чем приступить к дальнейшему рассмотрению, отметим различие в отношении к художественному творчеству на Западе и Дальнем Востоке. На Западе художественное творчество традиционно воспринимается как низшая, чувственная ступень в познании, поскольку считается, что лишь *дискурсивное*, понятийное, знание может описывать истинное бытие. На Дальнем же 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 Дхармакаи, 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»².

Обратимся к работе Накамуры Юдзио. «Когда мы, современные японцы, оглядываемся на прошлое, – пишет он, – то в глаза бросаются две главные особенности нашего традиционного искусства. Первая – отсутствие чёткой границы между искусством и обыденной жизнью. Вторая – уделение особого внимания непосредственным физическим (телесным) действиям в художественной практике»³. 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»⁴.

Здесь сразу оговоримся: не следует понимать буквально, когда представители японской культуры утверждают неразличение ими искусства и *неискусства*. Ведь даже в процессе, к примеру, устройства ландшафтных садов, где материалом для художественного творчества является сама природа, мастер подвергает «естественность»

²Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли. М.: Росспэн, 2010. С. 71.

³Накамура Юдзио. Указ. соч. С. 32.

⁴Громковская Л.Л. Ранние переводы из русской классики в Японии // Русская классика в странах Востока. М.: Наука, 1982. С. 229.

определенной обработке с целью добиться выражения конкретной мировоззренческо-эстетической идеи. Так, буддийская идея непостижимости Универсума в явленных формах продемонстрирована в сухом саде храма Рёандзи, где представлено пятнадцать камней, но с любой точки видно лишь четырнадцать 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»⁵.

Следование канону, причастность к ритуалу обучения и достижения должного уровня технического мастерства — вот что отличает профессионализм в искусстве от любительства. Природа и искусство имеют одну и ту же ценность, но выразить эту ценность могут только профессионалы. Неслучайно известный японский поэт Мацуо Басё в письме своему другу замечает, что «в Японии истинных поэтов не более десяти человек, остальные графоманы»⁶. Тем не менее, благодаря высокому уровню любительского искусства, формировалась та «эстетизированная среда», в которой существует традиционное искусство. Именно этот «питательный раствор» даёт возможность кристаллизации профессионального художественного творчества. Согласно традиционным представлениям, подлинное искусство является *не-искусством* — ведь художник действует «как природа» — естественно и непринужденно. «Учись сосне у сосны, бамбуку у бамбука»⁷, — призывал Басё художника. 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 способен мгновенно создать художественный образ «всеединым штрихом». 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»⁸.

Справедливости ради следует отметить, что, помимо дзэнско-даосского способа создания художественного образа, где творческий

⁵Николаева 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. 56.

⁶Цит. по: *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981. С. 32.

⁷Там же. С. 29.

⁸Там же. С. 31.

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 другую⁹. Подтверждение этому находим у самого Басё, который признавал, что «к мигу откровения художник идет путем многократных усилий»¹⁰.

С точки зрения того, что изначальная природа Будды присутствует везде, 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, а также и искусство. 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* и даже новый 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. 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*¹¹.

Если поначалу термин *гэйдзюцу* употребляли, говоря об искусстве в западном стиле, то впоследствии им стали обозначать и тра-

⁹См.: Завадская Е.В. Указ. соч. С. 34–35.

¹⁰Цит. по: Бреславец Т.И. Указ. соч. С. 32.

¹¹См.: Сасаки Кэнъити. Гэйдзюцу (Искусство) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 2. С. 156.

диционные 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.

Говоря об особенностях японской художественной мысли, 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»¹². Составными частями *гэйдо* являются следующие виды традиционных искусств: *сёдо* — искусство каллиграфии, *кодо* — искусство составления ароматов, *садо* — искусство чайной церемонии, *кадо* — искусство составления цветочных композиций и *кадо* — искусство составления пятистиший, 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, или дискурсивное (Запад), и 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 бо́льшая, 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 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 и постижения прошлого опыта 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.

¹²Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 28.

Учёный 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»¹³.

Данное обстоятельство, как правило, упускается из виду теми исследователями, которые подходят к искусству только с абстрактно-теоретических позиций. Абсолютизируя, скажем, влияние мировоззрения буддизма Дзэн на художественное сознание средневековых японцев, они не принимают во внимание практическую и историческую подоплеку разнообразных «наитий», «просветлений» и «спонтанных озарений» художника¹⁴.

Японский философ считает, что специфику *гэйдо* следует искать прежде всего в особенностях самого процесса обучения художников в рамках *гэйдо*. В качестве наиболее репрезентативного вида традиционного искусства Накамура анализирует театр *Но*. Характеризуя особенности формирования актёра, он подчёркивает, что «путь — это ещё и решение человека посвятить свою жизнь приобретению опыта в определённой области»¹⁵. 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»¹⁶, 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 мастерство появляется как бы из ничего, на пустом месте. Согласно данному подходу, только склонность к созерцанию способствует появлению состояния *мусин-муга* (бесстрастности — не-Я), когда художник вдруг начинает спонтанно творить. Данное состояние многие авторы трудов по японской художественной традиции и японскому буддизму характеризуют как «единство субъекта и объекта», слитность художника с Универсумом, невыделенность индивидуума из него — и видят в этом специфический источник, своеобразную форму проявления эстетической сущности японцев.

Такая позиция характерна и для некоторых авторов, анализирующих свою духовность и — как бы изнутри — свою эстетическую

¹³Накамура Юдзи. Указ. соч. С. 28.

¹⁴См.: *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск, Наука, 1989. С. 62–65, 113.

¹⁵*Накамура Юдзи.* Указ. соч. С. 28.

¹⁶Там же.

традицию. Согласно такой позиции, мастер, действующий по интуиции, 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 вмещаясь 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 подобранного состава, лаки и пр.). 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 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 написал концепцию *Ногаку* (теорию театра *Но*), исходя из собственного опыта актёра и драматурга. Поскольку для достижения истинного совершенства актер *Но* должен пройти через несколько физических, эмоциональных и ментальных этапов, Дзэами акцентирует внимание на историчности таланта актёра. По мнению учёного, данное положение эстетики *Ногаку* верно не только для всех традиционных искусств Японии, но и для всей восточной мыслительной традиции вообще¹⁷.

Согласно Дзэами, следовало стремиться к тому, чтобы физическое (актерский тренаж) и духовное совершенствование актёра шли как единый процесс. Игре в театре *Но* нельзя научиться один раз и

¹⁷См.: Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 32.

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. «Думаю, что правильно понимаю Дзэами, — поясняет Накамура, — видя в *истинном цветке* символ раскрытия внутренней жизни, что тождественно таинству экспрессии»¹⁸. 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 затрат. Всё происходит как бы инстинктивно, благодаря чему внимание концентрируется на передаче тончайших нюансов чувств.

Таким образом, согласно Накамура, «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 тэккан* — понятие, взятое Накамурой у его учителя Нисиды Китаро¹⁹), 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 зиждется единство художественного образа спектакля на сцене. «Интуицию практического действия» 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*.

¹⁸Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 30. См. также: Наст. изд. С. 82 сл.

¹⁹См.: Наст. изд. С. 195, 196.

Японский эстетик даёт четыре определения *коитэки тёккан*: «Определяя интуицию практического действия коротко, можно сказать, что это — постижение вещей телесно»²⁰; «интуиция — это видеть вещи исторически и телесно»²¹; «интуиция означает непосредственное отражение субъектом мира»²². И, наконец, несколько туманное описание интуиции: «Мы, действуя, видим вещь. Вещь, ограничивая нас, в то же время ограничена нами. Это и есть интуиция практического действия»²³.

Учёный 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. Однако для того, чтобы перейти от анализа практики конкретных традиционных искусств к собственно духовной области Накамура необходимо пройти стадию философского анализа. Но поскольку учёный базируется свои выводы лишь на театральном искусстве и не может в полной мере распространить их на другие виды традиционного искусства (например, пространственные), ему не удастся сделать полноценных эстетических обобщений. Поэтому, минуя стадию эстетического анализа, он обращается прямо к философии, используя при этом авторитетные концептуальные положения Нисиды Китаро.

Специально эстетическим и, отчасти, этическим проблемам Нисиды посвятил монографию «Искусство и мораль». В ней рассматриваются две главные категории этики и эстетики — добро (благо) и красота (прекрасное), а также их связь с категорией истины. Показательно, что всё содержание категорий эстетики японский философ выводил из индивидуального сознания, причём трансцендентальный пафос его работы противоречил рационалистической форме философствования и попыткам системного подхода к эстетической проблематике.

Нисида Китаро считал, что в основании истинного познания лежит та же самая интуиция, которая составляет стержень творческой активности художника. По мнению Ниситани Кэйдзи, ближайшего ученика и самого авторитетного комментатора Нисиды, философ полагал, что «система мысли, выраженная понятиями, имеет истоки в *неоформленном, бесформенном, которое не может быть облечено*

²⁰ Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 32.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 31.

²³ Там же.

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, которое Нисида называл *интуицией*²⁴.

Таким образом, Нисида пытался 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 — нельзя. Его можно, говоря словами Нисиды, лишь «прочувствовать общим чувством». Действительно, в основании дальневосточной культуры лежит невербализуемое знание. Действуя в природном континууме, дальневосточный художник в своем непосредственном «аутопоэзисе» не просто создает некое 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, — отмечает Л.Г. Пугачёва, — индивидуум 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»²⁵. Именно это целостное знание лежит в основании понимания человеком себя и мира, именно оно является фундаментом дискурсивного знания, *но не тождественно ему*.

Преобладание даосско-буддийской традиции спонтанности в создании произведения искусства основано на культивируемом «разуме тела», недискурсивном целостном знании, присутствующем в самоощущении каждого индивида: «я живой». В этом смысле обыденная жизнь и искусство, действительно, неразличимы 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, например, актёра под требуемые мастером параметры, в то время как проживание в сфере повседневных занятий таких слож-

²⁴Ниситани Кэйдзи. Указ. соч. С. 98.

²⁵Пугачёва Л.Г. Эволюция разума человека как эпистемологическая проблема. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2008. С. 282.

ных 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 в рамках философской концепции самого Нисиды Китаро.

Что касается Накамуры Юдзиро, то наряду с понятием интуиции он рассматривает также важную для восточной духовной традиции проблему сущности пустого пространства, пустоты — *ма*. Японский ученый полагает, что совокупность теоретических вопросов, связанных с *ма*, может быть представлена как «эстетика пустоты» (*кухаку-но бигаку*).

Западные искусствоведы обнаруживают проблему пустого пространства *ма* обычно в области каллиграфии и живописи тушью, особенно в монохромном пейзаже. Однако это, утверждает Накамура, лишь частный случай общемировоззренческого, 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, Накамура, — по мере роста мастерства актер постепенно приближается к состоянию «бесстрастия» (*мусин*) и в дальнейшем опирается преимущественно на него. В связи с этим начинают проявляться парадоксальные вещи: интересность мест без действия (*сэнэ токоро га омосироки*) и отстранение (*рикэн-но кэн* или *ханарэми-но ми*). Хотя эти проблемы поднимались только в театре *Но*, они являются основополагающими для всего японского искусства и культуры»²⁶.

Феномен *сэнэ токоро 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

²⁶Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 35.

направление меняются, что призвано передать душевное беспокойство, на смену которому должно прийти успокоение — замирание в позе»²⁷. Накамура называет такое замирание «промежутком между действиями, недеянием», которое включает в себе *коитэки тёккан* — «интуицию практического действия». По словам японского учёного, 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»²⁸.

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 разнообразные действия»²⁹. (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*»³⁰.

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

²⁷ Анарина Н.Г. Указ. соч. С. 139.

²⁸ Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 35.

²⁹ Там же. С. 36.

³⁰ Там же.

для которого является ситуация восприятия музыки как ожидания единственного звука»³¹.

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 принципа *ма*, или *кухаку-но бигаку*, в традиционном японском жилище и на сцене *Но*? Каково принципиальное единство художественных 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 заключаются в следующем. Во-первых, пространство не ограничивается каким-то определённым образом — за счёт раздвижных перегородок *сёдзи* и *фусума*; 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) 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»³².

«Пустотность», возведённую в мировоззренческий 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»³³. 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

³¹ Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 36.

³² Там же. С. 44–45.

³³ Там же. С. 42.

и чрезмерностью бутафории. Но японский эстетик при этом почему-то упускает из виду пустые пространства цирков античности, театры 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 Накамуры, провозглашающего наличие принципа *ма* во всех видах традиционного искусства и даже в сфере повседневной жизни. *Ма*, считает он, появляется благодаря *интуиции практического действия*. Мы уже определили 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 актёра 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»³⁴. 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).

Подводя итог, отметим, что «разум тела», 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 (или музыканта ансамбля *хаяси*) в драматический континуум, создавались эстетиками и теоретиками искусства для обоснования первичности (и исторической, и теоретической) «телесного разума» по отношению к дискурсивному знанию. Вся система

³⁴Накамура Юдзиро. Указ. соч. С. 39.

воспитания и образования актера 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 бытия³⁵. Для описания этого характера художественная традиция использует чувственную метафорическую форму. В основе любого классического искусства лежит тот самый аналоговый аспект разума, о котором мы говорили выше. Творец здесь выступает как некий 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.

³⁵См.: *Подорога В.А.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995; *Круткин В.Л.* Онтология человеческой телесности. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1993; *Быховская И.М.* Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиция и современность. М.: ГЦИФК, 1993; *Семенов В.С.* Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988.

О ПАУЗЕ В ЯПОНСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ТЕАТРЕ

Мировоззренческие основания японской средневековой культуры имеют даосско-буддийское происхождение. В эстетике они подразумевают бесформенное, динамическое, «пустотное» основание Бытия (*Дао*, Тело закона), которое так или иначе воплощается в художественной практике. В искусстве каллиграфии (*сёдо*) и живописи тушью (*сумиэ*) имеет огромное значение пустое пространство, порождающее оформленное изображение. В традиционной музыке звук, извлекаемый из тишины небытия, обязательно должен туда вернуться, прежде чем возникнет другой звук, вот почему так важны затухающие колебания струн старинного инструмента *кото*.

В театральном искусстве средневековой Японии (театры *Но* и *Кабуки*) значение пауз в сценическом движении — статичных поз актёров — также нельзя переоценить. Они зачастую являются визитной карточкой актёра. Знаком принципиально невыразимых в чувственных формах, непроявленных оснований бытия считаются и паузы в сценической речи, когда высшим достижением актёрского мастерства становится *сэнэтэдэтэ* или *сэнухима* — способ игры как безмолвное надеяние, напряжённая пауза, которую, по словам основателя театра *Но* Дзэами Мотокиё, следует «скреплять сердцем».

Жизнь средневекового человека была вплетена в природные ритмы: смену времён года, суток. Причём это касалось не только крестьян, чей труд непосредственно связан с циклами вегетации, но и актёров, согласовывавших с природными процессами номенклатуру и стиль исполнения пьес. Цикличность природных процессов, в которые, как и всякое живое существо, вписан человек, проявляется и в особенностях творчества. Как и в природе, в жизни художника есть как периоды бурного развития, «цветения», так и периоды пауз, «замирания» и «плодоношения».

В нашей работе речь пойдёт именно о таком типе паузы — о стоянке на пути профессионального становления актёра. Дзэами был не только блестящим организатором, драматургом и гениальным

актёром, но и выдающимся теоретиком средневекового искусства в целом. Он написал 24 теоретических трактата (3 из которых утрачены), посвящённых буквально всем аспектам традиционного театрального искусства. Его исследовательский интерес направлен на религиозные и мировоззренческие основы искусства, на культурный уровень актёров *Но*, на музыкальное сопровождение, костюм, сценическую речь. Дзэами не устаёт напоминать о необходимости учитывать природный и социальный контекст спектакля (время года, время суток, место проведения спектакля, количество и качество аудитории, её культурный уровень и т. д.). Особую ценность представляют наблюдения Дзэами за судьбой человека искусства — средневекового художника. Эти наблюдения не утратили своей актуальности до сих пор.

Формирование средневекового художника — процесс длительный и ответственный, он начинается с раннего детства и заканчивается зачастую со смертью актёра. Какие именно жизненные и художественные впечатления ему потребны? Ведь актёру предстоит участвовать не просто в развлекательных мероприятиях, а в почти ритуальных действиях, имеющих конечной целью гармонизацию человека с космосом, с обществом и с самим собой. Это происходит не на низменном уровне потребителя и игрока (что приводит к дисгармонии, как это бывает в наши дни, и осознавалось также в Средние века), а на самом высоком культурном уровне эпохи. «Ведь и вправду, — пишет Дзэами в трактате «Предание о цветке стиля» («Фуси кадэн», 1400—1402), — назвать несомненным мастером, видно, можно только того, чьи речи не бывают низменны, чей облик несёт в себе сокровенную красоту»¹.

Но как добиться такого результата, как стать таким несомненным мастером? Здесь Дзэами предъявляет жёсткое требование почти монашеской аскезы на всю оставшуюся жизнь. Мало того, для достижения мастерства надо сохранять пожизненную верность Пути: «...помысливший вступить на наш путь, главное, не должен отклоняться на другие пути»², — утверждает он. Надо твёрдо соблюдать три категорических запрета — не употреблять алкоголь, не играть в азартные игры и не предаваться сексуальной распущенности. И всё это при полном послушании главе Дома (*имэмото*). Таким образом, сразу отсекаются действия, способствующие рассеянной расслабленности, рассредоточению, бессмысленной трате физических и умственных сил и эмоциональной невоздержанности, и создаются условия для физического, умственного и нравственного роста, не-

¹Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн). С. 89.

²Там же.

обходимые для пожизненного восхождения к вершине совершенства, которую Дзэами называет *хана* — цветок.

«Цветок» в данном случае не просто метафора синтеза внешней и внутренней красоты облика мастера. Это понятие синтезирует два главных измерения жизни актёра — биологическое и культурное, динамику его физических и физиологических изменений по мере биологического роста, мужания и увядания — с одной стороны, и динамику его профессионального становления — с другой. (В реальности, разумеется, природное и культурное «измерения» человека сливаются воедино в каждом взгляде и жесте.)

В средневековом театре личная жизнь и творческая судьба артиста были тесно переплетены вплоть до полного тождества. Сама актёрская личность формировалась в строгом соответствии с цеховыми правилами: на сцену театра *Но* мог выйти лишь человек, рождённый в актёрской семье или усыновлённый этой семьёй. Вся его жизнь с рождения до смерти протекала на глазах его товарищей по цеху, которые, как правило, являлись его кровными родственниками. Дзэами посвящает теме сочетания биологического возраста актёра с его профессиональными занятиями первую часть своего трактата «Фуси кадэн». По значимости для развития эстетических взглядов японцев этот трактат в Европе сравнивают с «Поэтикой» Аристотеля.

Будучи сам актёром средневекового театра и одновременно наставником молодых, Дзэами на собственном опыте убедился в том, как неравномерен путь художника. Периоды физического и профессионального роста и успехов сменяются периодами физических недомоганий и творческих простоев, на которые неизбежно накладываются превратности судьбы. Самыми опасными для профессиональной и человеческой судьбы актёра являются точки пересечения физических и творческих провалов.

Сценическая жизнь актёра театра *Но* начинается приблизительно в семь лет, когда расцветает первый цветок совершенства. Он связан с детским очарованием естественности (ребёнок выходит на сцену в роли императора или *сёгуна* — военного правителя страны, изображать которых на сцене взрослым актёрам было запрещено). Зрители всегда бурно приветствовали малое дитя. Однако это — «временный цветок», поскольку ребёнок обязательно вырос, и в его театральной карьере наступала пауза, заполненная годами обучения. Профессиональная неопытность вкупе с изменившейся внешностью и ломающимся голосом служили для подростка отрицательными факторами и зачастую оборачивались первым кризисом недовольства собой, сомнениями в избранном пути и даже отчаянием. В этот

смятенный период Дзэами советует не поддаваться панике и твёрдо продолжать физические нагрузки и занятия поэзией. Время вынужденной паузы в профессиональных занятиях следует использовать максимально интенсивно для повышения культурного уровня.

Следующий период — время ещё одного расцвета «цветка совершенства»: к 25 годам актёр не только находится на пике своей физической формы, но и наконец, после почти 20-летнего периода обучения, овладевает всеми техническими приёмами мастерства. Сочетание природной красоты с хорошей техникой может вызвать бурный успех у публики. В это время актёру поручаются самые выигрышные роли: красавиц, юных воинов, демонов (последнее амплуа требует недюжинных акробатических способностей), персонажей без маски. Впрочем, и этот расцвет — только «временный цветок». Молодость с трудом может выдержать испытание славой: кажется, что достигнуто истинное совершенство и так будет всегда. Дзэами предупреждает об опасности гордыни — главного врага любого художника: надменность недопустима. К тому же впереди ещё одна пауза — в 30 лет становятся заметны признаки увядания, которые не компенсируются усвоенными когда-то приёмами. Прежние восторги публики сменяются её равнодушием; этот период аналогичен подростковому. Но если в подростковом кризисе отчаяние преходящее, ведь юношу ждёт расцвет молодости, то у 30-летнего впереди не очень далёкая старость. Такая пауза может стать серьёзным испытанием для актёра. Выход один — почти монашеская аскеза, упорная работа, самонаблюдение и самоанализ, чтение философской и религиозной литературы, китайской и японской поэзии. При этом происходит невидимый глазу внутренний рост, столь необходимый для достижения следующей ступени мастерства.

40 лет — рубеж: возраст либо триумфа — победы над собой и публикой, либо краха. Если к 40 годам актёр не достигает совершенства и постоянного успеха у публики, который объясняется уже не внешней привлекательностью, а сочетанием скромности внешних приёмов при мощнейшей внутренней силе воздействия на зрителя, — он оказывается перед печальным фактом окончания карьеры. Но это и возраст достижения истинного, вечного «цветка совершенства», который уже не отцветёт даже в увядшем теле.

В эпоху Средневековья 50-летние люди считались стариками и уходили на покой, передавая своё дело детям и постригаясь в монахи. Так поступил и Дзэами Мотокиё. В итоге мы обнаруживаем в анализе творчества этого автора несколько измерений, описывающих динамику становления художника. Они представляют моменты физического и технического, природного и культурного, текстового

и нетекстового аспектов. Их перекрёстки, узловые моменты приводят к остановкам, паузам в профессиональной жизни, когда нет видимого прогресса в мастерстве, а зачастую наблюдается регресс. На опыте средневекового театра *Но* его основатель, автор пьес и великий актёр Дзэами Мотокиё подробно охарактеризовал эти паузы, указав на опасности, подстерегающие художника на его творческом пути. Пауза на творческом пути профессионального становления становится временем пристального самоанализа и внутреннего духовного роста.

Наблюдения Дзэами оказались для нас, людей XXI века, не только чем-то достоверным (поскольку каждый из нас так или иначе переживал то, о чём писал актёр-мыслитель), не только историческим свидетельством, но и теоретически значимым обобщением, позволяющим осмыслить паузу как онтологический феномен. Культурологическое рассмотрение паузы в средневековой теории японской театральной традиции может служить одной из иллюстраций при исследовании актуальной философской проблемы «мысль и пауза».

О «ТЕЛЕСНОМ МОДУСЕ» РАЗУМА В ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ ЯПОНИИ

Каждому человеку ясно, что картина мира и его собственная жизнь в нём далеко не исчерпываются научными, религиозными или философскими текстами. Существует нечто, не уместяющееся в рамки дискурсивного знания, знания, транслируемого при помощи слов, – аспект мира, по словам В.В. Малявина, «не замечаемый именно потому, что дан с предельной очевидностью каждому взору»¹. Более того, суть бытия имеет невыразимый характер, но она 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 внеязыковой, т. е. материальной, или поведенческой, части культуры»². Это «бесформенная» часть, передаваемая «по воздуху».

Такой индивидуальный опыт непосредственного взаимодействия с мировым континуумом в режиме «здесь и теперь» является первичным в онтогенетическом становлении человека: человеческий ребёнок, как и любое животное, уверенно существует в этом режиме «участника», т. е. в режиме отсутствия «прошлого», «настоящего» и «будущего» времени, в *постоянном телесном* взаимодействии с мировым континуумом³. Но данный опыт является базовым также и при формулировании категорий и понятий научных теорий. Это становится очевидным, если мы обращаемся к толковым словарям, где сложные научные термины объясняются с помощью более простых представлений. Следует, однако, заметить, что опыт непосредственного знания-переживания, самопознания-самостояновения в мире, хоть исторически и предшествует знанию дискур-

¹Малявин В.В. Совершенный человек в даосской традиции. Феномен Дао-человека С. 171.

²Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. С. 129–130.

³См.: Пугачёва Л.Г. Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас» // Философские науки. 2010. № 2–3.

сивному, без участия последнего «неуловим»: невыразимое переживание своего присутствия в мире должно быть замечено, осознано и зафиксировано индивидуумом именно в отношении общезначимого, дискурсивного знания, поскольку рассуждать о нём мы можем только в текстуальном виде. Вот почему невыразимый, телесно-воплощённый аспект знания о мире логически вторичен, несмотря на то, что дискурсивное знание возникает на основе и в контексте непосредственного знания, включённого, благодаря воплощённости человека, в подвижный узор Бытия. Таким образом, получается, что человек как телесно воплощённое и в то же время разумное существо одновременно принадлежит к миру постоянной динамики — миру Космоса и природы, и к миру статики — миру Культуры с его фиксированными языковыми, поведенческими и вещественными формами. Лучшими выразителями «невыразимого» аспекта человеческого разума являлись поэты: они чувствовали, насколько важен такой «непередаваемый» другому опыт жизни:

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и лёгкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разновидное с единством согласила!
Но где, какая кисть её изобразила?
Едва-едва, одну её черту
С усилием поймать удастся вдохновенью...
Но лъзя ли в мёртвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?

(Жуковский В.А. «Невыразимое», 1819)

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 радикального конструктивизма, философии аутопоззиса, кибернетической эпистемологии и др. постепенно обозначилась проблема несводимости разума человека к его коммуникативному, дискурсивному, социальному «измерению». Российский философ Л.Г. Пугачёва, одна из первых обратившая внимание на современный аспект этой проблемы, предлагает ввести в феноменологический дискурс термин «разум» в качестве объединяющей концептуальной метафоры. По её мнению, «это

позволит выделить при помощи языка феноменологии (Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти) сферу осознания бытия “здесь-и-сейчас”, принципиально не вписывающуюся в схему трансцендентального единства апперцепции классического мышления,двигающегося по шкале *мыслящее эго — чувственное многообразие восприятия*⁴.

По сути дела, это попытка сформулировать альтернативу взгляду на истинное знание как на текст, транслируемый в неизменном виде вне зависимости от качеств его носителей и средств коммуникации. В рамках данной традиции живой человек, как конечное и соматическое существо, не признаётся в качестве независимого творца знания о мироздании. Его чувственный опыт в лучшем случае рассматривается как некая «подпорка» для теоретизирующей функции разума.

Отметим, что источником любого нового знания, обретающего словесную форму, является *конкретный индивидуум*, т. е. не некий обезличенный разум, существующий в ничего не значащем телесном носителе, а *целостное телесное существо* во всей полноте его индивидуального бытия. В религиозно-философской практике многих народов непосредственное индивидуальное знание человека о мире всегда играло большую роль. Особенно отчётливо понимание важности такого индивидуального знания-становления осознавалось в практике обучения традиционным искусствам и ремёслам в странах Индийского и Китайского культурного ареала. Безвременно ушедший из жизни индолог В.С. Семенцов так обозначил значимость нетекстовой передачи жизненно важных сторон знания в традиционной Индии: «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»⁵.

Дальний Восток также уделял этому личностному (присущему всем людям без исключения и потому наиболее общему) аспекту знания о мире много внимания. В учении даосов (Лао-Цзы, Чжуан-Цзы) утверждается идеал «недеяния», т. е. невмешательства в естественный природный процесс, частью которого является «истинный человек» (*мабито*), понимающий всем своим существом, что уместно, а что идёт вразрез с природным порядком. Такое внутреннее знание того, «как надо» считалось результатом улавливания мудрецом бесформенных дуновений *Дао*, не выделенных из динамики природных метаморфоз. Чжуан-Цзы обозначил две ступени непосредственного знания о мире: первая — это «встроенность» в

⁴Пугачёва Л.Г. Эволюция разума как эпистемологическая проблема. С. 29.

⁵Семенцов В.С. Указ. соч. С. 8.

мировой природный континуум, вторая — деятельность профессионала, прошедшего длительную выучку и вследствие этого поднявшегося на новую ступень непосредственного знания о себе и мире. Знание профессионала, действующего свободно, «как природа», но тем не менее включившего в свой арсенал текстуально или словесно сформулированные правила мастерства, — это высший тип знания о мире. По словам учёного XX в., американца М. Полани, «приобретая интеллектуальный или моторный навык, мы достигаем молчаливого понимания, родственного тому внеязыковому пониманию, с которым мы сталкиваемся у животных»⁶.

Изучение классиков китайской мысли позволило С.М. Эйзенштейну сформулировать ценную идею: «Науки Китая построены не по типу научных систем, а по образу и подобию художественных произведений»⁷. Эйзенштейн не мог знать, что, например, даосские трактаты распевались, но тем удивительнее глубина его видения проблемы: он обосновывает тезис, что логическое, научное мышление, считающееся истинным видом знания на Западе, вовсе не является таковым в Китае, где преобладает «эстетическое», чувственно воплощённое измерение знания о мире. В буддийской практике монастырской жизни, как и в практике традиционных искусств, в том числе боевых, непосредственно — от учителя к ученику — передаваемое знание также считалось основополагающим, тогда как тексты отцов-основателей, хотя и почитались как сокровище, охраняющее Дом (школу), выполняли вспомогательную роль.

В учении отцов православия тоже содержится немало свидетельств признания тесной связи состояний ума и тела. Сама 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 обычной, так сказать, профанной, жизни мы часто оказываемся в ситуации, когда надо действовать «всем телом», не раздумывая, в рамках «аутопоззиса» — самосозидания и одновременно самопознания, в едином «жизненном акте». В этот момент истина жизни становится нашим внутренним переживанием. По наблюдению

⁶Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. С. 133. См. также: Наст. изд. С. 7–9.

⁷Эйзенштейн С.М. Чёт — нечет // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. С. 235.

Л.Г. Пугачёвой, «в режиме актуального бытия, когда нет времени для логического анализа, именно тело тонким изменением своего состояния показывает, что следует говорить и делать, а что нет»⁸. Таковы ситуации выбора в экстремальных условиях («пограничные ситуации» в экзистенциализме), ситуации поединков в боевых искусствах, в условиях общения в непредсказуемых обстоятельствах (встреча влюблённых, разговор с начальством, чтение лекции заинтересованной аудитории, вождение автомобиля в сложной дорожной обстановке, актёрская импровизация) и пр.

«Телесный модус» разума важен и в ситуациях обучения мастерству или овладения сложным навыком (например, обучения иероглифической скорописи или навыком вождения автомобиля), когда текста инструкции совершенно недостаточно. В таких случаях мастер обучает не только и не столько словом, сколько собственным примером, буквально «вживляя» своё знание-умение в целостное, телесно-разумное бытие ученика. Например, «при традиционном обучении письма наставник, выводя идеограммы, берёт 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»⁹.

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 знания текстового, информативного. 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 себе. 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, не передаваемое 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 непра-

⁸ Пугачёва Л.Г. Указ. соч. С. 224.

⁹ Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. СПб.: Наука, 2007. С. 306.

вомерности критических оценок войны 1812-го года со стороны современных ему историков, он отмечает разницу позиций непосредственных участников событий (Кутузов и Александр Первый), принимавших решения в режиме ответственности «здесь и теперь», и наблюдателя, склонившегося через 50 лет над картой боевых действий и описывающего события прошлого.

Следуя логике тогдашней науки, Толстой рассматривает в тексте романа соотношение знания отчуждённого, объективно-безличностного, дискурсивного, научно-теоретического, т. е. *знания-информации*, с одной стороны, и знания непосредственного, обыденного, 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 мире — к другому типу знания. Толстой обозначает позицию «участника» как «сознание», как «мгновенное, неопределимое ощущение жизни», 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 немыслимо и никакое наблюдение, и приложение разума. Для того чтобы понимать, наблюдать, умозаключать, человек должен прежде сознать себя живущим»¹⁰.

То есть русский гений тонко подметил, что и в онтогенезе, и в филогенезе непосредственное, «телесное» осознание человеком своего живого присутствия в мире («я здесь») исторически предшествует любому другому, опосредствованному 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, 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»¹¹. 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»¹². Однако сознание «я здесь» — это и есть внутренний опыт, являющийся основой всякого другого, более сложного и систематического знания человека.

¹⁰Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 4. М.: Московский рабочий, 1986. С. 353.

¹¹Там же. С. 339.

¹²Там же. С. 340.

Вследствие интровертности установок *чань*- или *дзэн*- буддизма интуиция почитается на Востоке как вершина познавательных способностей человека. 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 модуса» разума, где все преграды между миром *Я* и не-*Я* растворяются¹³.

¹³Подробнее см. выше: «О специфике миропонимания в японской культурной традиции».

О КУЛЬТУРЕ «ПЕРЕТЕКАНИЯ» ИДЗИРИ МАСУРО

Видный учёный-эстетик, представитель так называемой Киотской школы Идзири Масуро (род. в 1932 г.) известен эстетической концепцией, получившей признание в академических кругах Японии¹. Стержневое понятие эстетики Идзири — «перетекание», *каёи*. Оно имеет целый спектр оттенков смысла. В общекультурном измерении это и нефиксированная форма традиционной японской 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. *Перетекание* в собственно эстетическом контексте — это, во-первых, *многоуровневость* произведения искусства, подразумевающая, помимо внешних, видимых форм, ещё и глубокий, явно не выраженный, но тем не менее, присутствующий духовный уровень, связанный с даосско-буддийской и конфуцианской основой мировоззрения. Таким образом, понятие *перетекания* имеет отношение и к мировоззренческой сфере, и к сфере культурного восприятия, придавая ему многомерность и объём.

Теория эстетики перетекания 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 порядка, такого созерцания, которое совершается через чувственное впечатление, но не растворяется в нем и существует в явной самостоятельности по отношению к нему.

¹См.: *Идзири Масуро*. Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства). Киото: Минэрува сёбо, 1972; *Его же*. Дзусэцу икэбана тайкэй. Икэбана-но бигаку (Система икэбаны в графическом изображении. Эстетика икэбаны). Киото: Минэрува сёбо, 1982; *Его же*. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль) // Бигаку-о манабу хито-но тамэ-ни (Изучающим эстетику). Киото: Минэрува сёбо, 1984.

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»².

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. Эти два слоя восприятия равноценны и не существуют один без другого. Воспринимаясь одновременно, они «сливаются» в единое восприятие художественного произведения.

«Прекрасное есть предмет двоякого рода», — говорит Гартман и далее отмечает «в высшей степени своеобразный, как бы неопределённый, колеблющийся способ существования эстетического предмета»³. К аналогичным выводам приходит и Идзири Масуро.

Идзири считает, что *каёи* помогает определить особенность японского эстетического сознания и реальной практики в искусствах *гэйдо*. Чтобы, с одной стороны, подчеркнуть, а с другой — объяснить специфику *гэйдо*, Идзири наделяет один из составляющих это слово иероглифов — *до* «новым измерением», новым смыслом: согласно японскому эстетике, иероглиф *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 *каёи* становится универсальным мировоззренческим принципом, характеризующим уникальность японского менталитета. Наиболее наглядно, утверждает Идзири, феномен *каёи* представлен в двойственном характере божеств, почитаемых японцами. К примеру, многие буддийские святилища посвящены отнюдь не буддийскому, а синтоистскому богу Хатиману. По мнению Идзири, «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 другие»⁴.

²Гартман Н. Эстетика. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 36.

³Там же. С. 59 и 62.

⁴Идзири Масуро. Нихон-но гэйдзюцу... С. 205.

Конечно, 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. В Древнем Риме помимо «полного слияния» божеств практиковалось также и «частичное» прибавление к местному пантеону различных иноземных богов: Озириса, Астарты, Митры, Яхве и др. К *перетекающим* божествам можно отнести и индуистских Брахму, Шиву и Вишну, составляющих триединство *тримурти*⁵. Частичное отождествление языческих божеств и христианских святых определённое время бытовало при введении христианства. Некоторые «совмещенные» обряды – например, Пасха, вобравшая в себя и языческие, и христианские черты, – прочно укрепились в собственно 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 профессора Идзири, такое перетекание – одно из проявлений универсального принципа *каёи*, 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; в отношениях между отдельными индивидами, а также в отношениях личности и общества»⁶.

Эта мысль выглядит скорее как метафора, тем не менее, мы считаем нужным отметить неправомочность приписывания подобной «культурной эндемичности» 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, Идзири Масуро эту мысль не развивает и не обосновывает. Свою главную задачу он видит в том, чтобы показать феномен

⁵См.: Идзири Масуро. Указ. соч. С. 206.

⁶Там же.

перетекания в традиционном японском искусстве *эйдо*. Согласно учёному, *перетекание* составляет самую сердцевину художественного 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 Идзири: «Каждый чувствует, что особенностью японского жилища по сравнению с западным является (будь то гостиная или чайный домик) редкостное отношение *перетекания* между внутренним и внешним»⁷. 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»⁸. Эта взаимосвязь локализуется в специальном месте *нокисита* или *нокиба* (под карнизом), образованном крышей, которая выступает в виде навеса на 1,5–2 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 *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.

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»⁹. Аналогичное значение для организации пространства сада и его *перетекания* во внешнюю сре-

⁷Идзири Масуро. Указ. соч. С. 206.

⁸Там же. С. 207.

⁹Там же. С. 208.

ду 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.

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 учёные указывали неоднократно. По верному замечанию Н. Гартмана, «большое искусство исторически выросло преимущественно на почве высокоразвитой религиозной жизни, даже возникая первоначально как её выражение»¹⁰. Тем не менее, природа религиозного и художественного различна и осознание этого приходит к мыслителям, в том числе и японским, давно. Упомянувшийся выше Кукай основатель эзотерического буддизма *Сингон*, чётко различал истину (сфера религии) и красоту (сфера искусства) на бытовом уровне и объединял их в эзотерической области, поскольку искусство тоже наделено изначальной природой Будды¹¹.

В средневековой Японии духовная жизнь страны определялась буддизмом, синтоизмом и конфуцианством (идеи даосизма также имели место, но в сочетании, как правило, с дзэн-буддизмом), 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 Лотосовой), 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 взаимообога-

¹⁰Гартман Н. Указ. соч. С. 45.

¹¹См.: Буддизм в Японии. С. 161–162.

щение религиозного и художественного в рамках «созерцания второго порядка».

На своеобразную религиозность японского традиционного искусства указывают многие отечественные и зарубежные учёные. Так, академик Н.И. Конрад, размышляя о японской средневековой культуре, писал, что в ней всегда обнаруживается мудрая сентенция, «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»¹².

В.Н. Горегляд приводит мнение известного религиоведа Анэсаки Масахару о том, что «Сутра Лотоса» играла в японской литературе «роль очень похожую на роль Библии в английской литературе»¹³. 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 действия¹⁴.

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 настроениях героев художественного произведения. Но согласно Идзири, чуть ли не самую важную роль *перетекание* играет в традиционных 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”. Однако в конце периода Намбокутё (XIV в.) его предназначение стало меняться так же, как и менялся архитектурный стиль. На протяжении периода Муромати мир цветка отделился от религиозной формы и стал видом искусства — *цветком*»¹⁵.

Действительно, искусство икэбаны, называемой Идзири Масуро «миром цветка», прошло период, так сказать, эмбрионального раз-

¹² Конрад Н.И. Предисловие // Исэ моногатари. М.: Наука, 1979. С. 175–176.

¹³ Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М.: Наука, 1975. С. 30.

¹⁴ См.: Анарина Н.Г. Указ. соч. С. 77.

¹⁵ Идзири Масуро. Указ. соч. С. 214.

вития 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 потенций 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»¹⁶. 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 соотнесено 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 осязаемо 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.

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»¹⁷.

¹⁶Идзири Масуро. Указ. соч. С. 214.

¹⁷Там же. С. 215.

Этот путь пешком, как своего рода аскеза, 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 учёный, — 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 садясь на корточки, как бы преодолев — в душе — долгий и извилистый путь опыта и аскезы, начавшийся с отстранения души — от повседневности — при входе в ворота»¹⁸.

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 компонентов для возникновения состояния *ваби-саби*. *Саби* этимологически восходит к слову *сабиси*, что означает «уединённость», «унылость», «заброшенность», «одинокость». Оно поначалу имело оттенок тоски по человеческому общению. Со временем стало обозначать безличностное отношение к миру, чувство «вечного одиночества». *Ваби-саби* — парная категория эстетики чайной церемонии 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.

На наш взгляд, приведённый перечень требований к искусству чайной церемонии выражает не что иное, как определённый художественный 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 основных 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

¹⁸Идзири Масуро. Указ. соч. С. 216.

свойством придавать зримый облик неведомому, они выражают то, что простая проповедь или иная формулировка – собственно говоря, догма – выразить не могут»¹⁹.

Оставим теперь религиозный компонент «вторичного созерцания» и обратимся к собственно искусству. Пример с переходом к чайному павильону демонстрирует нам один из вариантов именно такого *перетекания-каёи* в область другого искусства – а именно, храмовой архитектуры. В самой чайной церемонии присутствуют (но не сливаются) разные компоненты, воздействующие на эмоции человека. Это заимствования из других искусств: живописи, каллиграфии, икэбаны, архитектуры, искусства аранжировки сада, а также разных прикладных искусств (гончарного и т.п.).

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. Приведём пример *перетекания* 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»?²⁰

(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

¹⁹Гартман Н. Указ. соч. С. 46.

²⁰Классическая поэзия Индии... С. 738.

знаменитую *рэнга*, поводом для которой и послужило приведённое пятистишие-*танка* экс-императора. Процесс *перетекания* мы наблюдаем в первом трёхстишии, принадлежащем Соги, который начал *рэнга*, практически с цитаты Готоба. (При этом в данном стихотворении проявился ещё один вид *перетекания*: на индивидуальном уровне – от мастера к мастеру.)

Вершина в снегу,
Но дымкой овейны 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*²¹

(Перевод В. Марковой).

Такой 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 ассоциативного фона стихотворения за счёт содержания произведения-прототипа»²². В *хонка дори* нашел воплощение один из главных заимствованных японцами принципов китайской художественной мысли – «благородный дух старины».

²¹Классическая поэзия Индии... С. 736.

²²Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха. М.: Наука, 1978. С. 301.

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 тишине²³.

(Перевод А. Долина)

При прочтении этих стихов каждый японец мысленно обратится к знаменитому *хокку* гениального поэта Мацуо Басё:

Старый пруд!
Прыгнула лягушка.
Всплеск воды²⁴.

(Перевод В. Марковой)

Очевидно, что трёхстишие Басё послужило *хонка дори* для пятистишия Кагавы.

Как утверждает Идзири, понятие *хонка дори* является конкретизацией в японской традиционной поэзии общемировоззренческого принципа *каёи*. Причём *хонка дори* жёстко «привязывает» основное произведение к совершенно определённомu, единственному первоисточнику.

Для более мягкого «привязывания» существует ещё один прием — это *макура котоба* или «постоянный эпитет». «Постоянные эпитеты» возникли уже в период создания поэтической антологии «Манъёсю» 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.

Макура котоба ведут свое происхождение от литургических корней японской литературы, их можно встретить в древнейших хрониках «Кодзики» и «Нихонги», а также в канонических текстах

²³Классическая поэзия Индии... С. 804.

²⁴Там же. С. 743.

молитвословий *Норито*, произносимых синтоистскими жрецами. Всего насчитывается около 1200 таких устойчивых словосочетаний. 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 любимой²⁵.

(перевод А.Е. Глускиной)

Сравним с произведением другого анонимного автора VI–VIII вв., также опубликованном в «Манъёсю»:

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 любила²⁶.

(перевод А.Е. Глускиной)

Теперь прочтём стихотворение поэтессы Оно-но Комати из поэтической антологии X в. «Кокинсю»:

Порою нестерпимой
Становится любовная тоска.
В такие ночи,
Тёмные, как ягоды тута,
Я надеваю наизнанку свое бельё²⁷.

(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?

²⁵Манъёсю (Собрание мириад листьев). В 3 т. Т. 2. М.: Наука, 1971. С. 177.

²⁶Там же. Т. 3. С. 74.

²⁷Поэтическая антология Кокинсю. С. 152.

Увидел в зеркале
Белый снег²⁸.

(перевод И.А. Борониной).

Традиция постоянного возвращения к старым, оваянным веками 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 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.

Идзир Масуро в связи с этим замечает, 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 художественным сознанием»²⁹.

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»³⁰.

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 Запада³¹. Эта «слитная неслитость» 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* Идзир фиксирует насыщенность искусства Японии относительно большим количеством самостоя-

²⁸Поэтическая антология Кокинсю. С. 136.

²⁹Идзир Масуро. Указ. соч. С. 213.

³⁰Анарина Н.Г. Указ. соч. С. 198.

³¹См.: Скворцова Е.Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу // Философские науки. 2010. № 3. С. 132–146.

тельных 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 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».

Так, в живописи наиболее наглядным примером являются те свитки и ширмы, где последовательно изображаются времена года, составляющие единую живописную композицию. Композиция едина, но внутри неё отдельные сюжеты отделены друг от друга облаками. (От себя добавим, 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.

Что касается театра *Но*, то, как полагает Идзири, 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 философа, театральные подмостки *Но* «являют собой *перетекающее* многослойное пространство и время»³². 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 учёного, 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, к примеру, в качестве одного

³²Идзири Масуро. Указ. соч. С. 210.

из условий совершенствования мастерства актера 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 Идзири, — есть *перетекание* актёра в зрителя»³³. 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 и пр.

Таким образом, второе значение *каёи* у Идзири — это размывание пространственно-временных и межличностных границ как сознательный художественный 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*³⁴. 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 Фукусима, Миядзаки, Иватэ, Акита и Аомори. В древности они были относительно дикими и малонаселёнными местами к востоку от г. Эдо. Скитаясь по горам и чашобам, 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, религиозного чувства и создания совершенного искусства. В Японии их множество, однако самым известным странником является, пожалуй, 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

³³Идзири Масуро. Указ. соч. С. 236.

³⁴См.: Наст. изд. С. 38 сл.

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 художественного 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.

Итак, Идзир Масуро предлагает теоретической эстетике новую (правда, имеющую глубокие исторические корни) категорию – *каёи*, т. е. *перетекание*. Это подвижная, колеблющаяся жизнь искусства как в рамках собственного существования – перетекание в другой вид, жанр, в поэтический мир другого художника-коллеги, – так и перетекание его в другие сферы жизни, в быт и религиозную практику. На основе феномена перетекания-*каёи* учёный попытался объяснить специфику синтеза искусств и шире – специфику относительной «открытости» этих искусств в Японии. Однако, на наш взгляд, категориальный аппарат японского учёного недостаточен, он действует понятием *каёи* как «универсальной отмычкой». Но слишком широкая область применения этой категории неизбежно снижает её действенность и размывает границы её значения. Тем не менее, киотский эстетик поставил и наметил пути решения проблемы, основополагающей для понимания специфики традиционного искусства и эстетической мысли Японии.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЭСТЕТИКИ ИМАМИТИ ТОМОНОБУ

На исходе XX в. один из самых известных японских философов Имамита Томонобу (1922–2012) выпустил в свет фундаментальную монографию «Эстетика Дальнего Востока», посвященную традиционной художественной культуре Китая и Японии¹. По мнению автора, глубокий теоретический анализ дальневосточной эстетики необходим как самому Востоку – для развития самосознания, так и Западу – для более адекватного представления о Востоке и о себе самом как о части мирового целого; а им обоим – для создания универсальных общечеловеческих эстетических концепций. До сих пор эстетика Дальнего Востока и её специфика остаются малоизученными и существует необходимость противостояния пока ещё влиятельному (хотя и утрачивающему былое значение) европоцентризму. Фактически, на Западе дальневосточная эстетическая мысль (я не говорю о собственно 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»), «западная» и «восточная» части единой по идее эстетической науки остаются обособленными друг от друга, и их сопряжение, как правило, осуществляется чисто механически.

Причина здесь кроется (помимо разности языковой «системы координат») прежде всего в непривычной для Запада ориентации эстетики Дальнего Востока 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

¹Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). Токио: TBS Britannica, 1980.

расплывчатости», что вызывает неприятие у рационалистических западных исследователей, воспринимающих и трактующих проблемы дискурсивно.

Имамита Томонобу стремится наладить культурный диалог между Востоком и Западом и проявляет в этом деле замечательный талант владения в равной степени эстетическими подходами обеих сторон. Играя роль «переводчика», он создает и использует своеобразный «восточно-западный метаязык». В «Эстетике Дальнего Востока» Имамита вполне заслуженно называет себя систематиком². Корректно, тактично, без насилия над материалом он представляет дальневосточное эстетическое наследие так, как это не удавалось другим японским эстетикам. Теоретический уровень его исследований 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 культуры, покоящейся на фундаменте преимущественно китайской художественной практики и китайских общемировоззренческих концепций. В отличие от большинства исследований современных японских учёных, 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 учёный видит в том, чтобы «следуя древним текстам, теоретически объяснить, каким образом художественное мышление проявилось в китайских и японских классических произведениях»³. Предмет книги — «наука о прекрасном в строгом смысле слова»⁴, 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), «Нихонсёки» (720) и поэтической антологии «Манъёсю» (758). В этой же главе рассматривается эволюция некоторых эстетических категорий, исходя из их предполагаемых архаических вариантов.

²См.: *Имамита Томонобу*. Указ. соч. С. 212.

³Там же. С. 6.

⁴Там же. С. 5.

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 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 VIII в. В частности, он останавливается на феномене цветовой символики, оказавшей воздействие на всю последующую историю искусства Японии. Далее Имамита развивает тему «растительного мировоззрения» японцев, впервые заявленную ещё в начале XX в. одним из основателей Токийского Института эстетики, доктором Ониси Ёсинори⁵. Как и его предшественник, Имамита считает, что многие особенности японского искусства, его эстетический идеал и эстетические категории обусловлены особым отношением японцев к растениям, определившим «растительный» характер 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, 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 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

⁵См.: Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (Югэн и аварэ). Токио: Иванами сётэн, 1939; *Его же*. Фугарон (Теория прекрасного). Токио: Иванами сётэн, 1940.

позволил ему создать произведения, которые не утратили своего значения до сих пор⁶.

В Заключении Имамита вновь подчёркивает непреходящую ценность художественного наследия Дальнего Востока и огромную важность его изучения.

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 философ формулирует так: «Можно ли писать историю искусства и эстетики, основываясь на принципе смены правящих династий, т. е. на принципе чисто политическом?»⁷. Сам автор отрицательно относится к подобной методике и предлагает привести периодизацию в соответствии с принципами, близкими западной периодизации истории, положив за основу 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.

Тем не менее, обратимся к периодизации истории японской культуры, предлагаемой Имамита Томонобу. Первый период *Кодай* — с глубокой древности до V в. — отмечен господством древних культур: *Дзёмон* и *Яёй*. Главная его особенность — отсутствие письменности и складывание устной литературной традиции. Следующий период — *Тюсэй*. Это времена раннего феодализма (прибл. VI–VIII вв.). В традиционной периодизации им соответствуют эпохи Асука — Нара — Хэйан. «Тюсэй озаменован появлением письменности, ярко выраженным влиянием Китая на духовную жизнь страны, культивированием утончённости в быту родовой знати. Это период возникновения и расцвета нескольких видов искусств: живописи, архитектуры, скульптуры, литературы, поэзии, музыки. По сути дела, его можно считать периодом становления японской художественной мысли и прежде всего — пиком развития национальной поэ-

⁶См.: Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество (из истории общественной мысли Японии XVIII в.). М.: Наука, 1988. С. 142–148.

⁷Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 90.

тики в лице таких мыслителей, как Ки-но Цураюки (882–945), Фудзивара Кинто (966–1041) и Фудзивара Садаиэ (1162–1241)»⁸.

Третий период, *Кинсэй* (ближнее Средневековье или развитый феодализм, XIV–XVII вв.), характеризуется, по словам философа, «в первую очередь влиянием на художественную мысль и творчество буддизма, особенно школы Дзэн»⁹. 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 Дзэами и Синкэя, поэтика которых прочно связана с мировоззрением дзэн-буддизма. Имамита высоко оценивает значение эпохи *кинсэй*, поскольку именно тогда искусство обретает серьёзность, торжественность, отрешённость, оно создаётся как бы под знаком смерти и почти всегда печально. Изысканная простота, меланхолическая утончённость стали с тех пор неотъемлемыми атрибутами традиционной культуры 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 обогатило 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*»¹⁰. 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*. (Например, *кадо* – путь цветка, *садо* – путь чая и т.д.)

Четвёртому периоду, относящемуся к эпохе позднего феодализма (сер. XVII–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

⁸Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 91.

⁹Там же.

¹⁰Там же. С. 92.

достиг расцвета кукольный театр Дзёрури. Главным теоретическим достижением эстетики данного периода стала поэтика знаменитого стихотворца Мацуо Басё. Кроме того, появилась теория живописи художника Таномура Такэда (Тикудэн) и сравнительная культурология упоминавшегося выше Мотоори Норинага.

Последний, пятый, период — *Гэндай* (современность) — философ отсчитывает со времени реставрации Мэйдзи 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 Имамита¹¹.) 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 потребления и его преодоления»¹².

В историческом разделе работы главным является вопрос о том, возможно ли воссоздание «протоэстетических» воззрений японцев на основании изучения древнейших японских памятников письменности — поэтической антологии «Манъёсю» и двух историко-мифологических хроник «Кодзики» и «Нихонги».

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 (Озаряющая небо) и тем самым вернула в мир свет и порядок¹³. Научные 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»¹⁴. Сам он отнюдь не довольствуется подобным выводом. Подвергая древние литературные памятники углублённому анализу, учёный «извлекает» из них новые сведения, меняя в целом философский ракурс рассмотрения хроник. При этом он выделяет как принципиальные и взаимосвязанные следующие вопросы: о протоэстетических понятиях, фигурирующих в ран-

¹¹См.: Мещеряков А.Н. Указ. соч.

¹²Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 95.

¹³См.: Мацокин Н.П. Японский миф об удалении богини Аматэрасу в небесный грот и солнечная магия. Владивосток: Известия Восточного факультета Государственного Дальневосточного университета. Т. 66. Вып. 3, 1921; Светлов Г.Е. Путь богов (Синто в истории Японии). М.: Мысль, 1985. С. 33.

¹⁴Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 101.

них письменных памятниках; о символике цвета, важной для понимания раннего искусства Японии; о протоэстетическом идеале.

«Интерпретируя “Кодзики”, — предупреждает философ, — я хочу поразмышлять об искусстве древнего периода Японии подробнее, чем это делалось до сих пор»¹⁵. 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 выделит из «Кодзики» не так уж и невозможно»¹⁶. Первая протоэстетическая находка учёного касается трактовки света как идеала красоты у древних жителей Страны восходящего солнца. 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 относились к злому и безобразному. 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»¹⁷. 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

¹⁵Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 101.

¹⁶Там же. С. 98.

¹⁷Там же. С. 100.

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 (*михараси*) 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» (Храм чистой воды) в г. Киото. Во многих буддийских 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»¹⁸, — пишет Имамита. 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*.

Имамита замечает, что в «Кодзики» чёрными называются отвратительная Страна мрака *Ёми-но куни*, а также злое, несправедливое сердце. И, наоборот, Аматаэрасу 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, — пишет Имамита, — стал употребляться в японской архитектуре после заимствований из китайской и корейской культур»¹⁹.

¹⁸Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 252.

¹⁹Там же.

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 иногда выступал не только атрибутом жизни, но и использовался при обозначении смерти, например, когда чистота сердца праведника освещала внутренним светом и факт его успеха.

Обратим внимание, что в последнем случае наглядно демонстрируется тесное переплетение эстетического и этического моментов в мировоззренческих оценках древних японцев. В летописях «Кодзика» и «Нихонги», указах *сэммё*, а также в молитвословиях *норито* в качестве синкретического этико-эстетического идеала фигурирует *акаруки киёки наоки кокуро* — светлое, чистое, праведное сердце. «На языке Ямато, — пишет Имамита, — этот иероглиф имеет несколько значений, из которых основными являлись *уцукуси* (красивый) и *ёси* (добрый, праведный)»²⁰. 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 Ниси Аманэ (автором японского слова *бигаку* для обозначения понятия «эстетика»), 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 художественной мысли в Японии.

В свете представлений о красоте добра, определивших в известной мере культурное сознание в древней и средневековой Японии, становится понятным, почему, например, красивый голос японцы того времени называли *утагоэ-ёси*, а красивую форму *ёси-сугата*

²⁰Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 252.

(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»²¹.

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 прекрасного нашёл отражение в развитии эстетических категорий. Самые ранние стадии такого «восхождения» обнаруживаются уже в «Манъёсю».

Интересно, что первое художественное суждение, зафиксированное письменно, имеет любовную модальность. Имамита нашёл его в хронике «Кодзики» в том эпизоде, когда члены божественной

²¹Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 273.

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, как полагает Имамита Томонобу, стоит дальше от объективного понимания прекрасного в его современном смысле, чем другая зафиксированная в «Кодзики» протокатегория — *уруваси*. На страницах этого памятника данное понятие впервые появилось в сочетании *уруваси отоко* (*отоко* — мужчина) и имела оттенки смысла «красивый», «правильный», «прямой», «честный», «изящный». «*Уруваси*» можно отнести к понятиям эстетического ряда. Однако по сравнению с современным иероглифом 美 (*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 прекрасного, фигурирующим в «Манъёсю», принято считать *куваси*. В настоящее время данный иероглиф применяется для обозначения чего-то тщательно сделанного, тонкого, детально разработанного. В «Манъёсю» *куваси* используется как эпитет для описания конкретного объекта (например, *куваси-мэ* — изящная женщина) и как самостоятельное существительное для обозначения определённого свойства (*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»²².

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 образностью» отмечены все виды японского искусства. Японская поэзия как никакая другая в мире связана с описанием переживаний, вызываемых сменой вре-

²²Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 259–260.

мен года и соответствующими изменениями в растительном наряде земли. Японская живопись представляет бесчисленное множество попыток изобразить мимолётную, хрупкую красоту цветущей сакуры, сливы или передать очарование «одетых в багрец и золото» кленовых рощ. А кто станет отрицать влияние формы, цвета, фактуры дерева на японскую скульптуру и архитектуру? Японские архитекторы и сегодня черпают вдохновение в красоте окружающих гор и лесов, а в лучших образцах самых современных построек бережно сохраняется природная естественность деревянных материалов. «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 и в теоретических трактатах Дзэами, посвящённых искусству актёра. 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 дерева²³». «Растительной трактовке» подвергает японский учёный и другое протопонятие — *намамэкаси*: «*Намамэкаси*, — пишет он, — употреблялось для обозначения нераскрытости, подобной набухшему бутону, выражало, таким образом, потенцию, намёк на будущий расцвет — *куваси*»²⁴. (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 со-

²³ *Имамита Томонобу*. Указ. соч. С. 260.

²⁴ Там же.

временный человек не в состоянии переживать и видеть мир таким, каким он представал взору его далёких предков. Тем более важно, чтобы при «интеллектуальной реконструкции», соблюдалось корректное обращение с материалом. 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 к общим, или «сквозным», для всей японской эстетики вопросам. Первый из них — это вопрос о взаимосвязи особенностей самосознания японцев, сформировавшегося в ходе эволюции их общественных отношений, с особенностями их художественной жизни и всей эстетической традиции в целом.

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 Имамиту, следует считать «неличность». «Отсутствие понятия *личность*, — пишет он, — есть общая особенность дальневосточных культур»²⁵. Исходя из этого тезиса, он делает ошибочный вывод: раз не было понятия, то не было и его денотата — т. е. личности как таковой. Здесь автор разделяет мнение некоторых западных учёных, отрицающих наличие личностного начала в странах Дальнего Востока.

Своё рассуждение о неличностной 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.

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 ответ²⁶. Действительно, притом что «личности» на Дальнем Востоке не существовало, здесь гораздо серьёзнее, чем на Западе, культиви-

²⁵ Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 49.

²⁶ Там же. С. 229.

ровалось отношение к тому, что считалось высшей добродетелью. Таковой, как известно, со времён Конфуция признавался «долг», или «ответственность» (яп. *ги*, совр. *экинин*), который понимался прежде всего как ответственность перед социальным коллективом, общиной (яп. *кёдомай*). В самурайской среде нарушение *ги* требовало совершения самоубийства *сэппуку*, а простолоудин мог скончаться от одних только переживаний по этому поводу. В Китае для прелюбодеев, т. е. за нарушение супружеского долга, также подразумевалось совершение самоубийства.

Особенно наглядно драматургия ответственности представлена у знаменитого автора Тикамацу Мондзаэмона. 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 ответственности 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»²⁷.

Высокая степень социальной ответственности во многом определяла специфику 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 коллегами.

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 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»²⁸.

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 «ответствен-

²⁷Гадамер Х.Г. Указ. соч. С. 231.

²⁸Там же. С. 243.

ность»; и о том, что именно «ответственность» как форма эмоционального отклика составляет характерную особенность традиционных искусств Японии по сравнению с западным искусством.

Однако следует заметить, что понятие «личность» в западной мысли неоднозначно. Оно присутствует в арсенале различных западных наук: психологии, философии, социологии, юриспруденции и даже логики — и каждая из этих дисциплин вкладывает в данное понятие свой смысл, отличный от остальных. Кроме того, и в обыденном языке на Западе слово «личность» весьма многозначно. Неслучайно в последнее время в рамках относительно новой дисциплины — сравнительной культурологии — развернулась дискуссия о значении личности на Западе и на Востоке. Сама же сравнительная культурология находится пока в фазе становления и деятельной выработки собственного понятийного аппарата.

С другой стороны, в западной философской мысли (в психологической теории прежде всего) и юриспруденции (в практике уголовного законодательства, где существует понятие «личной идентичности» — «personal identity») тема исследований посвящена теме 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»²⁹, 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 протестантизм, который определил волю всех без исключения людей как свободную и возложил на каждого индивидуума ответственность за совершённые им на протяжении земной жизни поступки. 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

²⁹Аристотель. Никомахова этика // Сочинения. В. 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 236.

многочисленных писанных и неписанных «кодексов чести» у рыцарей, ремесленников, крестьян (круговая порука), монахов и т. д. Капитализм, дав личности огромные возможности материального обогащения, разорвал также «пёстрые феодальные пути» (Маркс), привязывавшие индивидуума к определённой социальной группе. Это способствовало росту самосознания индивидуума, внутренний мир которого усложнялся по мере усложнения его отношений с обществом и роста ответственности его перед обществом и собственной совестью. Житель Европы, таким образом, прошел школу 400-летней «капиталистической индивидуализации» к тому моменту, когда капиталистические отношения в Японии только-только утвердились.

И здесь к этому времени сложилась личность иного типа соответственно общественному устройству страны и её традициям. Серьёзное сравнительное изучение типов личности на Востоке и на Западе нуждается в продолжении. Равно как заслуживает серьёзного отдельного рассмотрения проблема реализации принципов «неличного мышления» 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, лучше всего это сделано в книге Т.П. Григорьевой «Японская художественная традиция».

Сами японские 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 более 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 «Кокин-вакасю» (Собрание старых и новых песен Ямато, 905) Ки-но Цураюки. Однако первым «теоретиком» поэтики был Фудзивара Кинто, 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 достоинств поэзии Ямато» («Вака кюхин») 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»), т. е. 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 Фудзивары Тосинари (1114–1204), Мибу-но Тадаминэ и Камо-но Тёмэя (1155–1216). В своём появлении она предшествовала более поздней категории *югэн*. Эти же авторы 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 концептуальные поиски средневековых теоретиков японской культуры достигают в творчестве Фудзивары Садаиэ (псевдоним Тэйка). Развивая поэтику Мибу, он предложил в работе «Избранное по месяцам» («Майгэссё») сначала десять, а затем восемнадцать «стилей» поэзии Ямато. Названия этих «стилей» одновременно обозначают 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 Фудзива-

ры, 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»³⁰.

Помимо четырёх перечисленных базовых принципов, Фудзивара рассматривал ещё шесть производных: *тёкоё* (возвышенное), *миё* (наглядность), *омосироё* (увлекательность), *хитофусиаруё* (единство пафоса), *ноё* (сжатость, концентрированность) и *кираттай* (демонизм). Последний принцип самый трудноопределимый. Видимо, как полагает Имамита, он выражает нечто противоположное *юби* (рафинированное, изысканно-элегантное)³¹.

Воззрения Фудзивары Тэйка стали очередным звеном в непрерывной цепи развития японской эстетической мысли, для которой, как уже отмечалось, ещё со времен «Кодзики» было характерно представление о единстве красоты и добра. Неслучайно 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»³².

Следующий этап развития понятийного аппарата японской эстетики, по Имамита, связан с творчеством таких крупнейших практиков и теоретиков искусств, как Сётэцу (1381–1459), Синкэй (1406–1475), Дзэами и Мурата Сюко. 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» ввел 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

³⁰Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 105.

³¹См.: Там же. С. 104.

³²Там же. С. 105.

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 описанию³³.

Характеризуя искусство того периода, Басё писал, что «*танка* Сайгё, *рэнга* Соги, пейзажи Сэсю и чайное искусство Рикю едины в своей основе»³⁴. Под «основой» 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 тогоро 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 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 Фудзивары Садаиэ, но окончательно его содержание оформилось позднее, в трудах поэта и теоретика искусства Сётэцу и в пьесах и эссе драматурга Дзэами Мотокиё. Категории *югэн* посвя-

³³См.: Сорокин Ю.А. Поэзия Ван Вэя (701–761) и Чань-буддизм // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984. С. 102–114.

³⁴Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 107.

тили 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 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 связан, согласно Имамита, с именами Мацуо Басё и мастера чайной церемонии Сэн-но Рикю. Басё глубоко 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»³⁵.

Вклад Басё в сокровищницу японского искусства чрезвычайно велик и состоит, в частности, во введении в художественный и теоретический оборот категорий *саби* и *ваби*³⁶. Первоначально поэт трактовал их как «спокойствие» и «умиротворённость». Однако в ходе развития его взглядов эти категории приобретали всё новые и новые смысловые оттенки, 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»). В.С. Санович, к примеру, трактует *каруми* как «высокую простоту»³⁷.

Обратимся к тем категориям Басё, которые обладают высокой степенью эстетической общности, но в работах, посвящённых 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 от красоты стихотворения, но, по-видимому, и отзвук в сердце поэта на красоту

³⁵Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 310.

³⁶См. также: Наст. изд. С. 26.

³⁷Санович В.С. Очерк японской классической лирики // Классическая поэзия Индии... С. 597.

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 утончённости употреблялась сначала категория *хосоми* (букв.: «тонкость»), которая впоследствии стала означать принадлежность стихотворения к таинственной сфере *юээн*. Наконец, самая синтетическая (и самая труднодостижимая, на наш взгляд) категория — *ниои* (букв.: «запах»). Она заимствована из искусства закалки меча и первоначально обозначала налёт, который образуется на лезвии в результате закалки его огнем и водой.

На примере Басё история эстетических категорий в Японии предстаёт как плавно текущая полноводная река, где островками кристаллизовались категории, обладавшие разной степенью обобщённости. Однако все они были неоднозначны, многослойны и отличались разнообразием оттенков, что отражало синтетический характер японского искусства.

Остановимся в связи с этим на рассуждениях Имамита о вкладе, который сделали в развитие традиционной эстетической мысли мастера чайной церемонии. Такэно Сёо и особенно Сэн-но Рикю придали искусству *садо* (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 превратилась в образец канонизированного синтетического японского искусства, а эстетические идеалы её мастеров оказывали с тех пор непосредственное воздействие на все виды искусства, составляющие синтез 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»³⁸.

³⁸ Навлицкая Г.Б. Осака. М.: Наука, 1983. С. 108.

Сквозная тема, поднимаемая Имамита — это тема специфики формы в японском искусстве. В современном японском языке существует несколько вариантов иероглифов, одинаково переводимых как «форма» — *ката*, *катати* и *сугата*. В древней и средневековой Японии каждый из них имел свой определённый оттенок смысла, при этом в искусстве и эстетике имело хождение и развивалось понятие формы типа *сугата*.

Что касается *катати*, то это понятие выражает чёткую структурированность, относительную статичность, внешнюю выразительность (будь то форма поэтическая языковая или живописная, архитектурная, музыкальная). Главной характеристикой *катати*, считает Имамита, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство³⁹. Одновременно с общими качествами она выражает и идеальную форму, присущую определённому виду предметов и в этом смысле примыкает к аристотелевскому понятию «энтелехия». Однако частотный анализ терминов показывает, что ни в классических произведениях древности, ни в произведениях средневековых теоретиков искусства Японии иероглиф *катати* 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 «традиция», «обычай» 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 создаст своё произведение — новую форму-*катати*.

Наконец, *сугата* — это 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.

³⁹См.: *Имамита Томонобу*. Указ. соч. С. 275–280.

Начиная с эпохи Хэйан, теоретики искусства противопоставляли форму (в любой её ипостаси) «сердцу»-*kokoro* — чувствительному и одновременно рефлексивному органу. *Kokoro* — 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 Мибу Тадаминэ, Фудзивары Кинто, Ки-но Цураюки, Ки-но Ёсимоти, Фудзивары Садаиэ. «Эти теоретики японской поэзии *вака* подчёркивали значение «формы»-*сугаты*, которая облекает невидимые движения сердца в видимые образы словесных конструкций и таким образом достигает вершины мысли»⁴⁰. 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.

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 только *сердцу*. Форма по отношению к *сердцу* выступает как *материал*.

Продолжил эту тенденцию Мацуо Басё, который концептуализировал понятие «странствие» как одну из традиционных форм целостного, телесно-ментального восприятия «невидимой», «неявленной» красоты. Переживание длительных неудобств, связанных с пешим паломничеством, наблюдение за чередованием времен года, «встраивание» в их неспешный, но неуклонный ритм, и т. д. — всё это давало художнику право говорить от имени природы, творить «на границе» своего *Я* и Универсума.

Природа буквально «пронизывает» художника. Наиболее красноречиво это выражено в понятии *сиори*, означающем «просачивание», «проникновение». Оно демонстрирует нечёткость, расплывчатость, подвижность границы «*Я*» и «мира», субъекта и объекта. Целостный «разум тела» является неотъемлемой подчинённой частью общего разума Природы (Универсума), называемого *Дао* в конфуцианстве и даосизме, и *Дхармакайя* (тело Закона) — в буддизме. Создавая произведение искусства, художник «удерживает» оба

⁴⁰Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 277.

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 Имамита Томонобу уделил «эстетике движения», сопоставив с этой точки зрения традиционную эстетику Китая и Японии с «эстетикой формы» Древней Греции. На Дальнем Востоке, пишет ученый, главное в произведении искусства не внешняя форма, а то, что находит в ней своё выражение. Поэтому зрение, посредством которого эта форма постигается, не является главным органом восприятия красоты. 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, 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. Поэтому задача художественного произведения — вызвать при помощи формы некое эмоциональное состояние, а главным органом восприятия выступает при этом сердце, *когоро*.

Японский философ называет классическую национальную эстетику «эстетикой ветра». «Ветер» в данном случае аналогичен «форме»-*сугате*. «Форма ветра», как поэтично пишет Имамита, познается через шелест и колебания листьев на деревьях: «...так растительное художественное мировоззрение получает своё завершение в эстетике ветра»⁴¹. В данном случае форма колеблющихся листьев и их шелест не имеют ничего общего с природой ветра, однако о его подвижной сути мы узнаём именно по тем зрительным и звуковым формам, которые принимаются листьями.

Подобный взгляд на искусство Японии унаследовала от Древнего Китая, где одним из главных эстетических принципов был «одухотворённый ритм живого движения» (термин Е.В. Завад-

⁴¹Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 278.

ской). 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. Вокруг понятия «ветер» сложился круг терминов, описывающих эстетический опыт средневекового японца. По сути дела, понятие «эстетика ветра» является метафорой динамического характера Универсума и его постижения в режиме «здесь и сейчас», осуществляемого человеком, который вписан в Универсум всей своей телесно-ментальной организацией.

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»⁴². Читая знаменитый трактат «Даодэцзин», приходишь к выводу, что «реальность обладает как бы двойным дном, некоей внутренне сокровенной, лишь символически обозначаемой глубины»⁴³. *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»⁴⁴.

Древние мастера не столько обучали своих учеников искусству воспроизведения отчеканенных традицией форм (хотя это и было обязательным этапом обучения), сколько нацеливали на постижение того, что «над», «до», «вне», «сверх» границ формы. Стать мастером означало достичь такого состояния «одухотворения тела», когда «в одном движении должна осуществиться духовность всего тела»⁴⁵.

⁴² *Малявин В.В.* Боевые искусства: Китай, Япония. М.: Астрель, 2002. С. 5.

⁴³ Там же. С. 17.

⁴⁴ Там же. С. 7.

⁴⁵ Там же. С. 17.

В заключение хочется ещё раз подчеркнуть непреходящую ценность эстетического опыта Дальнего Востока. В настоящее время, когда в эстетической теории возникает настоятельная потребность развития не только дискурсивного, но и чувственного, так называемого телесного мышления, изучение японской художественной традиции с её приоритетом «разума тела» может оказаться весьма полезным.

О ВОСТОКЕ И ЗАПАДЕ В ЭСТЕТИКЕ ИМАМИТИ ТОМОНОБУ

До последних десятилетий на Западе практически игнорировалась восточная эстетическая мысль. Сейчас интерес к ней возрос и число соответствующих публикаций в таком, например, авторитетном издании как «Journal of Aesthetics and Art Criticism» увеличивается. Тем не менее, должной теоретической базы для адекватной оценки восточной эстетики у западных учёных пока не существует¹.

До сих пор превалирует точка зрения, согласно которой несовместимость восточной и западной эстетик обусловлена не только разностью языковой системы координат, но и разной направленностью векторов этих систем. Так, восточная эстетика выступает и как художественная теория, и как практика чувств обыденной жизни человека, и как практика нравственности мастера. Этим объясняется широта дальневосточных эстетических категорий: их зависимость от контекста, эмоциональная окрашенность, интуитивность и логическая расплывчатость — непривычная для рационалистического Запада. В данном контексте особое значение имеют усилия Имамита Томонобу по созданию эстетической метатеории, которая могла бы служить мостом между Востоком и Западом. Здесь Имамита проявил себя его талантливый учёный, в равной степени владеющий как западным, чисто философским подходом к эстетической теории, так и традиционно восточным подходом, основанным в первую очередь на художественной практике.

Стремясь совместить оба метода, Имамита создает своеобразный восточно-западный философский метаязык. В одной из главных своих работ, «Эстетика Дальнего Востока», японский учёный вполне обоснованно называет себя на западный манер систематиком, поскольку представляет здесь эстетическое наследие Дальнего Востока, используя западный метод. (Тогда как подавляющее большинство современных японских эстетиков до сих пор остаются в плену

¹См.: *Скворцова Е.Л.* Современная японская эстетика. М.: ВНИИ искусствознания, 1996. С. 13.

национальных описательно-эмпирических представлений.) Тем не менее теория у Имамита органично вырастает из эмпирического материала, а не является некой созданной им и далекой от жизни умозрительной концепцией. При этом философ считает, что понимание особенностей самосознания японцев невозможно без понимания своеобразия их художественной жизни, всей эстетической традиции.

В целом рассуждения философа сводятся к доказательству того, что понятие художественной формы в японском искусстве в значительной мере отличается от понятия формы в западном искусстве. Форма в японской художественной традиции обладает большей подвижностью, нечёткостью, нефиксированностью, неявленностью.

Проблемы японской художественной традиции Имамита так или иначе связывает с общефилософскими проблемами современности. Неслучайно важное место в его творчестве занимает разработка эстетической теории «философии будущего». Для этого Имамита Томонобу вводит ряд новых мировоззренческих терминов. Один из них — «метатехника». «Подобно тому, как в прежние времена, когда в качестве среды обитания человека выступала природа (*physike*) и наукой о высших принципах природы являлась метафизика, ныне, когда человек стал жить в мире техники (*technike*), на смену метафизике должна прийти метатехника»². 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 его предназначения не было пропасти. В нынешнем, искусственно-техническом мире форма превращается лишь в объект дизайнера, почти не имеющий отношения к сущности.

«Существует великое множество технических приспособлений, — иллюстрирует свою мысль ученый, — имеющих одну и ту же форму при разных функциях. По виду маленького черного ящичка мы не поймем, что он собой представляет: зажигалку? фотоаппарат? бомбу замедленного действия? или радиоприемник? 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, имитацию формы»³. Но имитации в природе — исключение, там форма предметов тесно связана с их сущностью. Техника же, вторгшись в природный мир, заполняет его предметами, сущность и предназначение которых понять, исходя из

²Имамита Томонобу. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная мысль. Философия второй половины XX в.). С. 255.

³Там же. С. 256.

их формы, невозможно. Таким образом, техника увеличивает расстояние между восприятием и сознанием.

Имамита считает, что его *метатехника* необходима как философия, способная помочь человеку преодолеть это расстояние. Частью *метатехники* в системе профессора Имамита является *урбаника*, философия города. «Я начал провозглашать философию города в противоположность национальной философии», — пишет ученый⁴. Цель его *урбаники* — зафиксировать и объяснить сущность и особенности противостояния города национальному государству. Здесь имеются в виду не мелкие и средние города, а мегаполисы, города-гиганты, увеличение числа которых является устойчивой тенденцией во всем мире. Такой город, рассуждает профессор, является местом формирования интернациональной общности людей в современных условиях, в нём складываются качественно новые социальные отношения.

Город — это источник и средоточие свободных индивидуумов, центр «технической среды» обитания. Взаимоотношения между людьми, воспринимаемыми друг друга как функции, здесь практически анонимны. Это место, где формируется принципиально новый тип отношений и между полами, где трансформируется институт семьи и брака и многое другое. Практика управления разнообразной и многоуровневой жизнью мегаполисов должна опираться на некую рациональную теорию, обосновывающую принципы взаимоотношения людей с природой, техникой и другими людьми в больших городах.

Уже великий Ле Корбюзье в середине XX в. осознавал необходимость создания концепции организации городского пространства. «Художественная концепция личности в архитектуре Корбюзье утверждает равенство, индивидуальную свободу, коллективную организацию, связь личности с природой и другими людьми и, наконец, известный рационализм человека, — пишет Ю.Б. Борев. — Архитектура Корбюзье выдвинула идею техницизма — художественную концепцию личности, исходящую из успехов новейшей индустрии и опирающуюся на строительный гений человека»⁵. *Урбаника* Имамита Томонобу выглядит как развитие взглядов французского архитектора. Кстати, Ле Корбюзье, как и Имамита, был обеспокоен утратой связи между формой предмета и его функцией, в связи с чем старинную формулу зодчества: «польза — прочность — красота» он преобразовал в другую триаду: «конструкция — функция — форма».

⁴ *Имамита Томонобу*. Указ. соч. С. 257. См также ниже: С. 270–272.

⁵ *Борев Ю.Б.* Указ. соч. С. 354.

Необходимость «городской философии» Имамита обосновывает, исходя из простой констатации факта качественных изменений в образе жизни современного горожанина. Наиболее актуальным на данном этапе, по его мнению, является комплексный социально-экономический, а не чисто философский подход к проблемам городской жизни человека.

Метатехника Имамита претендует на переворот во всей традиционной философии, точнее на замещение традиционной «метафизики». В современной философской науке бытуют два основных значения слова «метафизика»: а) со времен античности — наука о первых основах и причинах бытия; б) метафизика как синоним метафизического, антидиалектического метода, рассматривавшегося Гегелем и даже Кантом (т. е. «метафизика» у них и у следующих за ними философов означает «антидиалектику»).

Имамита имеет в виду первое значение, тем более, что и в настоящее время его зачастую употребляют в качестве синонима философии вообще. Ядром, вокруг которого профессор хочет сложить тело будущей философии — *метатехники*, служат у него весьма остроумные выводы из наблюдений за трансформацией в области соотношения «форма — функция — сущность» в окружающем человека технологическом пространстве. Само введение термина *метатехника* в арсенал современной философской науки представляется нам и правомерным, и актуальным. Однако, судя по работам ученого, «метатехнический» раздел его системы находится пока на начальном этапе. Исчерпывающая оценка *метатехники* будет возможна лишь после того, как этот материал подвергнется большей концептуализации и тем самым «поднимется» до уровня, необходимого для философского анализа.

Пожалуй, наиболее чётко сформулированными компонентами системы Имамита, составляющими аксиологическое ядро его будущей философии, являются понятия «эко-этика» и «калонология». Как считает профессор, в прежние времена среда обитания человека была природной, и этические интенции индивида были направлены в первую очередь на окружающих его людей. 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 выступает *эко-этика*. *Эко-этика* призвана отразить и то обстоятельство, что в условиях нынешней эпохи субъектом новых этических отношений должен выступать не просто индивид, но индивид в единстве с природой. Это, несо-

мненно, даст природной среде значение новой, дополнительной ценности.

Что касается *калонологии*, то этот термин японский философ образовал от греческого слова *to kalon* — прекрасное. Главная функция *калонологии* у Имамита — воспитательная. «Смысл *калонологии*, — утверждает профессор, — в изучении прекрасного как высшей ценности современного мира. Это теория ценности, выходящей за пределы существования»⁶. Согласно Имамита, человек только тогда станет человеком, когда «выйдет за пределы» собственного «вещественного существования». Появление новых философских концепций обусловлено, согласно Имамита Томонобу, коренным изменением аксиологической ситуации в индустриальных странах. Пытаясь осмыслить эту ситуацию, учёный прибегает к оригинальной интерпретации «Никомаховой этики» Аристотеля. Имамита считает, что процесс морального выбора в «Никомаховой этике» схематично можно представить в виде классического силлогизма (умозаключения):

Большая посылка: я желаю достижения цели *A*.

Меньшая посылка: для достижения цели *A* мне необходимы средства: *B* либо *C*, либо *D*...

Вывод: я выбираю средство *B* для достижения цели *A*⁷.

В промежутке между посылками и выводом субъект морального выбора мысленно «проигрывает» возможные варианты достижения цели *A*, исходя из многих соображений (например, собственной выгоды, легкости достижения, красоты поступка и др.). При этом усилия, которые субъект затрачивает для достижения своей цели, носят подчиненный по отношению к цели характер. Так было до недавнего времени, однако жизнь внесла в эту схему свои коррективы, в силу чего, утверждает Имамита, аристотелевский силлогизм наполняется совершенно иным смыслом:

«В вышеприведенном умозаключении 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. Последняя,

⁶*Imamichi T.* La technique et les problèmes d'esthétique // *Studia Comparata de Aesthetica*. Vol. 1. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1976. P. 11.

⁷См.: *Имамита Томонобу*. Би-но iso то гэйдзюцу (Фазы прекрасного и искусство). Токио: Дайгаку сьуппанкай, 1984. С. 226.

в результате, достигла огромной мощи, и произошел качественный скачок: из простой массы механизированных орудий технические средства превратились в механизированный мир, обладающий автономной мощью.

Следовательно, благодаря развитию технических средств, возникло превосходство средств (мощи) по отношению к цели, причем 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, такой, например, как атомная энергия или сила мирового капитала. Учитывая это обстоятельство, в аристотелевской формуле поведения необходимо произвести перемену мест бóльшей и меньшей посылок.

Бóльшая 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 ⁸.

Если даже мы, не углубляясь в комментарий данного хода рассуждений, подставим в силлогизм Имамита вместо «мощи D » «ядерную энергию», а вместо «цели A , B , C » «атомную войну», «политический шантаж» или «источник дешевой энергии», 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, когда, 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»⁹.

Отметим наблюдательность японского философа, уловившего и обозначившего коренные перемены, произошедшие в сознании человечества. Однако рассуждения Имамита стоит, вероятно, дополнить следующими соображениями. Традиционный аристотелевский силлогизм имел смысл в отношении индивида и общества в качестве субъектов морального выбора. Силлогизм же в том виде,

⁸Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 226–227.

⁹Там же.

в каком он представлен у профессора Имамити, правомерен для социумов, владеющих, скажем, «мощью *Д*». При этом на первое место выходит коллективная ответственность людей, в рамках которой индивидуальная ответственность как бы нивелируется. Тем не менее, поскольку индивид в акте морального выбора все 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 сформировать на уровне индивида, чем на уровне «коллективного субъекта действия».

Имамити справедливо считает, что перемены в установках морального сознания самым непосредственным образом влияют на сферу художественного творчества и восприятия. Средства, которыми владеет современный художник, отличаются огромным разнообразием, выработанным в ходе истории всех видов искусства всех времен и народов. В практике традиционных искусств мастер был ограничен как тематически, так и используемыми техническими приемами (канон). В начале XX в. произошел коренной переворот, состоявший в том, что арсенал средств стал гораздо разнообразнее. Любую, даже самую отвратительную, идею теперь возможно выразить эстетически привлекательными средствами.

Однако, по мнению японского философа, подлинно художественное творчество по-прежнему должно основываться на принципе «калокагатии», т. е. нравственной красоты. В системе Имамити «калокагатия» (прекрасное и благое) есть объект исследования новых дисциплин: «эко-этики» и «калонологии». «Калонология, — пишет профессор, — это философия прекрасного. Я оживляю это классическое слово»¹⁰.

Имамити Томонобу был переводчиком на японский язык «Поэтики» Аристотеля и не мог не обратить внимания на то, что в этом труде понятие прекрасного является не просто эстетической, но этико-эстетической категорией. Вспомним в этой связи рассуждение А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи: «“Прекрасное” и “благое”, реализуясь в человеческой жизни, настолько сближаются, что между ними теряется решительно всякое различие. Оба этих термина у Аристотеля безраздельно сливаются в новом термине “калокагатия” (единство этически “хорошего” и эстетически “прекрасного”)»¹¹. У самого Аристотеля читаем: «В отношении человека впол-

¹⁰ *Imamichi T.* Op. cit. P. 12.

¹¹ *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Классическая эстетика // История эстетической мысли. В 5 т. Т. 1. М.: Искусство, 1985. С. 197.

не добродетельного есть неплохое имя — нравственная красота (*kalokagatia*)»¹²; а также: «Поступки, сообразные добродетели, прекрасны и совершаются во имя прекрасного (*to kalon*)»¹³. Синтетический характер античного понимания прекрасного привлекает Имамита, поскольку он полагает, что настал такой момент в истории человечества, когда «необходимо понимание красоты, которая не есть чувственное удовольствие... Я не считаю, что красота реализуется только в искусстве. Я не думаю, что цель искусства — только красота»¹⁴.

Имамита понимает искусство как конкретное средство для поиска нравственной красоты. Последняя есть предмет «калонологии», науки о красоте в античном понимании этого слова. Имамита восстает против обособления эстетического от этического. В античной традиции «ethos» означало «привычка», а этика имела изначальный смысл «науки о нравах» или стереотипах поведения. Японский философ уверен, что в условиях сегодняшнего мира стереотипы утрачивают социально-нравственную роль, поэтому он пересматривает как предмет науки о морали, так и саму эту науку. Таким образом, Имамита Томонобу ратует за пересмотр всей системы философского знания и за создание философии, способной занять ведущее место в сфере духовной ориентации современного человека. В центре такой системы находятся такие ценностно-ориентирующие компоненты как «эко-этика» и «калонология».

Категория «прекрасное» (*to kalon*) — ключевая в системе. В ней сопрягаются этическое и эстетическое измерения жизни индивидуума (а также прошлое с будущим, поскольку интерпретация Имамита — возврат на новом этапе к философии Античности). Японский ученый считает эстетическое удовольствие исключительно чувственным, а дисциплину «эстетика» рассматривает как науку о чувственном удовольствии. Но поскольку чувственное удовольствие — вещь крайне субъективная, она не может лежать в основании философской дисциплины. Поэтому Имамита занят поиском интересубъективных оснований красоты и отказывается от западного термина «эстетика».

С другой стороны, в разработке «калонологии» учёный демонстрирует в значительной степени возврат к пониманию красоты, сложившемуся в дальневосточной мыслительной традиции. Так, профессор неоднократно обращается к конфуцианским категориям, в частности, к категории «*ли*», связанной с этико-эстетическим

¹² *Аристотель*. Большая этика // *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 4. С. 359–360.

¹³ *Его же*. Никомахова этика // Там же. С. 69, 71.

¹⁴ *Imamichi T.* Op. cit. P. 1.

идеалом учения Конфуция. Носителем, и одновременно олицетворением этого идеала, является *цзюньцзы* – «благородный муж». Его жизнь – реализованное *ли*, единство морального добра и красоты¹⁵.

Таким образом, предлагая новую аксиологическую систему «эко-этика – калонология», Имамита Томонобу пытается в ее рамках осуществить синтез по трём основным параметрам: синтез дальневосточной и западной философских традиций (Конфуций – Аристотель); временной синтез (единство прошлого, настоящего и будущего категории «прекрасное» путем возврата к истокам аксиологии); синтез собственно аксиологический, а именно этико-эстетический.

В связи с вышесказанным следует также остановиться на обосновании японским философом новой роли искусства в современном мире. Свои рассуждения на эту тему Имамита начинает с положения о новом виде абстракции, появившемся в технологическую эпоху: «Техническая среда и современная технология создают до сих пор неизвестную форму абстракции. Что это за форма? Это – абстракция результата, которая игнорирует, выбрасывает сам процесс»¹⁶. Данное положение иллюстрируется красноречивым примером восхождения на гору. Раньше, каких-нибудь 50 лет назад, человек, совершая путешествие до горного хребта, оставался на ночлег у его подножия, 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. Сегодня к услугам путешественников скоростной поезд *Синкансэн* и фуникулёр. Восхождение на гору занимает теперь от силы 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 альпинизма остался лишь результат, а именно: любованье видом с вершины горы.

Теперь посмотрим, к чему привело столь быстрое достижение результата, а вместе с тем и *исчезновение процесса*. Какими последствиями чревато технологическое оснащение жизни современного человека, затрагивающее все ее стороны и изменяющее её стиль? Сократилось время восхождения, отпала необходимость в затрате физических усилий. Ненужными, выброшенными за борт оказываются и такие качества как терпение, взаимопомощь, настойчивость. В конечном итоге развитие технических приспособлений

¹⁵См.: *Имамита Томонобу*. Би-но iso... С. 140–141.

¹⁶*Imamichi Tomonobu*. Auto-installation of the Art and Eco-ethical Dimension // *Studia Comparata de Aesthetica*. Vol. 1. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1976. P. 35.

способствует процветанию гедонизма, идеалом которого становится пустая красивость. Даже сам результат обесценивается вследствие редукции трудового процесса, который ранее обязательно ему предшествовал.

Таким образом, на самом простом примере Имамита показывает, как технология, давая человеку известные преимущества, одновременно награждает его и многочисленными пороками. Сокращение, фактически исчезновение трудового процесса приводит, считает японский эстетик, к катастрофическим последствиям для природы человека. Ведь трудовой процесс, который всегда должен разворачиваться во времени — это одна из составляющих развития интеллекта. Элиминируя время, техника ведёт к утрате привычки упражнять интеллект. Кроме того, она ведёт к элиминации многих непосредственных чувств и эмоций, веками присутствовавших как неотъемлемая сторона полноценной человеческой жизни. «Поскольку технология сокращает время, она представляет собой существенную угрозу человеческому существованию <...> Здесь, — предостерегает Имамита, — кроется опасность для человеческого мышления. В самом деле, в технической среде мы должны демонстрировать стремительную реакцию на сигнал машины и тут размышление выступает синонимом замешательства»¹⁷. С другой стороны, техника не только лишает человека временных процессов (темпоральности), а с ними вместе и способности полноценно мыслить и чувствовать, но и стимулирует появление у человека новых «машинных добродетелей», таких как «точность» и «быстрота бессознательной реакции на сигнал». Получается, что техника активно формирует человека в качестве придатка 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 современного человека.

«С точки зрения “эко-этики”, — пишет Имамита, — сегодня необходимо найти новое средство, которое могло бы компенсировать вовлеченность человека в антиинтеллектуальные реакции. 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»¹⁸. Иными словами, Имамита считает, что искусство должно стать панацеей от превращения человека в живой придаток машины. Никто не станет отрицать, рассуждает философ, что в развитых стра-

¹⁷ *Imamichi T.* Op. cit. P. 35.

¹⁸ *Ibidem.*

нах 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 могут быть найдены некоторые новые добродетели, такие, например, как правильность без истинности, ответственность по отношению к знаку или пунктуальность). Мы уже увидели, что через влияние самостановления технических связей существует опасность внутренней дегуманизации. Но ведь и без этого вынужденная реакция, совершенно неосмысленная, является насущной необходимостью жизни индивида в условиях машинной среды»¹⁹.

Естественно, что возврат к ремесленному производству, при котором темпоральность присутствует на всех этапах трудового процесса, исключен. Машинное производство будет и дальше прогрессировать, освобождая человека от многих трудоемких операций, но попутно лишая его «времени для размышления» со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями²⁰. Этот процесс необратим, однако искусство может стать противовесом деструктивной силе техники по отношению к сознанию человека: «Чтобы возродить темпоральность, мы должны открыть культурный феномен, сущность которого заключается в процессе. Эстетический опыт — по сути процесс, темпоральность. Ведь мы 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 самостановление искусства как средство для спасения человеческой природы, как оружие против самостановления технических связей»²¹.

Таким образом, Имамити 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, т. е. обладать независимым, автономным содержанием и языком, вследствие чего данная реальность должна регенерироваться.

¹⁹ *Imamichi T.* Op. cit. P. 36.

²⁰ См.: *Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л.* О технократических тенденциях в современной японской эстетике // *Философские науки.* 1989. № 11. С. 63–68.

²¹ *Imamichi Tomonobu.* Op. cit. P. 36.

Порочность, на наш взгляд, концепции «автономии искусства» Имамита Томонобу заключается в том, что он рассматривает искусство, научную технологию, политику и т. п. как борющихся за место под солнцем субъектов 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, так же, как и машина, является продуктом деятельности человека. И вопрос об «автономии», по нашему мнению, 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 известен мировому философскому сообществу благодаря своему «новому силлогизму» и своей «новой философии». «Силлогизм» остроумно отразил произошедшие в XX веке кардинальные изменения в жизни человечества. Он наглядно демонстрирует необходимость нового мышления не только на индивидуальном, но и на государственном уровне. Вариантом такого нового мышления выступает «новая философия» Имамита, имеющая два ядра. Первое, вокруг которого формируются *метатехника* и *урбаника*, отражает проблемы, вызванные появлением новейших технологий. Второе ядро состоит из *эко-этики* и *калонологии*.

«Новая философия» претендует на всеобщность и общезначимость, однако в своей *метатехнике* японский эстетик исходит из технического уровня, достигнутого Японией, США и ещё 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 касается *урбаники*, т. е. философского осмысления городской жизни, то при всей необходимости такового гораздо более важным на данном этапе является позитивный опыт решения экономических, социальных, экологических, медицинских и других проблем больших городов. Кроме того, современная компьютерная техника последних поколений и интернет обуславливают (пусть пока ещё слабо) тенденцию, обратную росту городов — отток населения из мегаполисов в провинцию. Лёгкость связи с любым информационным центром, возможность для человека работать, не выходя из дома, как бы далеко он ни находился от главного офиса, — приметы сегодняшнего дня.

Проблемы, рассматриваемые в рамках *метатехники*, характерны для наиболее развитых в техническом отношении стран, в то время как *урбаника* больше отвечает ситуации, складывающейся в развивающихся государствах, где как раз и происходит неумеренный рост городов.

Если же рассматривать проблемы *эко-этики* и *калонологии*, то они действительно актуальны. Имамита ставит крайне важный вопрос — о новом, экологическом, мышлении человека, когда он, как часть живой природы, впервые в истории должен выступить с нею заодно против злоупотреблений наступающей техносреды. Своевременность эко-этической проблематики очевидна: природа подвергается систематическому разрушению как в передовых в техническом отношении странах, так и в более отсталых.

Сторонникам развития техносреды любой ценой должна противостоять гуманитарная наука. Имамита прав, что ядром такой гуманитарной дисциплины является аксиология.

О КАЛОНОЛОГИИ ИМАМИТИ ТОМОНОБУ

13 октября 2012 г. на 90-м году жизни скончался ведущий философ-эстетик Японии XX в. Имамита Томонобу. Автор 20 монографий и множества статей по самым разным вопросам, касающимся как истории имплицитной эстетики, так и современности, Имамита-сэнсэй был почётным профессором не только *Alma mater*, Токийского государственного университета, но и ряда зарубежных – Парижского, Вюрцбургского, Палермского. Учёный всегда был желанным гостем и докладчиком на крупнейших эстетических форумах мира, начиная с Международного конгресса эстетики в Венеции (1956).

Имамита Томонобу родился в Токио в интеллигентной семье. Он получил прекрасное домашнее образование: китайская философия и поэзия на языке оригинала, японская поэзия, литература и искусство, музыка, живые и мёртвые европейские языки. С 1945 по 1953 г. Имамита был сначала студентом, а затем аспирантом на философском отделении филологического факультета Токийского университета. С 1953 по 1958 г. он стажировался в Парижском и Вюрцбургском университетах. После возвращения в Японию стал преподавателем философии в университете Кюсю. С 1962 по 1983 г. Имамита был профессором Токийского университета, заведовал кафедрой эстетики. После выхода в отставку по достижении 60-летнего возраста преподавал в частных университетах Хосо (Токио) и Эйити (Кобэ). С 1974 по 1994 г. являлся вице-президентом Международного общества эстетики. С 1979 г. и до конца жизни Имамита Томонобу был директором Международного центра сравнительной философии и эстетики (Токио).

Ещё будучи профессором Токийского университета, он начал издавать ежегодник «Эстетика» (*JFLUTA – Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo. Aesthetics*). В нём на трёх европейских языках публиковались работы не только японских учёных, но и статьи ведущих эстетиков Запада второй половины XX в., которые стали затем и авторами издаваемого профессором ежегодника «Труды Центра сравнительной философии и эстетики» (*AIPA – Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae*).

Аксиология – сфера главных научных интересов профессора Имамита. Ценностный выбор современного человека, потерявшегося в море утилитарных рекламных лозунгов агрессивных масс-медиа весьма сложен. Досконально изучив мировоззренческие основания культур Запада и Востока и сделав вывод об их взаимной дополнительности, Имамита Томонобу пришёл к выводу о необходимости пересмотра главных философских оснований модерна и пост модерна, прокламирующих «аксиологический нейтралитет».

Есть ещё две причины, считает учёный, по которым философское знание XXI в. нуждается в существенном реформатировании: первая – переворот в соотношении «цель–средство»; вторая – изменение соотношения «форма– функция» в технологической среде обитания. Остановимся на них подробнее.

Цель–средство. В традиционной природной среде обитания людей технологические приспособления не образовывали, как теперь, «искусственный кокон» вокруг человека, а были простыми орудиями, средствами для достижения той или иной цели. При этом величина цели (будь то постройка индивидуального жилища, победа в сражении или высшая цель – благо государства) была несопоставима со скромными возможностями средств для своего достижения. Вот почему в условиях явного доминирования цели человек был относительно свободен только в выборе средств.

Художник древности и Средневековья, по мнению японского эстетика, был транслятором высоких трансцендентных смыслов, будь то бесформенные дуновения Дао, буддийские идеи текучести и непостоянства всех форм бытия и закона кармы или красота горного божественного мира. Истолкование трансцендентных смыслов, недоступных простонародью вследствие разных причин: омраченности, неграмотности, греховности – было его главной целью. Для реализации высокой идеи мастер применял те средства эстетической выразительности, которые соответствовали общепринятому и понятному всем канону. При этом и саму повседневную жизнь художник также подчинял высокой цели, отказываясь от плотских удовольствий и практикуя аскезу, проводя свой быт в воздержании, постах и молитвах, умалая своё эго как средство в пользу великой цели. Какова цель современного художника? Максимальное самовыражение, выпячивание своего эго. Именно для этого он использует мощный арсенал средств (не обязательно художественных), в частности, силу денег для подкупа нужных критиков и прессы, мощь глобальных СМИ для тиражирования своего далеко не светлого образа. Что же касается произведений современного искусства, то отнюдь не все они создаются в тиши студий и ателье. Бросая

вызов общественному мнению на площадях и пресс-конференциях и будучи растиражированными глобальными СМИ, эти «продукты» предназначены в первую очередь к тому, чтобы создавать скандальную славу своим авторам. «Это игра конечными формами дел и вещей, а вовсе не движение к божественному бесконечному миру»¹, — резюмирует Имамита. Таким образом, переворот в соотношении цели и средства коснулся и эстетического измерения жизни. Последствия такого переворота — и есть одна из главных тем философского дискурса XXI в.

Форма—функция. Имамита Томонобу в данном случае возражает тем западным учёным (например, французскому мыслителю Этьену Сурио), которые считали эстетику наукой о сущности. Имамита, наоборот, полагает, что «это философская наука о форме, где форма противопоставляется не содержанию, а материалу»². По его мнению, в наше время форма о сущности не говорит ничего — мы живём в совершенно другой окружающей среде, где форма является предметом произвольного решения дизайнера, и только. «В мире природы, действительно, форма вещей указывала на их сущность, вскрывала их функции. В природе все коровы имеют примерно одну и ту же форму, и при одном взгляде на это животное становилось ясно, что это не лошадь, а корова: её острые рога указывали на их применение в качестве оружия в конфликтных ситуациях. Фиксированные отличия в природном мире стали базой для классификаций, морфологии. Именно поэтому Платон и Аристотель считали видимую форму одновременно сущностью (*idea, eidos*)»³. Традиционные представления людей о соответствии формы — функции отразились во всех языках, в том числе и в японском. «Как раз поэтому глагол “видеть” (*кэн / миру*) может означать “понимать” (*рикай суру*), “размышлять” (*кангаэру*), а такие слова, как, например, “мнение” (*кэнкай*), “понимание / знание” (*кэнсики*), “точка зрения, мнение” (*икэн*) употребляются в японском языке в связи с познавательными способностями, в связи с сознанием»⁴.

В природном мире, отмечает японский учёный, техника была всего лишь орудием. В XX в. произошли качественные изменения: «...постепенно природное окружение стало дополняться, а затем и вовсе замещаться технологией. В начале века эти процессы проис-

¹Имамита Томонобу. Би-но iso то гэйдзюцу. С. 227–228.

²Имамита Томонобу. Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 5. С. 9.

³Там же. С. 13.

⁴Там же. С. 13–14.

ходили медленно, и в соответствии с традиционными представлениями люди создавали предметы повседневного обихода с учётом их функциональных особенностей. Тогда в архитектуре было принято различение формы здания в зависимости от его функций. Жилой дом был не похож, к примеру, на храм, школу или почтовое отделение — с первого взгляда было ясно, что собой представляет это здание, в чём заключено его предназначение»⁵.

Но со второй половины XX в. произошла структурная революция. Благодаря широкому внедрению новых источников энергии, в частности, электричества, изменилось соотношение формы и функции. Электроприборы стали первыми ликвидаторами традиционного формально-функционального соответствия в сознании индивидуума. Обретая всё более массовый характер, электротехническое оснащение создало новую, технологическую, среду обитания. Помимо этого, форма вновь появляющихся различных технических приспособлений постепенно утратила всякую связь с функцией: электробритва, калькулятор (бывшие счёты), фотоаппарат, портативный радиоприёмник и даже бомба замедленного действия — все они теперь имеют одну и ту же форму чёрной, как правило, коробочки. В принципе, они могли бы иметь любую форму (и зачастую дизайнеры демонстрируют нам разнообразные варианты своих экстравагантных фантазий), просто в данном случае победили удобство и простота «коробочного стиля».

Заметим, что самым ярким примером эволюции формы может служить история телефонных аппаратов. Их начальная форма соответствовала функциональным особенностям человеческого организма: ресивер и микрофон были отделены друг от друга, микрофон имел форму раструба, «собирающего звуки» голоса, соединение с телефонным узлом осуществлялось путём верчения ручки, а барышня на другом конце провода соединяла с нужным абонентом тоже в ручном режиме; сам аппарат состоял из трёх частей. Затем микрофон и ресивер соединились в единой трубке, где раструб микрофона всё ещё напоминал о его функциональном назначении, а набор номера стал осуществляться при помощи крутящегося диска с отверстиями для пальцев — у телефона стало две части. Усовершенствование диска привело к его замене на цифровую клавиатуру. Дальнейшая история телефона развивалась в сторону всё большего удаления формы аппарата от его функционального назначения, и наконец, всё завершилось в конце XX в. той самой плоской коробочкой мобильного телефона, которой мы теперь пользуемся.

⁵*Имамита Томонобу. Указ соч.. С. 14.*

Электробритва, фонарик, фотоаппарат и пр. проделали подобную эволюцию с аналогичным результатом. Имамита Томонобу отмечает, что пока в этих приборах преобладала «вещественная» составляющая, у каждого из них была своя особая форма. Но как только стала доминировать энергетическая составляющая, «обыденное, природное сознание индивидуума, для которого форма соответствовала функции, было перевёрнуто вверх дном. Мир наполнился предметами одинаковой формы, но с совершенно различными функциями⁶, вследствие чего внешний вид предмета перестал говорить что-либо о его функциях тому, кто на него смотрит. Чтобы узнать предназначение «коробочки», следует изучить инструкцию, т. е. применить разум. Но даже если мы знаем, что собственно перед нами, по внешнему виду мы никак не определим, функционирует ли данный предмет или нет. Если у него села батарейка, то он временно перестал работать, а если испортилось что-то по-настоящему серьёзное — то это просто мусор, подлежащий выбросу на помойку. Причём испорченный предмет по внешнему виду ничем не отличается от исправного; он имеет ту же самую форму и выглядит точно так же. В подобном мире обманок, уверен Имамита Томонобу, понимание предмета эстетики должно быть пересмотрено.

В современном обществе, в отличие от общества Платона и Аристотеля, (к которым апеллирует Э. Сурио), форма ничего не говорит о функции, она никоим образом не связана с сущностью предмета, а таких предметов становится в жизни человека всё больше; они уже сформировали «технологическую мембрану» между индивидуумом и природным миром.

Ещё в начале XX. в. искусство ярко выразило своё недоверие к традиционной форме. Художники буквально взорвали традиционные природные формы. Среди первых выразителей этой тенденции Имамита Томонобу называет композитора, автора атональной музыки А. Шёнберга и художника-абстракциониста В. Кандинского⁷. Феноменология бесформенной энергетики породила тенденцию полного отрицания формы в искусстве. В связи с этими кардинальными переворотами в сознании современного человека, полагает японский эстетик, следует изменить и всю структуру философской науки, приняв в качестве фундамента не онтологию и гносеологию, а ту философскую дисциплину, которая прокламирует ценностный подход к миру и человеку. Именно такой дисциплиной, по его мнению, должна стать калонология — новая эстетика.

⁶См.: *Имамита Томонобу*. Указ. соч. С. 14.

⁷Там же. С. 15. Профессор Имамита не назвал здесь имени К. Малевича, чей чёрный квадрат и явился прообразом той самой «чёрной коробочки».

Этот термин, «калонология», японский учёный создаёт, «оживляя классическое слово»⁸: он конструирует его из четырёх понятий древнегреческой философии — kalon («красота»), on («бытие»), nous («ум»), logos («слово/наука»).

Японского эстетика привлекает синкретический характер античного понимания «прекрасного», поскольку, по его мнению, настал такой момент в истории человечества, когда «необходимо понимание красоты, которая не есть чувственное удовольствие»⁹. Необходимость поиска интересубъективных оснований красоты приводит японского философа к отказу от термина эстетика, происходящего от древнегреческого *aisthetikos* — «постигаемый чувствами». Чувственное познание ассоциируется, особенно в XX в., с чувственными удовольствиями, с гедонизмом, т. е. субъективизируется. «Я не считаю, что красота реализуется только в искусстве. И я не думаю, что цель искусства — только красота»¹⁰, — пишет Имамита. Искусство понимается им как средство спасения человека от власти машинного мира. В отличие от эстетики Нового времени, ядро которой составляет теория чувственного познания, калонология, подобно эстетике античности, призвана объективировать красоту, придать ей онтологический статус¹¹. В калонологии Имамита Томонобу сопрягаются этическое и эстетическое измерения жизни индивидуума, прошлое и будущее, Запад и Восток.

Новая, «калонологическая», эстетика — это наука о разумно постигаемой трансцендентной бесформенной красоте, пронизывающей все слои бытия. Красота проявляется, по Имамита, в четырёх ипостасях или «фазах»: 1) как непосредственная данность — в природе; 2) как воплощение утилитарной потребности — в технике; 3) как свободное самовыражение художника — в искусстве; 4) как самоограничение, жертвенность — в этике, что является высшей фазой красоты. Калонология, подчёркивает учёный, в отличие от традиционной эстетики, должна опираться на рациональное, а не чувственное познание, поскольку последнее в XX в. пришло к своему логическому концу. Большая часть современного искусства, воспевающего распущенность, жестокость, извращённый вкус, примитивизм (или, напротив, преднамеренную усложнённость), должна быть вынесена за скобки калонологии, полагает профессор¹².

⁸ *Imamichi T.* La technique et les problèmes d'esthétique. P. 12.

⁹ *Ibid.* P. 1.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ См.: *Имамита Томонобу.* Бигаку то ва нани ка (Что такое эстетика?) // Бигаку. Т. 1. С. 1–13.

¹² См.: *Имамичи Томонобу.* Кризис морали и проблемы метатехники // Вопросы философии. 1995. № 3. С. 73–82.

Структурно калонология подразделяется на метатехнику, урбанику и эко-этику. Начнём с метатехники. Наука о первых началах и причинах в природном окружении со времён античности называлась метафизикой, поскольку в философской системе Аристотеля она располагалась вслед за физикой (наукой о природных феноменах). Имамита предлагает новое название для философии, изучающей элементы окружающего мира. Качество этого мира существенно изменилось: из преимущественно природного он всё более становится технологическим. Соответственно, дисциплиной, изучающей основания такой среды, будет метатехника. Прежде всего метатехника должна обратить внимание на появление «новой абстракции» и изменение человеческих качеств в мире высоких скоростей.

Новая абстракция — это абстракция процесса. В сфере природных феноменов, замечает профессор Имамита, время возникает как совершенно определённая конкретная длительность. Такая конкретная длительность в природе — видима, она имеет свои «узловые точки» для каждого вида существ (например, момент движения сока и появления почек, момент цветения, момент появления листьев, момент созревания семян или плодоношения, момент изменения цвета листьев и листопада — у деревьев). В мире растений, животных, человека и даже в неживой природе — всюду свой вид деятельности. «Время в природе — как приливы и отливы на море. В мире технологии это всего лишь математическое исчисление скорости процесса для получения желаемого результата. В таком измерении время должно быть исключено так скоро, как только возможно. “Выше скорость, меньше затраты времени” — таков девиз любой технологической операции»¹³. Разные виды длительности, свойственные разным видам существ, в технологической среде должны быть унифицированы для удобства машинного диктатора — компьютера.

Мир, в котором изменения носят неприродный характер, — это мир скорости, указывает японский учёный. В мире высоких скоростей всё, казалось бы, создаётся для блага человека. Трудовые процессы, занимавшие раньше львиную долю времени человеческой жизни, отданы на откуп машинам. Жизнь стала легче (старые люди имеют прямые спины, чего в старину не было, поскольку все тяжело трудились и носили грузы на спине), появился досуг, свободное время, которое индивидуум может потратить с пользой для себя и своей семьи. Но чтобы оказаться на природе и отдохнуть, надо встать, собраться, сесть в машину или поезд, куда-то поехать,

¹³*Imamichi Tomonobu. High Speed Society and Art // Studia Comparata de Aesthetica. Vol. 7. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1982. P. 85.*

истрепав нервы капризами детей или подруги, и в итоге вернуться уставшим от «отдыха». А можно провести досуг лёжа на диване перед телевизором с бутылкой пива. Но это также приведёт к усталости: гиподинамия, замусоривание мозгов бесконечными политическими новостями и различной телевизионной жвачкой. Почему же люди всё меньше читают серьёзные книги? Потому что серьёзное чтение требует времени и привычки к длительным умственным усилиям и размышлениям. Общество, где преобладают не природные, а технологические изменения, презирует длительность. В нём много досуга, но нет места для зрелости. Там, где отсутствует природная длительность, отсутствует и временная составляющая, есть лишь пространственное измерение, «топология без хронологии. Под сенью победоносных высоких скоростей время умирает»¹⁴. Имамита вспоминает юношескую попытку поэта Исикава Такубоку, вздумавшего нагреть горшок с *бонсаем* на огне, чтобы растение быстрее зацвело. Попытка закончилась неудачей — *бонсай* так и не расцвёл. «Для всякой формы жизни время — это изменение в процессе его становления... Если не пришло время цветения, цветы не зацветут. Усердие поэта не могло превозмочь естественных природных процессов, которые непреложны. Но можно ли ускорить начало цветения? Можно, утверждает профессор, если абстрагировать, отделить время цветения от всех индивидуальных случаев и применить определённые технологии. Например, создать в теплице условия «вечной весны»: стеклянная крыша, влажность, температурный режим и химикаты сделают своё дело. И пусть твой цветок не зацвёл, не беда, возьми другой, цветущий. Или можешь вообще обойтись без цветов — составь ароматическую композицию, и нюхай искусственный аромат в своём доме когда и сколько угодно.

Имамита Томонобу выделяет пять характерных черт технологической абстракции времени:

1. Абстракция времени отличается от теоретической абстракции и происходит в результате усечения одного из фрагментов природного процесса (*кайроса*) посредством технологии.

2. На основании одного из многих *кайросов*, сосуществующих в природе, образуется изолированный «маленький мир». Подобные миры образуют новую, искусственную, среду обитания, возникающую в результате сегментизации человеком своей жизнедеятельности.

3. Вещи становятся взаимозаменяемыми, поскольку утрачивают индивидуальность.

¹⁴Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 85.

4. Функция тоже может быть абстрагирована, мы приходим к тому, что хотим жить в реальности, где есть лишь желаемые функции. Такая жизнь совершенно не согласуется с логикой природы, господствовавшей в прошлом (когда природа была единственной доминирующей безусловной средой обитания, и именно она определяла единственно возможный способ бытия).

5. Всё это приводит к сущностным изменениям в ценностной сфере (агаодинамике).

Технологическая абстракция времени может привести к цветению сливы в любое время года, его можно будет увидеть и среди осенних листьев. Но это не значит, что такой *кайрос* приведёт к другому *кайросу* – плодоношению. «Ускорить начало цветения – значит проигнорировать природный порядок»¹⁵, – пишет японский учёный. Из множества соединений и переплетений, складывающихся в сложный узор событий и отражающих динамику природных процессов, мы, руководствуясь своими субъективными желаниями, выделяем лишь один *кайрос* и отсекаем от него всё остальные природные связи. «Таким образом, становится очевидно, что высокоскоростное общество установило новый, отличный от природного, порядок, и этот новый порядок, основанный на человеческом разуме, является антиприродным»¹⁶. В этом новом измерении человеческая жизнь утрачивает целостность, какая-то одна её фаза «вырезается» из целого. Главным показателем цивилизации становится «прогресс». Современная цивилизация деформирует человека, её возделенная цель – постоянное цветение, вечная молодость. Но такая цель требует жертв: иссечение старости, болезни, горя, кризиса, тяжёлого рутинного труда. Но это же есть иссечение поры зрелости, это мир пространственной динамики, укорачивающей время жизни.

Акцент на результате является отрицанием важности усилия, утверждает учёный: «Мы воспитывались на основе таких ценностей, как служение и жертвенность, а также на упорстве, усилении и терпении, необходимых для трудового процесса»¹⁷. Любой, даже самый творческий труд на 90 % состоит из рутинности. Лёгкое достижение результата ведёт к массовой утрате качеств и навыков традиционной системы ценностей, составлявших основу народной жизни. Лёгкий доступ ко всем благам, избыточность всевозможных искусственных вещей ещё больше изолирует человека от природы. В технологическом окружении индивидуум живёт в мире перевернутых значений.

¹⁵Имамита Томонобу. Указ. соч. С. 87.

¹⁶Ibid. P. 88.

¹⁷Ibidem.

Сегодня, например, гораздо быстрее доехать на скоростном поезде *Синкансэн* от Токио до далёкого города Нагоя, чем на автомобиле от Токио до ближайшего токийского пригорода. Парадокс, противоречащий здравому смыслу: то, что далеко, оказывается ближе, чем то, что близко. Традиционный японец, передвигавшийся в пространстве, затрачивал тем больше мышечных усилий, чем с большей скоростью он двигался. Теперь же, с чем большей скоростью он передвигается, тем более он неподвижен: сидит в мягком кресле, пристёгнутый ремнями безопасности.

Человек разрывается между природным миром и технологическим антимиром. Благодаря высоким технологиям он взлетел в воздух, зарылся в землю и опустился на морское дно: оказался в средах, к которым эволюционно не приспособлен. Таким образом, он приобрёл возможности птицы, рыбы, крота и присовокупил качества этих животных к человеческим качествам, заключает Имамита Томонобу. Проезжая на *Синкансэне* по мосту над рекой, мы рассматриваем речную воду сквозь полосы серо-стального цвета, в которые, благодаря специфике зрительного восприятия, превратились для нас опоры моста. Мы как бы видим сквозь сталь и это уже совсем не человеческие качества, а скорее качества машины. Таким образом, люди, постепенно приобретая свойства животных и механизмов, частично утрачивают собственно человеческие качества. Но это ещё не всё. Пользуясь новейшими технологиями, человек визуализировал микромир, заглянул в далёкое прошлое Вселенной — и для него открылись совершенно невообразимые вещи. Соответственно, у такого существа появятся и новые ценности. Японский профессор настаивает на том, что проблемы, возникающие по мере совершенствования технологий, обязательно «всплывут» не только в ходе научного дискурса, но и в повседневной жизни. Без ответа на них, без создания кодекса поведения в новых условиях существования человечество не выживет. Выработкой соответствующего кодекса должны заняться, по мысли Имамита, такие подразделения калонологии, как урбаника и эко-этика.

*Урбаника*¹⁸ Имамита посвящена вопросам культуры мегаполисов. К XX в. большая часть населения земли стала жить в городах, причём не просто в городах, а в мегаполисах. В мегаполисе люди, независимо от своей этнической принадлежности, ведут одинаковый образ жизни. Они примерно одинаково одеты, примерно одинаково питаются, по большей части одинаково проводят время на работе,

¹⁸См. также выше: С.250.

и все передвигаются главным образом под землёй. Мегалополисы — продукт этнической урбанистической культуры, изначально имеющей англо-американское происхождение, но этнически как правило нейтральной. Город — это место, где представление о трудовом процессе искажено по сравнению с представлением традиционного общества; это место, где постепенно разрушаются традиционные семейные ценности — семья не только не является необходимостью, но зачастую становится просто обузой; здесь размываются традиционные гендерные представления; здесь происходит размывание традиционных представлений о сущности человека. Японский философ называет город «логовом блуждающих анонимов».

Города — источники транслируемых СМИ образов, несущих обаяние зла. Это центры производства, где с помощью новых компьютерных технологий воплощаются фантазии не всегда адекватных творцов. Глобализация делает этот процесс ещё более мощным и суггестивным. Обществу навязываются образцы не самого праведного поведения и образы «героев», не только эпатазирующих зрителей внешним видом или разнузданностью, но и несущих «мессидж» презрения к труду, гедонизма и эгоизма. Пропагандируется жизнь в своё удовольствие и ненасытное потребительство¹⁹. В мегалополисе всё, что только можно пожелать, находится «в шаговой доступности». В результате — ускоренное стимулирование желаний, быстрое потребление и формирование новых соблазнов. Этот механизм функционирования современной городской культуры требует, считает Имамита, самого тщательного анализа в рамках созданной им *урбаники*.

Концепцию *урбаники* японский учёный дополняет *эко-этикой*. По его мнению, до 1980-х гг. этика считалась наукой о морали и межчеловеческих отношениях (*ethica inter homines*). Однако в новом технологическом окружении отношения между индивидуумами всё больше опосредствуются «технологической мембраной». Люди всё реже контактируют лицом к лицу, непосредственно; они всё чаще выступают как наборы букв и цифр в поисковиках электронной почты и соцсетях, или как коды доступа, как цепочка цифр мобильных

¹⁹Сегодня как никогда актуально звучат слова немецкого мыслителя Э. Фромма (1900–1980), бичующего потребительское помешательство представителей современной цивилизации: «Мы — вечные потребители, мы приобретаем и приобретаем. Восемь часов в день, каждый на своём рабочем месте, мы работаем, мы активны. Но в часы досуга мы погружаемся в безделье с пассивностью потребителей. Потребительское отношение из сферы экономики постепенно распространяется на все сферы повседневной жизни. Мы потребляем сигареты и коктейли, книги и телепередачи; мы как-будто припали к большой детской бутылочке, которая должна обеспечить все наши потребности» (Фромм Э. Вы будете как боги. М.: АСТ. 2014. С. 171).

телефонов. Поскольку отношения людей между собой опосредствованы технологической средой, предмет такой философской дисциплины, как «этика» (мораль) должен включать в себя и техносреду, т. е. неодушевлённый компонент межчеловеческих связей.

С другой стороны, в условиях продолжающегося вырождения окружающей природной среды под напором техники (и результатов её экспансии в виде многотонных отходов производства, бытового мусора, оскудевающих почв и водоёмов) человек всё больше ощущает себя ущербной частью деградирующей природы. Ведь угнетённое положение природы несёт в себе угрозу и для самого человека. Человек дышит природой, ест, пьёт её, выбрасывает в природу отходы своей жизнедеятельности в прямом и переносном смысле. Вот почему в нынешних изменившихся условиях жизни мораль, и вслед за ней изучающая её философская наука этика, не могут не измениться. Отныне в нормативные отношения должны быть включены не только явления природы, но и предметы технологической среды. Что же касается этики, то она должна стать наукой, изучающей как межчеловеческие отношения (*ethica inter homines*), так и этикой в отношении вещей (*ethica ad res*), т. е. стать *эко-этикой*. *Эко-этика* и *урбаника*, по плану профессора Имамита, прежде всего предназначены для изменения набора традиционных ценностей. Главными ценностями XXI в. наряду с традиционными должны стать «ответственность», «точность» и «быстрота реакции на сигнал». Но сами собой, спонтанно, новые ценности возникнуть не могут.

Такие вопросы не решаются на уровне одной страны, одной профессии и даже одного континента. Они требуют межнационального обсуждения на философском уровне. Для выработки подходов к новой аксиологии Имамита Томонобу основал международное движение «Эко-этика», в котором приняли участие ведущие учёные и деятели искусств из разных стран. Это движение занимается всей вышеперечисленной проблематикой и ищет в прошлом ценностном опыте человечества основания для новой аксиологии. Японский философ выдвинул свою концепцию новой эстетики как главной мировоззренческой науки, призванной осуществлять ценностную навигацию индивидуума в непростом современном мире. Эта концепция нашла выражение в калонологии — философской науке о бесформенной, бесконечной трансцендентной красоте, пронизывающей наш мир в четырёх измерениях. В зависимости от направленности нашего внимания, такая красота предстаёт перед нами в природе в виде непосредственной данности; в технологической среде — как результат осуществления практических задач; в искусстве — как плод свободного самовыражения художника. Нако-

нец, она оборачивается красотой слов, дел и помышлений человека в поступках, особенно связанных с самопожертвованием (китайские иероглифы, обозначающие «добро», «долг» и «красоту» имеют один и тот же компонент, имеющий смысл «жертвенный агнец»).

XX век ушёл в прошлое, и тексты профессора Имамита постепенно становятся классикой. Работы Имамита Томонобу вошли в Японию в школьную программу, что свидетельствует о внимательном отношении японских властей к эстетическому воспитанию юного поколения. Сложность и противоречивость проистекающих в стране и мире культурных процессов требует осознания личной ответственности каждого за всё происходящее. И в деле формирования такой ответственности чрезвычайно важную роль играет благородная деятельность учёных-гуманитариев, подобных Имамита Томонобу.

О РАВНОЦЕННОСТИ ЧУВСТВ ЧЕЛОВЕКА В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Выше уже говорилось, что стровное положение страны и изоляционистский характер политики её властей на протяжении 1639–1867 гг. привели к закреплению в Японии 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 <...> Они не могут вместить полноту чувства или сверхчувства (*ёдзё*), позволяющего проникать в мир невидимый, истинно-сущий. Таинственно-прекрасное скрыто за видимыми вещами, и о нем говорят намёками, иосказательно, в молчании»¹.

Теоретики таких искусств, как мистериальный театр *Но*, чайный ритуал, стихосложение и составление цветочных композиций, в своих трактатах и устных наставлениях подчеркивали, что действия художника, творящего подлинное искусство, не только способны гармонизировать отношения между людьми или между людьми и природным Универсумом, но и обеспечить мир и процветание страны и её народа в целом. В таком понимании, по сути, сохранялись черты древнего ритуального отношения к искусству². И до сих пор синтоистский религиозный ритуал остаётся архетипом, духовной основой для всего традиционного искусства, воспринявшего, кроме буддийских идей, также идеи даосизма и конфуцианства.

Особенностью японской ритуализированной культуры является полная эмоциональная вовлечённость индивида в коллективные действия. Такие действия синхронизируют жизнь общины и природного континуума (персонифицированного в образах предков и божеств Неба), обеспечивая процветание общины. Индивидуум, принимающий участие в подобных действиях, вовлекается в происходящее всеми своими пятью чувствами и ощущает свою жизнь

¹Григорьева Т.П. Япония: путь сердца. С. 322.

²См.: Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей.

единой с жизнью природы и жизнью общины, не выделяя себя из этого единства. Это ощущение полноты бытия, как подтверждение идеи *изначального единства Человека с Универсумом*, воспроизводится традиционным каноническим искусством в его синтетических формах. Заметим, что черты традиционного искусства, наследуемые от древнего ритуала, вовлекающего индивидуума в общий поток жизни, который основан на природных ритмах, присущи не одному лишь японскому искусству. Примером подобного синкретического искусства выступает также индуистская храмовая архитектура и традиционное театральное искусство Индии³.

Художник, творящий традиционное искусство, переживает полное слияние с мирозданием, происходящее 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 его чувств являются открытыми «вратами восприятия» мира и основой надрационального синтетического знания об Универсуме. Через эти «врата» постигается и эстетическое знание. Важно отметить, что *все пять чувств* субъекта (если они не вызваны «грубой практической потребностью») могут выступать в качестве одухотворённых человеческих чувств и *становиться неотъемлемыми компонентами чувств эстетических*.

Показателен тот факт, что на Западе и в России в конце XIX в. сами творцы искусства — художники и поэты, а не философы-эстетики — остро почувствовали потребность 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 крепче всех чувств связаны с мышлением и деятельностью рассудка. Но остальные чувства сильнее связаны с такой основополагающей способностью человека, как

³См.: Шептунова И.И. Хаос и гармонияч: проблемы синтеза в искусстве Индии // Синтез в искусстве стран Азии. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 74–104; Котовская М.П. Синтез искусств. М.: Наука, 1982.

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 связи с этим хочется вспомнить имя выдающегося немецкого 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 художественного чувства. Он не был согласен с устоявшимся мнением, будто 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»⁴. 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 зрения как органа чувств вообще не существует); б) людей, на долгие годы лишившихся зрения из-за глазных болезней (т. е. тех, для кого зрение было, но перестало выступать важным органом чувств); в) людей в период младенчества, когда главными чувствами в освоении окружающего пространства для ребенка являются осязание и вкус, а зрение как полноценное чувство ещё только формируется. Гердер, в частности, выяснил, что одному слепорожденному человеку зеркало представлялось «машиной, отражающей объемные предметы; при этом он никак не мог понять, почему нельзя осязать этот объём»⁵. Философ сделал вывод, что осязание — 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 и всё более широко используется «видящим индивидом», предоставляя информацию о гораздо более рафинированных областях. Однако осязание всё равно подсознательно присутствует при зрительном восприятии.

⁴Гердер И.-Г. Избранные произведения. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 188.

⁵Там же.

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»⁶. То есть 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»⁷.

Тем не менее, А. В. Гулыга в своей монографии о Гердере отвергает любую возможность рассмотрения осязания как основы полноценного духовно-художественного 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»⁸. Но ведь это не так! Немецкий философ приводит свои аргументы о формировании человеческих чувств именно с целью «реабилитации» осязания как полноценной основы для духовной 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»⁹.

Размышления Гердера о том, что искусство в идеале должно *активизировать всё чувствующее поле индивида*, созвучны 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»¹⁰.

⁶Гердер И.-Г. Указ. соч. С. 182.

⁷Там же. С. 187.

⁸Гулыга А.В. Гердер. М.: Мысль, 1975. С. 136.

⁹Гердер И.-Г. Указ. соч. С. 186.

¹⁰Мигунов А.С. Предисловие // Философия наивности. Издательство Московского университета, 2001. С. 7.

Однако 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 синестезии в творчестве известного 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) 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»¹¹. 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.

* * *

Едкая редька...
И суровый, мужской
Разговор с самураем.

(перевод В. Марковой)

Напомним, что до широкого вторжения в Японию западной 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 культурных авторитетов Запада японские деятели искусства вдруг засомневались в этом

¹¹ Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. М.: Наука, 1978. С. 59.

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. Это вполне полноценное синтетическое искусство, специфика которого состоит в умножении художественно воздействующих факторов. Во время чайной церемонии на человека оказывается в несколько раз более сильное эмоциональное воздействие, поскольку оно осуществляется сразу на все виды его чувственных анализаторов. Здесь на индивидуума активно направлен целый «синтетический пучок» искусств. Каждое из них само по себе высокоорганизовано, но их сплав дает новое качество.

Высокопрофессиональные, лаконичные, но исполненные своеобразной грации движения мастера церемонии, как его называют в Японии *ваби-тя*; 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 – всё это создаёт 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 традиционном японском искусстве является гораздо более активным, нежели, например, зритель в музее или театре европейского типа. Участник церемонии приближается, если провести аналогию с музыкой, к исполнителю, воплощающему нотную запись композитора в полнокровный звук. Каждый, кто присутствовал на спектакле театра Кабуки, мог убедиться, что поведение зрителей здесь отличается от поведения зрителей 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 актёра.

Участники, а точнее, исполнители-участники чайной церемонии, воспитанные в атмосфере традиционного искусства, знакомы с её канонами, и выступают не пассивными потребителями, но настоящими сотворцами церемонии, без которых она теряет смысл, как теряет смысл музыка без исполнителя-слушателя. В данном случае, как и в случае с исполнителем-музыкантом, наблюдается своеобразный синтез рецептора и творца искусства.

Второй отличительный момент — о котором уже сказано чуть выше — представляется нам гораздо более важным и специфическим, поскольку благодаря ему и объясняется бóльшая активность зрителей-исполнителей, например, чайной церемонии: художественное воздействие на зрителя осуществляется через каналы всех пяти чувственных анализаторов.

Таким образом, чайная церемония вове не простое утоления физической или практической потребности. Здесь уместно говорить об особой работе осязательного анализатора в отношении созданного на его основе подлинно художественного произведения. Отметим попутно, что европейская художественная мысль напрасно отрешивается от осязательного анализатора как от принципиально «неэстетизируемого», грубого, неспособного к подлинному эстетическому восприятию. Скульптура, в частности, 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 тоже все эти качества, 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. Но, конечно, в японском искусстве чайной церемонии осязательный анализатор выступает на первый план.

Более всего западная эстетика ополчается на обоняние и вкус как на органы, которые могут служить каналами восприятия прекрасного. Основывается она 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 толь-

ко 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 информацию¹². Учёный также указывает, что немногочисленные попытки уравнивать в правах все пять анализаторов ни к чему, кроме курьёзов, не приводили. Разве не нелепо утверждать, говорит он, что кулинария и парфюмерия – такие же искусства, как живопись и музыка? Кулинария и парфюмерия призваны удовлетворять прежде всего практические потребности людей.

Тем не менее, мы считаем, что человек является целостным одухотворённым 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 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 одухотворённом 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.

Говоря о самом «одиозном» для западного эстетика анализаторе – вкусовом, достаточно прочесть, что пишет, например, Такидаки Дзюнитиро о японском мармеладе *ёкан*¹³. Кроме того, вкусовые ощущения традиционно относились к духовной сфере благодаря древней практике врачевания. Речь идёт о китайской медицине, начало которой положили даосы. В Японии она была воспринята как часть континентальной учености. «С VII в. среди отшельников и части буддийского духовенства начала приобретать популярность даосская магия... Даосские влияния ощущаются и в традиционной японской медицине»¹⁴, – пишет А.Н. Игнатович. В IX в Японии возникла культура чая, а чай представлялся целебным напитком.

¹²Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: ЛГУ, 1971. С. 56–57.

¹³См.: Наст. изд. С. 56, 57.

¹⁴Игнатович А.Н. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере чайного действия). М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 10.

Ещё раз повторим, что человек как субъект художественного восприятия отнюдь не выступает лишь как обладатель зрения и слуха. Напротив, только участие всех без исключения ощущений и чувств, «снимаемых» в одухотворённом чувстве, делает возможным полноценное восприятие искусства. Другой вопрос — доля участия в этом каждого из чувств: о зависит от вида искусства и в ещё большей степени от конкретного региона и его художественных и прочих традиций.

Так, культуролог Ш.М. Шукуров пишет о глубокой семантической связи «мотивов благовония и молитвы»: «Благовония — это указание на *духовное* миро, благодать Святого Духа»¹⁵. Подобно обонятельным, духовную окраску приобретают и тактильные и вкусовые ощущения. Шукуров напоминает в этой связи об опыте Святого Причастия у христиан и о тактильном опыте иудеев и мусульман: «Евреи дотрагиваются в плаче до скалы Мориа. Так же ведут себя и наиболее экзальтированные мусульмане во время обхода Каабы»¹⁶. Тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения в ситуации соприкосновения со святыней — это переживания, весьма далёкие от бытовых, утилитарных.

Между прочим, индейцы Северной Америки с помощью запахов умели «ловить» воспоминания. Мужчина носил на поясе герметические коробочки с сильно пахнущими 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.

Интересно, что Ниси Аманэ подобно западным философам считал обоняние наряду с осязанием и вкусом второстепенными чувствами, но совсем не потому, что они якобы не столь прочно, как зрение и слух, связаны с рассудком. Ущербность их, считал он, в том, что «удовольствие, получаемое от глаз и ушей, может быть разделено многими людьми одновременно, а от остальных трех — зависит от органов каждого человека». Однако, с нашей точки зрения, именно то, что эти три анализатора *прочнее, чем зрительный и слуховой, связаны с личной памятью человека*, т. е. с его значимым прошлым, — именно это обстоятельство позволяет видеть в них основу всякого эстетического опыта.

Тот факт, что европейские учёные выделяют только два анализатора и отдают им предпочтение перед остальными, объясняется, на наш взгляд, их нежеланием отказаться от собственной европоцен-

¹⁵ Шукуров Ш.М. Образ храма. Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 279.

¹⁶ Там же. С. 155.

тристской, методологически ограниченной точки зрения на культуру и искусство: западные (как, впрочем, и российские) эстетики не используют в своих концепциях примеров, взятых из сокровищницы искусств Востока. Если бы в арсенале современной западной науки содержались наблюдения, касающиеся особенностей формирования эстетических чувств на Востоке, её положения и выводы были бы гораздо содержательнее и объективнее.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ ОНИСИ ЁСИНОРИ

Видный японский философ Ониси Ёсинори (1888–1959) внёс заметный вклад в изучение японской эстетики. Он подверг строгой систематизации соответствующие понятия и категории, вычленив их из огромного массива национального художественного наследия. Деятельность Ониси тесно связана с так называемым поворотом Тайсё (Тайко, 1912–1925), когда после первого увлечения идеями Запада в период Мэйдзи японские интеллектуалы обратились к родным корням, к исконным духовным ценностям своего Отечества. Из-за ярко выраженной патриотической окраски поворота Тайсё, его часто представляют как проявление японского национализма, хотя, на наш взгляд, это неверно: идеи Тайсё имеют мало общего с идеями национального превосходства и национальной исключительности.

Отметим, что к поколению Тайсё принадлежат такие известные мыслители, как Куки Сюдзо, Иванами Сигэо и Вацудзи Тэцуро. Последний был другом и однокурсником Ониси по философскому отделению филологического факультета Токийского Императорского университета, где они слушали лекции знаменитых учёных — таких, как Окакура Тэнсин или выпускник Гарвардского университета Эрнест Феноллоза, — и который закончили в 1910 г. В этом университете Ониси Ёсинори читал с 1922 по 1927 г. спецкурс по эстетике Нового времени («Кинсэй бигаку»), многие идеи которого легли в основу его книги «Проблемы современной эстетики» («Гэндай бигаку-но мондай», Токио, 1927). В те же годы Ониси, как и Вацудзи Тэцуро, был послан на стажировку в Германию, бывшую тогда настоящей «философской Меккой» для гуманитариев всего мира. Именно там, в Германии, учёный проникся идеями немецкой классической философии и, в частности, И. Канта, ставшего его кумиром на всю жизнь. Сразу по возвращении в Японию Ониси взялся за перевод кантовской «Критики чистого разума», который был опубликован в 1930 г. А в следующем году вышло в свет исследование Ониси «Критика способности суждения Канта» («Канто ханданрёку хихан-но

кэнкю», Токио, 1931). В нём японский философ анализирует методологический дуализм, приведший, по его мнению, Канта к неудаче концепции критики способности суждения. Ониси отказывается от выстраивания эстетики из *Я* (под влиянием Г. Когена и Р. Одебрехта) и стремится развивать эстетическую теорию, исходя из Канта, при этом, однако, «объективно исследуя процесс, породивший систему (эстетики) с точки зрения структуры критической мысли»¹.

Как отмечает современный исследователь Ямамото Масао, благодаря Ониси Ёсинори, «эстетика, которая до эпохи Тайсё являлась осознанием естественной (природной) или художественной красоты в широком смысле слова как эстетической (чувственной) реальности или эстетического феномена, “была сделана научной”, т. е. основанной на той точке зрения, что характер эстетики расположен на полпути между философией и естествознанием»². Эстетика стала рассматриваться как новая наука о духовных сущностях, описывающая и интерпретирующая в первую очередь феномен прекрасного. Таким образом, эстетика стала специализироваться на изучении «типологии» духовных феноменов, известных как «художественные», или «эстетические». В работе «Проблемы современной эстетики» Ониси использовал идеи таких учёных, как Х. Липпс, Й. Фолькельт, Г. Коген, Т. Гейгер и Г. Зиммель, представляя в качестве предмета эстетики искусство и эстетическое сознание.

Ониси долго вынашивал свой «поворот» к истокам национальной эстетической мысли. Его не удовлетворяли современные ему теории эстетики Запада, развивавшиеся в рамках тогдашних философских направлений, таких как феноменология, неокантианство, фрейдизм и философия жизни. В первую очередь Ониси не устраивало следующее обстоятельство: представители этих школ объясняли содержание эстетического опыта, и даже содержание и формы мироздания в целом исключительно из человеческого разума, либо редуцировали сферу эстетического к психологии, и даже просто к физиологии.

Особенно неприемлемым для японского учёного, воспитанного на идеалах «природной» художественной традиции, был факт отрицания феноменологами и неокантианцами природной красоты: представители этих направлений полагали красоту лишь организующей *способностью сознания*. Вызывала сомнения у Ониси и философия Нового времени в лице Баумгартена и Гегеля, представлявших эстетику как «низшую гносеологию» или «чувственное

¹Yamamoto Masao. The Aesthetic Thought of Onishi Yoshinori // A History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: 2001. P. 167.

²Ibid. P. 164.

выражение идеи». Такая эстетика, как следствие признания дуализма души и тела, отражала «телесное», чувственное познание мира. Иными словами, у Гегеля и его последователей неадекватное, смутное, неистинное эстетическое познание противопоставлялось высшей гносеологии — логике и диалектике.

При этом сугубо теоретическая западная эстетика мало что объясняла в области художественной практики. Сравнивая известные ему эстетические теории Запада с имплицитной эстетикой³ Японии, Ониси не мог согласиться с тем, что эстетическое «неявное смутное знание» является низшим по отношению к рациональному, а тем более — что японская художественная традиция является низшей по отношению к западной гносеологии; не был он согласен и с мыслью об отсутствии красоты в природе. Перед учёным встала задача теоретической систематизации традиционного японского эстетического сознания. Начав решать её в эпоху Тайсё, он продолжил свои исследования в эпоху Сёва (1926—1989). Впервые в истории японской эстетики Ониси назвал ключевые термины теоретиков национальной художественной традиции *гэйдо* — «эстетическими категориями» (*битэки хантю*).

Заметим, что у Ониси были предшественники, пытавшиеся проанализировать категории традиционной эстетики, например, Мотоори Норианага, филолог и поэт, представитель так называемой Школы национальной науки (*Кокугакуха*). Но об этом учёном Ониси отзывался достаточно критически: «В конце концов, Норианага рассматривал и исследовал *моно-но аварэ* на субъективном уровне сознания, анализируя его с позиции психологии, в лучшем случае поднимаясь лишь до самого приблизительного понимания общеэстетического смысла. Наш подход отличается от подхода Норианага. Мы должны уяснить проблему с такой стороны, которая дала бы возможность увидеть особые “формы” *аварэ* как эстетической категории, отличающейся от общего знания *аварэ* (*аварэ-о сиру*). И, наконец, мы должны найти то основание, которое определяет подобные “особенности” субъективного восприятия внешней реальности, т. е. двигаться в направлении “содержания интуиции”»⁴. Ониси попытался встать «над» лингвистическим и психологическим анализом Мотоори Норианага.

³«Можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: эксплицитный и имплицитный. К первому относится собственно философская дисциплина эстетика, самоопределившаяся в относительно самостоятельную часть философии только к сер.18 в. Имплицитная эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой полутеоретическое свободное осмысление эстетического опыта». (Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 456).

⁴Цит. по: Modern Japanese Aesthetics. A Reader. P. 136.

Учёный полагал, что Мотоори сделал подготовительную работу, показав автономность эстетической сферы, но не решил главной задачи — показать, что в ключевых понятиях японской эстетики присутствует «идея», «мысль». Мотоори, согласно Ониси Ёсинори, начал описывать «эмпатический», эмоциональный характер *аварэ*, предлагая «любовь» и «печаль» как формы *аварэ*. Но, считает Ониси, *моно-но аварэ* не есть просто эмоция, с кем-то разделённая. Существует *моно* — нечто одушевлённое или неодушевлённое, и в нём наличествует сердце (*kokoro*), которое открывает мировую скорбь. Таким образом, *аварэ* соединяет природный Универсум и человека: человек погружается в Природу и именно при таком погружении достигает состояния *аварэ*. *Аварэ* находится на границе человеческих эмоций и природного феномена, субъект и объект соединяются в моменте *аварэ*. Ониси сравнивает состояние *аварэ* с погружением в «мир скорби» у Джона Китса и с духом романтики, пронизывающим творения П.Б. Шелли, Э. По и Ш. Бодлера. Однако здесь мы несколько забежали вперёд.

В 1939 г. увидело свет программное произведение Ониси Ёсинори «Югэн и аварэ» («Югэн то аварэ»), продолжением которого стали книги «Теория красоты» («Фугарон», Токио, 1940) и «Природное чувство в Манъёсю» («Манъёсю сидзэн кандзё», Токио, 1941). Затем появились его исследования в области культурологической компаративистики — «Типология природного чувства» («Сидзэн кандзё-но рукэй», Токио, 1943) и «Эстетические и художественные взгляды романтизма» («Романсюги-но бигаку то гэйдзюцу кан», Токио, 1944). В последней анализируются взгляды немецкого философа Ф.В. Шеллинга, полагавшего целостное эстетическое постижение мира высшим родом человеческого познания, — такой подход японский учёный считал наиболее близким традиционной эстетике его родины.

Напомним, что западная мысль Нового времени рассматривала эстетику как философскую науку о чувственном познании, т. е. как «низшую гносеологию» (*gnoseologia inferior*), постигающую мир в смутных и не вполне достоверных субъективных образах. В то время как высшая гносеология (*gnoseologia superior*) — логика и диалектика (составляющие методологическое ядро научного и философского познания) даёт достоверное рациональное знание, опирающееся на общие ясные идеи разума и верифицируемый опыт. Считалось, что чувственное познание необходимо человеку вследствие несовершенства его положения в иерархии существ, населяющих мир. Ни для животных, находящихся ниже, ни для ангелов, находящихся выше человека, положительный идеал чувственного познания —

красота — не является ценностью. Хотя в мировом искусстве ангелы отнюдь не лишены видимых эстетических притязаний — их часто изображают поющими, танцующими и играющими на музыкальных инструментах, — они в действительности воспринимают красоту совершенства Творца напрямую, без опоры на художественные формы. Животные же, заключённые в тиски инстинкта, погружены в практицизм выживания.

В художественном творчестве красота обретает конкретизацию в идеальных образах человека или вещи. В красоте находит примирение дуализм человеческой сущности (тело — душа; телесное — ментальное; чувственное — рациональное). В Новое время красота стала видеться как высшее единство противоположностей, или как «бесконечное в конечном», по выражению Шеллинга. Аналогичных взглядов придерживался и Кант, утверждая, что красота является сугубо человеческим феноменом и такой гармоничной реальностью, которая делает жизнь людей свободной от контроля разума над чувствами и духа — над телом.

Штудии эстетических теорий Запада в целом оставили Ониси Ёсинори неудовлетворённым. Особенно неприемлемым было для него представление, что эстетика отражает второстепенное и необязательное, смутное и подвижное знание, опирающееся на художественное постижение мира. В противоположность западному антагонизму духа и тела, в Японии их дуализм воспринимался без драматизма: здесь существовала даже формула единственности разума и тела — *синдзин-итинё*. В японской художественной традиции, отмечал Ониси, красота возникает от соприкосновения человека с текучей неопределённостью Космоса через природу. Природный компонент играет здесь гораздо более, чем на Западе, значимую роль в отношении как формы, так и содержания искусства — и в этом Ониси видел сильную сторону японской имплицитной эстетики. В ходе осмысления древних трактатов философу пришлось постоянно преодолевать сопротивление изучаемого материала, поскольку дальневосточная и, в частности, японская духовная традиция относилась к знанию в понятийной, абстрагированно-рациональной форме не как к высшей (как на Западе), а лишь как к промежуточной ступени между заблуждением и мудростью.

Кроме того, теоретики японского традиционного искусства заявляли, что в своих вершинах художественная практика является «Путём Будды», просветлением — *сатори*. То есть проявлением *праджни* — высшей мудрости, осознания своего принципиального единства с природой, а через неё — с неосязаемой бесформенной праосновой бытия, постигаемой интуитивно, целостно, теле-

сно-ментально, поскольку человек есть существо воплощённое. Формы проявления этой мудрости в искусстве, в его высших достижениях, основаны не только на совершенном овладении формальными приёмами мастерства, но и в неменьшей степени — на овладении художником собственными телесными, эмоциональными и ментальными качествами. Более того, при всей важности формального аспекта, теоретики *гэйдо* считали главным содержанием традиционного искусства воплощение бесформенного вихря жизни — высшей нерукотворной красоты, проводником которой и был художник.

Профессионал в любом виде творчества — это высший тип человека. В эстетизированном соприкосновении с бытием, которое осязаемо дано ему в виде текущей природы, художник-мастер достигает синтеза ментального и практического аспектов своей жизни. В этом качестве он способен по-человечески максимально выразить высшие смыслы природного бытия как свои собственные. Но как хорда никогда не сольётся с окружностью — на какие бы малые отрезки хорды ни был разбит круг, — так и человек никогда не сможет вплотную (до полного растворения) приблизиться к совершенству природы. Хотя некоторым творцам удалось пройти по этому пути достаточно далеко. Эту мысль прекрасно выразил поэт Басё в одном из своих путевых дневников под названием «Записки из дорожной корзины» (*Оу-но кобуми*): «Чувствовать прекрасное (*фуга*) — значит следовать природе, быть другом четырёх времён года. Всё, что ни видишь, — цветок; всё, о чём ни думаешь, — луна. Для кого вещи не цветок, тот дикарь. У кого в сердце нет луны, тот зверь. Изгони дикаря, одолей зверя, следуй Вселенной и вернёшься в неё»⁵. Несколько иначе этот отрывок звучит в переводе Т.И. Бреславец: «Сайгё в поэзии *вака*, Соги в поэзии *рэнга*, Сэсю в живописи, Рикю в чайной церемонии и все, кто добился совершенства в других видах искусства, имеют нечто общее. Это следование природе, единство с природой на протяжении всех четырёх времён года. Всё, что они видят, становится цветком, всё, о чём думают, становится луной. Когда не видишь цветка, сродни варвару; когда в сердце нет луны, подобен животному. Не будьте варварами, не уподобляйтесь животным, следуйте природе, будьте едины с природой»⁶. Из сравнения видно, что «следовать природе» и «чувствовать прекрасное» — для традиционного японского художника *гэйдо* означает одно и то же. Он существует в единстве с природой на протяжении всех четырёх

⁵ Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 264–265.

⁶ Бреславец Т.И. Теория японского классического стиха (X–XVII вв.). Владивосток: ДВГУ, 1984. С. 98.

времени года, но не как животное или дикарь. «Следование природе» в теории *гэйдо* означает следование **красоте** природы, единой с **красотой человека культуры**. Такая красота постигается им в результате многолетних целенаправленных усилий по преодолению естественных влечений и привычек при одновременном профессиональном совершенствовании. С другой стороны, синтез аскетической самодисциплины и высокого профессионализма формирует художника как мастера.

Человек культуры, художник *гэйдо* в состоянии увидеть высшее совершенство (Догэн трактовал это совершенство как «изначальный образ») во всём, что видит и слышит, обоняет и осязает. Для него культура становится второй природой (Дзэнтюку, драматург театра *Но*, называл достижение актёром уровня *югэн* «кожей»), которой он уже не может не следовать. В рамках устной, внеписьменной традиции (*хидэн*) такое воззрение прививалось смолоду и считалось самоочевидным.

В соответствии с вышесказанным, произведение искусства представлялось теоретикам *гэйдо* ценным не само по себе, но как воплощение следа, оставленного в мире мастером — носителем культурной традиции. Вот, к примеру, отрывок из трактата по искусству чайного ритуала *вабитя*: «Надписи ценят превыше всего потому, что в них слова будд и патриархов соединяются с добродетелью каллиграфа. В том случае, если каллиграф не отличается высокой добродетелью, надпись со словами будд и патриархов будет менее значительна. Это же касается и картин»⁷. Или другой отрывок: «Дух чая (читай: красота чайной церемонии) не может быть выражен словами, ему нельзя обучить посредством форм. Воспринимайте его, постигая самих себя»⁸. Подобные мысли о животворящей силе самой личности художника звучат во всех письменных памятниках по искусству *гэйдо*.

По мнению Ониси Ёсинори, характерной чертой японской художественной традиции является подчёркивание «природного, естественного» характера созданных культурных объектов всего национального художественного наследия *гэйдо*. Но следует иметь в виду, — указывает японский эстетик, — что «природа» в традиции *гэйдо* — это возвышенная, одухотворённая суть бытия, постигаемая целостным телесно-ментальным практическим путём профессионального совершенствования средневекового мастера. Красота по-японски

⁷«Намбороку» — трактат по искусству чайной церемонии / Пер. и коммент. А.М. Кабанова // Народы Азии и Африки. 1988. № 2. С. 91.

⁸Записки о дзэнском чае / Пер., коммент., предисл. А.Н. Игнатовича // Логос. 1991. № 1. С. 153.

представляет собой неразрывный синтез онтологического («природность», естественность), этического (добродетельность художника) и эстетического (собственно созданные художественные образы) аспектов. В японской культуре природа воспринимается не просто как «природа в себе», а как нечто, облагороженное художественными практиками древности и Средневековья. Только тот, кто возвысил своё сердце (дух, ум) до красоты мира, действительно приобщается к подлинной сути природы. Чем больше на свете людей, преодолевших в себе косную бесчувственность к красоте, тем явственнее она проступает во всём своём природном великолепии.

Философско-теоретическую интерпретацию национальной художественной традиции Ониси попытался осуществить в упоминавшейся выше работе «Югэн и аварэ». Так, во введении мы читаем: «Моей изначальной целью было заново соединить все японские понятия, имеющие отношение к прекрасному, в теоретическую систему с тем, чтобы рассмотреть их в контексте общей теории эстетики»⁹. Далее автором ставится задача тщательно изучить эти понятия как специфически дальневосточные, а точнее — японские эстетические категории.

В качестве основных Ониси выдвинул следующие тезисы: — в японской поэзии существует тесное сплетение лирического и природного моментов — вплоть до их полного слияния; — в паре «природное—художественное» в японском искусстве природный аспект несравненно богаче и разнообразнее, чем в искусстве Запада; — в эстетическом сознании японцев точки зрения творца и реципиента совпадают; — лаконичность и простота традиционной формы способствовала приобщению к художественному творчеству широких слоёв любителей, что привело к повсеместному проникновению искусства в быденную жизнь японцев и её практической эстетизации.

Сравнивая западное искусство с японским, Ониси вывел такие формулы: на Западе: произведение искусства = красота художественной формы + (красота природных форм + материал); в Японии: произведение искусства = (красота художественной формы + красота природных форм) + материал¹⁰. Скобки обозначают большую вовлечённость природного компонента в содержательную и формальную сторону искусства на Западе и, наоборот, укоренённость традиционного художника в природном континууме на Востоке. По мнению Ониси, в искусстве Запада лишь теоретики романтизма приблизились к дальневосточным мастерам в трактовке «расширенной» характеристики творческого процесса и роли

⁹Ониси Ёсинори. Указ. соч. С. 3.

¹⁰Там же. С. 9.

художника. Японская же художественная мысль демонстрирует взаимное проникновение природной и художественной сфер.

«Понятие *гэйдо*, или *гэйно*, — пишет японский философ, — подразумевает участие целостного человека, со всеми его личностными и духовными характеристиками в творческом процессе, который трансцендирует искусство»¹¹. То есть творческий акт, будучи актом всеохватным, включает в себя не только эстетический, но и религиозно-философский, а также этический моменты.

Учёный настойчиво, раз за разом, повторяет положение о «природности», натурализме, естественности японского искусства: «Такой глубокий или “возвышенный” натурализм — характерная черта японского эстетического сознания»¹². На Дальнем Востоке подлинное искусство является не-искусством, ведь художник действует естественно — «как природа».

Анализируя историю дальневосточной культуры, Ониси Ёсинори пишет, что и в Китае, и в Японии эстетическое мышление развивалось как теория отдельных искусств. Общеэстетическая теория была органично включена в общеполитические и общеконфуцианские воззрения (даже просто растворена в них). Она появилась прежде всего в рамках поэтики и теории живописи, но наиболее эстетически развитым было мышление в русле теории *вака* и теории театрального искусства *ногаку*, разработанной Дзэами и Дзэнтику.

Одной из основополагающих категорий японской эстетики Ониси считает категорию *югэн*, рассматривая её и как формальную, и как ценностную. Для выявления эстетического содержания этой категории учёный привлекает обширные исторические материалы. Примеры раннего употребления понятия *югэн* он, следуя изысканиям историка философии Окадзаки Ёсиэ, находит в Танском Китае. Понятие *югэн*, обозначающее скрытую, сокровенную, тайную красоту, употреблялось в поэзии таких мастеров эпохи Тан, как Ло Биньван и Се Даоюн. Дзэнский монах Се Даоюн провозгласил: «Закон Будды — *югэн*»¹³. Но задолго до этого монаха понятие *югэн* употреблял Лао-Цзы. Очевидно, что это понятие возникает из самых древних глубин китайской мысли и поэзии. Однако, по мнению Ониси, у Лао-Цзы *югэн* не имел эстетических коннотаций. Зато Фудзивара Тэйка употреблял понятие «*югэн*» в контексте именно эстетической характеристики японской поэзии — во-первых, как формальную (*ёсики каннэн*) и, во-вторых, как оценочную категорию красоты (*кати каннэн*). Фудзивара трактовал *югэн* как один из сти-

¹¹Ониси Ёсинори. Указ. соч. С. 10.

¹²Там же. С. 10–11.

¹³Там же. С. 21.

лей (*югэнтэй*) поэзии *вака*. В его сочинении «Избранное по месяцам» («Майгэцусё») неоднократно фигурирует *югэн* как распространённая форма стихотворения (*югэнсама*). Ониси вспоминает также поэта Фудзивара Сюдзэй (1124–1199), который в сочинении «Записи о старинных стилях» («Корай футэй сё») описывал *югэн* как особую поэтическую форму.

В поле зрения Ониси Ёсинори попадает и творчество писателя Камо-но Тёмэя, анализировавшего понятие *югэн* в трактате «Записки без названия» («Мумёсё»)¹⁴. Ониси приводит цитату Камо-но Тёмэя: «Теперешние люди заняты только делами посюстороннего мира и их песни отражают это; а надо учиться старому стилю *югэнтэй*»¹⁵. Тёмэй считает, что скрытая красота *югэн* обозначает то, что невыразимо в форме и слове (*сугата-ни мизнай кэсики нару бэси*), и даёт лишь некое тонкое ощущение: «Поздней осенью небо пусто, бесцветно и мы не видим особой причины для грусти, но, непонятно почему, на глаза наворачиваются слёзы... Если смотреть сквозь разрывы тумана на осенние холмы, то можно уловить лишь намёк на алые листья деревьев, которые почти не видны — в полной красе их можно представить только в своём воображении, но лучше именно так, сокрыто, чем явственно, прочувствовать их великолепие (*сугурэтару бэси*)»¹⁶.

Ониси ссылается на ряд средневековых авторов, описывавших *югэн*. Так, поэт Ёсимото Нидзё пишет о *югэн* как о высокой старинной форме поэзии (*дзёко сугата*). Говоря о «новом стиле» в поэзии, он отмечает, что истинным поэтом является лишь тот, «в чьих словах сквозит таинственное очарование *югэна*, чьё сердце глубоко, кто не вдаётся в подробности и у кого за скромной формой есть много невысказанного»¹⁷. Синкэй, теоретик театра *Но* в трактате «Слова, сказанные шёпотом» («Сасамэгото») говорит о девяти «сердечных формах» (*кокоросугата*) у *югэн*, о чувстве *югэн* (*югэн кандзё*) и о стиле *югэн* (*югэнтай*). «Таинственная глубина и печальная красота, — писал Синкэй, — находятся там, где нет рассудочности (*котовари*), где есть, что ещё высказать, где воспеваются неясности и тени»¹⁸. Другой известный поэт, Сётэцу, в «Беседах с Сётэцу» («Сётэцу мо-

¹⁴См.: Камо-но Тёмэй. Записки без названия. Беседы с Сётэцу // В переводах М.В. Торопыгиной. СПб.: Гиперион, 2015.

¹⁵Там же. С. 32.

¹⁶Там же. С. 32–33.

¹⁷Ёсимото Нидзё. Хэкирэнсё (Предубеждённые записки об искусстве рэнга) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио: Тюо коронья, 1973. С. 31.

¹⁸Синкэй. Сасамэгото (Сказанное шёпотом) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио: Сёгакан, 1971. С. 88.

ногатами») подробно разбирает значение термина *югэн* и говорил о невозможности выразить в словах таинственную глубину красоты *югэн*. Ониси также цитирует трактат Дзэнтику «Руководство для достижения Пути» («Тодо ёсё»): «Действие *югэн* едино с Законом Будды, Законом-сокровищем, с Путём богов»¹⁹. По мнению Ониси, в поэтике Средневековья *югэн* употребляется скорее для обозначения «идеальной формы»; у последующих мыслителей наметилась тенденция трактовки *югэн* как понятия, имеющего отношение к эмоциональной сфере. Фудзивара Сюдзэй, замечает Ониси Ёсинори, «соединил *югэн* с понятием *усин*, тем самым придав ему ценностный смысл красоты»²⁰.

Ониси указывает также, что понятие *югэн* наличествовало и в искусстве каллиграфии, но использовалось здесь нечасто. Каллиграфия считалась занятием мудрецов-отшельников. Известный художник и каллиграф начала XVI в. Сэссон писал: «Следует достигать таинственных глубин Дао, созерцая природный *югэн* и создавая каллиграфию»²¹.

Итогом теоретических изысканий Ониси Ёсинори вокруг *югэн* стало выделение следующих семи «слоёв» этой фундаментальной категории японской средневековой культуры: — это нечто скрытое, смутное, тёмное, исчезающее, недоступное прямому восприятию; — это то, что противоположно непосредственной явленности и чёткой определённости; не исчерпывается определениями рассудка, но является важным существенным моментом эмоциональной и интеллектуальной жизни индивидуума; — это отражение спокойствия ума, созерцающего мир; — это нечто далёкое и глубокое, причём не только в пространственно-временном смысле, но и в духовном измерении, связанном с понятием *усин*; — это отражение полноты, совершенства Целого; содержание *югэн* не только скрыто, смутно и труднодостижимо рационально, оно подразумевает единение с бесконечностью, с целокупностью мироздания; это полнота и богатство содержания при более чем лаконичной форме; с эстетической точки зрения «полнота» и «глубина» связаны с великим, властным, мощным и потому возвышенным; — это наличие мистического и трансцендентного в религиозно-философском смысле, который присутствует в эстетическом сознании; часто мистицизм связан с пантеистическим космическим чувством; — это обладание качеством суггестивности, наличие остаточного «следа», послевкусия, эмоционального шлейфа, настроения, появляющегося

¹⁹Ониси Ёсинори. Указ. соч. С. 46.

²⁰Там же. С. 50.

²¹Там же. С. 54.

после соприкосновения с явлением природы или художественным произведением.

Сам Ониси Ёсинори видел свои заслуги как научного теоретика и систематизатора традиционной эстетики Японии в том, что он: — отделил формальное эстетическое измерение *югэн* от ценностного, показал их взаимное проникновение; — показал связь понятия *югэн* с понятиями *усин*, *ёдзё* и другими; — показал непосредственно-телесное переживание *югэн* в опыте творчества или восприятия традиционного искусства; — показал, что эстетическая категория *югэн* связана с другими понятиями и что вместе они образуют систему; — показал, что в средневековой Японии существовало теоретическое осмысление эстетического опыта; — показал, что у понятия *югэн* имеются философские и религиозные корни, хотя и не связанные непосредственно с эстетическим измерением, но придающие понятию глубину; — показал, что *югэн* имеет практический смысл и постигается в непосредственно-телесном опыте, что означает мгновенное соприкосновение с целостностью бытия, являя собой опыт эстетического просветления²².

В заключение приведём характеристику взглядов Ониси современным эстетиком Сасаки Кэнъити: «Если мы понимаем под эстетическим опытом работу духа, она заключается не просто в стремлении к объекту, “схватывании” объекта и не просто в интуиции, субъективной апперцепции. В эстетическом опыте оба эти элемента соединяются в одно целое. Ониси показал, что эмоция производит тот объект, который должен быть постигнут интуитивно. И это — осевая идея его теории»²³. В целом же очевидно, что идеи Ониси Ёсинори и его единомышленников, которые можно сформулировать как лозунг «Вперёд, к традиции!», оказались чрезвычайно продуктивными и способствовали немалому обогащению японской философской эстетической теории.

²²См.: Ониси Ёсинори. Указ. соч. С. 78.

²³Сасаки Кэнъити. Эсуник-но дзигэн: Нихон тэцугаку соси-но тамэ-ни (Этническое измерение: возникновение японской философии). Токио: Кэйсо Сёбо, 1998. С. 178–179.

О «БЕСФОРМЕННОСТИ» И «ФОРМЕ» В ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

В последнее время необычайную остроту приобрела проблема цивилизационной идентичности, принадлежности индивидуума к определённой общности, привязанной к географическому ареалу и выступающей носителем «таких религий, идеологий, социальных практик и культурных стилей, которые в совокупности составляют особый образ “человечества”»¹. Есть и чисто субъективные вопросы, связанные с идентичностью. Каждый человек воспринимает свою идентичность в рамках соблюдения этнических, религиозных, гражданских, профессиональных, семейных обязанностей.

Однако существует и другая, необъективируемая часть личной, подвижной идентичности в «вечном настоящем» — не измеримая, 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 дальневосточной философии непосредственное, постоянно меняющееся личностное знание-состояние, органично вписанное в перемены Универсума, постулируется как основа всякого знания о мире.

Выявление такого непосредственного знания-состояния есть главная цель духовной традиции и эстетической мысли Дальнего Востока. В ней подчёркивается приоритет «бесформенного», текучего аспекта бытия над его фиксированными формами. Это явственно звучит в древних трактатах китайских мудрецов Лао-Цзы и Чжуан-Цзы, а также в произведениях известных японских теоретиков искусства, таких, как, например, Кукай и Камо-но Тэмэй.

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

Японская эстетическая традиция, испытывавшая 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 — «бесформенного», на невидимые и неслышимые токи которого отзывается *сердце-кoko-ро*, — является неким телесно-ментально-сенситивным органом. «Врата восприятия» внешнего мира — органы пяти человеческих чувств — нацелены на схватывание вещных «форм»; *kokoro* же предназначено для восприятия «бесформенного», для проникновения в бесчисленные метаморфозы тёмного динамического первоначала Универсума — *Дао*.

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. Поэтому интерес искусства направлен в сторону не того, *что* меняется, а в расплывчатую область *между*: между природными субъектами, промежутки которых заполнены текучими, бесформенными водными и туманно-воздушными потоками; между словами (*котоба*), лишь «приоткрывающими шёлки» для шествия смысла и чувства (*kokoro*). 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.

Исторически первым видом искусства в Японии была поэзия, изначально неразрывно связанная с ритуальными и магическими практиками, чем объясняются её ритм, размер и структура. Наиболее ранними известными нам произведениями устного творчества являются тексты молитв (*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.

То, что непосредственная передача сакральных текстов в дописьменной традиции необходимо приобретала черты формульности, неслучайно. «Ведь именно формулы представляют со-

бой 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»². Иными словами, сквозь символические формы текстов здесь как бы просвечивала текучая бесформенность инварианта, отражавшего сущность Дао и заключавшего в себе его красоту.

Интересно, что после усвоения японцами иероглифической письменности, пришедшей из Китая, первый свод мифов и одновременно первая историческая хроника «Кодзики» подразумевал именно устную форму воспроизведения³. 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»⁴. 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 всех трёх учений на острова 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»⁵. Книга-поэма «Даодэцзин», принадлежащая по всей видимости перу китайского мыслителя Лао-Цзы, стала одним из главных сочинений, составивших теоретический фундамент традиционной японской эстетики.

Основным источником творческого процесса и целью искусства японская художественная традиция объявляла Дао — непередаваемую в конечной форме, но осязаемую «подложку бытия», пронизывающую тело и разум художника-медиума. Прикосновение к Дао

²Алпатов В.М. О различиях термина «факультативность» // Восточное языкознание. Факультативность. М.: Наука, 1982. С. 42.

³См.: Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. Токио: Токёдо, 1961. С. 71–72.

⁴Малявин В.В. Молния в сердце. М.: Наталис, 1997. С. 129.

⁵Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями. С. 16.

оставляет тень, след, послевкусие и аромат, которые передаются аудитории в спонтанно, экспромтом созданном произведении.

Главной задачей дальневосточной эстетики было выявление прaosновы бытия в той форме, которая бы не скрывала, а, наоборот, обнажала нерерывную текучесть, зыбкость жизни, её вечный круговорот. Говоря об этой прaosнове, автор «Даодэцзина» восклицает: «В хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О! Беззвучная! О! Лишённая формы!»⁶. 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»⁷. Дао невидимо, неслышимо, неощутимо. Оно бесформенно: «И вот называют его формой без форм, образом без существа»⁸. Буквально речь идёт об образе без «вещности», т. е. о 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 неощутима)»⁹. 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»¹⁰.

Эманации Дао абсолютно аподиктичны, но поскольку постижение этих эманаций — дело личностного познания мира, мудрец

⁶Дао Дэ Цзин // Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. С. 122.

⁷Там же.

⁸Там же. С. 118.

⁹Чжуан-Цзы. Ле-Цзы / Пер. и коммент. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995. С. 65.

¹⁰Там же. С. 97.

в состоянии лишь обозначить направление движения к такому познанию. Чжуан-Цзы пишет о Дао: «Пусть существует доподлинно и внушает доверие, даром что не действует и не имеет облика. Его можно воспринять, но нельзя передать, можно постичь, но нельзя увидеть»¹¹. Дальневосточное знание, таким образом, есть знание практическое, приобретаемое совокупным телесно-ментально-сенситивным образом.

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*.

В наибольшей степени это проявляется в каллиграфии, которая всегда считалась «портретом души» мастера. Как отмечает искусствовед С.Н. Соколов-Ремизов, в странах иероглифической культуры: в Китае, Корее и Японии — «искусство каллиграфии было разработано в деталях и с древнейших времён занимало особое, первенствующее среди других видов искусства место»¹². Искусство каллиграфии, заключённое, с одной стороны, в жёсткие формальные рамки, с другой стороны, являлось «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. Каллиграфия — это след спонтанного движения (тушь наносится единой рукой и без поправок, как и в искусстве монохромного пейзажа), и 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.

Почерк человека западной культуры свидетельствует о многом: о его поле, возрасте, характере, состоянии здоровья, настроении — всё это может расшифровать опытный графолог. Но во сколько же раз

¹¹Чжуан-Цзы. Ле-Цзы. С. 97.

¹²Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 177.

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 него 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 континуума¹³.

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 задач¹⁴.

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»¹⁵.

Непостоянство (*мудзё*, *хаканаси*) как главная характеристика жизни человека стало основной темой поэзии и прозы блистательной эпохи Хэйан. 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»¹⁶.

Главным средством гармонизации душевной жизни стала, по мнению крупнейшего философа Японии первой половины XX в. Ониси

¹³См.: Чжуан-Цзы. Ле Цзы. С. 173–185.

¹⁴См.: Николаева Н.С. Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975. С. 17.

¹⁵Сутра мудрость сердца (Ханья сингё) / Пер. и коммент. В. П. Мазурика // Духовные истоки Японии. Альманах. Т. 1. М.: Толк, 1995. С. 20.

¹⁶Караки Дзюндзо. Мудзё (Непостоянство). Токио: Тинома сёбо, 1964. С. 5.

Ёсинори, эстетизация настроения печали, преодоление его в творчестве и обыгрывание в реальной жизни¹⁷. В результате у японцев сложилось особенное мировоззрение, для которого характерно находить горькое очарование в любовании самыми непрочными формами Бытия: облетающим при дуновении ветра вишнёвым цветом весной или яркими, но недолговечными кленовыми листьями осенью.

Глубины буддизма вряд ли были интересны аристократам, создававшим художественную атмосферу Хэйана. Их увлекала главным образом его эстетическая сторона. Школы хэйанского эзотерического буддизма, Сингон и Тэндай, разделяли общеполитическое положение о единственности духа и тела (*синдзин итинё*) и о 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).

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»¹⁸. В каком же случае художественное произведение может «расеять неясности»? Только тогда, когда 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 бодхисатвой 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 форма¹⁹.

¹⁷См.: *Онисы Ёсинори*. Указ. соч. С. 206–219.

¹⁸Цит. по: *Игнатович А.Н.* Буддизм в период Хэйан // *Буддизм в Японии*. С. 162.

¹⁹Сутра мудрость сердца. С. 135.

Таким образом, наиболее истинная форма в буддизме — это бесформенное, или Пустота. Однако для непросветлённого сознания оно проявляется в нескольких разновидностях формы: от почти неопределённой текучей формы мысли — через форму слов — до отвердевшей формы осязаемого мира.

Со времени эпохи Хэйан теории искусства противопоставляли форму (в любой её ипостаси) «сердцу» — *кокуро*. 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 индивидуумом невидимой, неявленной красоты мира получает у известнейшего поэта Мацуо Басё, который концептуализировал понятие «странствие», превратив его в один из традиционных символов 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 Природы (Универсума), называемого Дао в конфуцианстве и даосизме и Дхармакайя (тело Закона) в буддизме. Наиболее характерно в этом отношении понятие *сиори*, означающее «просачивание», «проникновение». Оно демонстрирует нечёткость, расплывчатость, подвижность границы между *Я* и миром, субъектом и объектом.

Начиная с Хэйанской эпохи и вплоть до XIX в. изображение неявленного считалось первостепенной 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 стихотворной формой, но несводимое к ней. Их представления получили воплощение в стиле *ёдзё*, или *амари-но*

когоро (букв.: «избыточность, переполненность сердца»). Написанное в этом стиле стихотворение должно оставлять после своего 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*²⁰.

Тогда же впервые появляется и понятие *юэн* (скрытая красота, таинственная и неявленная) в отношении песен, особенно старинных, с неясным для современников смыслом. Мибу-но Тадаминэ указывал, что «путь речи прерывист, и тайное остаётся тайным»²¹. По его мнению, смысл стихотворения должен просачиваться сквозь промежутки между словами, как вода сквозь сито.

Писатель и поэт, известный под именем Камо-но Тёмэй, считал наличие свойства *ёдзё* обязательным признаком истинного произведения искусства. В трактате «Записки без названия» («Мумёсё») он сравнивает понятия *ёдзё* и *юэн*: «*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 *юэн*, одно название которого обескураживает. И я тоже, не очень хорошо понимая его, нахожусь в замешательстве, пытаюсь описать его в приемлемом виде. Хотя, согласно мнению тех, кто глубоко проник в таинственную сферу *юэна*, 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»²².

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. «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 на-

²⁰См.: *Боронина И.А.* Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю. С. 3—43.

²¹Цит. по: *Ермакова Л.М.* Указ, соч. С. 244.

²²Цит. по: *Modern Japanese Aesthetics. A Reader.* P. 149.

ходит 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»²³, — читаем в трактате Камо-но Тёмэя.

Составители императорских поэтических антологий и авторы собственных поэтик, Фудзивара Сюдэй и Фудзивара Тэйка, также утверждали, что в настоящей «песне» достигается понимание того, что творится за пределами явленного, и раскрывается недоступная обычным чувствам красота.

Следующие поколения авторов продолжают развивать и осмысливать эту традицию. Поэт и теоретик искусства, известный под именем Ёсимото Нидзё, высказал такую мысль: «В древности поэты слагали много длинных песен потому, что они не могли выразить глубокие чувства, переполнявшие их сердца»²⁴. Поэты Сётэцу и Синкэй стремились возродить стиль Фудзивары Тэйка — *югэн тэй*, или 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» или как «утончённое туманное мерцание, о котором ничего не скажешь»²⁵. Синкэй в своём трактате «Сказанное шёпотом» («Сасамэгото») продолжает мысли Камо-но Тёмэя: «Таинственная глубина и печальная красота, — пишет он, — находятся там, где нет логики и действуют сами вещи — *моно*»²⁶. Обращает на себя внимание тот факт, что при характеристике основополагающих категорий *ёдзё* и *югэн* поэт Синкэй говорит именно о форме — форме сердца (*кокоросугата*), или о «сердечных образах». Философской теме взаимосвязи формы и бесформенного основания бытия уделено внимание и в кодексе воинских наставлений «Путь воина», известном также под другим названием — «Сокрытое в листе» («Хагакурэ»). Он был составлен Ямамото Цунэтомо, военачальником клана Набэсима. Путь воина, согласно кодексу, должен быть безупречен. Чтобы достигнуть этого, воин обязан «жить так, словно тело его умерло»²⁷. В этом жизнь воина сродни

²³Нихон котэн бунгаку тайкэй. С. 86—89.

²⁴Цит. по: Modern Japanese Aesthetics. A Reader. P. 157.

²⁵Ibid. P. 151.

²⁶Синкэй. Указ. соч. С. 88.

²⁷Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе. М.: Эксмо, 2010. С. 21.

монашеской. Неслучайно те из воинов, кто доживал до 50–55 лет (т. е. возраста, когда в те времена наступала старческая немощь), принимали монашеский постриг и начинали заниматься духовным воспитанием молодёжи своего клана. Ямамото Цунэтомо, следуя традиции, в конце жизни также стал монахом. В своём трактате он почти дословно цитирует сутру «Праджняпарамита хридая», будучи уверен, что жизнь и смерть самурая суть иллюстрации 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”»²⁸. Притом что всё возникает из бесформенного, крайне важны формы мысли, речи, поступка. Форма жизни на краю гибели – «путь самурая лежит через каждодневное переживание смерти»²⁹ – 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 наличествует не только форма действий воина в боевых и 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.

Сумма принципов поведения самурая выражалась общим понятием «достоинство». «Кажется, что 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»³⁰. 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.

Скрытую бесформенность прекрасного постоянно воспевали японские художники. Представитель старинной школы живописи *Тоса*, мастер Тоса Мицуоки в трактате «Хонтё гахо тайдэн» (1690)

²⁸ Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе. С. 105.

²⁹ Там же. С. 110.

³⁰ Там же. С. 118.

указывал на необходимость наличия *ёдзё* в произведениях искусства: «Хорош лишь тот художник, который не принимает живописи, где всё представлено в подробностях, где нет места недосказанности; этот художник скромен 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»³¹.

Характеризуя художественную традицию Японии, современный учёный-эстетик Кусанаги Масао отмечает: «Красота чувственной избыточности — *ёдзёби* есть суть японского искусства, начиная с периода Средневековья»³². В XVIII в. Куаяма Гёкюсю, представитель Южной живописной школы *нанга будзинга*, в своём трактате «Классические слова о живописи» (*Кайдзи хигэн*, 1799) ратует за продолжение традиций древних мастеров: «Живопись художников Южной школы нацелена на возвращение древней утончённости, на поиски высшей красоты, когда чувства сердца выходят за пределы эфемерных форм»³³. Когда в середине XIX в. началось активное проникновение в Японию западного художественного вкуса, многие деятели японского искусства стали в противовес этому пропагандировать традиционные национальные идеи. Художник Накабаяси Тикүто уже в своей ранней работе «Записки о пути в живописи» («Гадо кан-госё», 1802) определял цель искусства как «достижение изящных и глубоких откликов сердца, витающих вне картины, за пределами кисти и туши»³⁴.

Художественные поиски, связанные с эстетикой формы и бесформенного, затронули и сферу традиционного японского театра. Ещё в Средние века 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»³⁵. Его трактат «Предание о цветке стиля» (*Фусикадэн*) содержит ценные сведения о порядке достижения мастерства актёрами театра *Но*. К «истинному цветку», т. е. к вершине мастерства, синтетически сочетающей духовное и

³¹Цит. по: Modern Japanese Aesthetics. A Reader. P. 153.

³²Ibid. P. 148.

³³Ibid. P. 154.

³⁴Ibidem.

³⁵Цит. по: Анарина Н.Г. Учение Дзэами об актёрском мастерстве // Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн). С. 54.

физическое совершенство с чарующей глубокой красотой *юэгэна*, 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 для 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 *юэгэна* — 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»³⁶.

Аналогичными были пути эстетических поисков и у теоретиков искусства чайной церемонии, таких как Мурата Сюко и Такэно Сёо. Можно отметить их последовательную приверженность идеям вышеупомянутого поэта и теоретика искусства Синкзэ, провозгласившего приоритет неявленной, глубинной красоты, не нуждающейся в усложнённой форме и открытом выражении. Отсюда и аскетический стиль чайного ритуала, в котором важен не физиологический процесс чаепития, а сопровождающая его церемония, направленная на духовно-телесное совершенствование индивидуума; церемония, получившая название «привязанность, любовь к безыскусному (*ваби ски*)»³⁷.

Понимание красоты как феномена, остающегося недопроявленным, не до конца явленным человеку в определённых формах, просуществовало вплоть до эпохи Эдо—Токугава. 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 поверхностный идеал чувственной красоты (*ики, суи*), ориентированный на эффектность внешних форм. Тем не менее, идея того, что и эта красота имела скрытую, неявную «подкладку», играла весьма важную роль в процессе восприятия художественных произведений³⁸.

³⁶ Анарина Н.Г. Японский театр Но. С. 165.

³⁷ Изнатович А.Н. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере чайного действия). С. 66.

³⁸ См.: *Кюки Сюдзо*. Ики-но кодзо (Структура ики). Токио: Иванами сётэн, 1972.

На рубеже XIX–XX вв. проблемами формы и бесформенного в Японии занимался 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 надо 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»³⁹.

Ученик Нисиды, профессор Имамита Томонобу, на основании 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 потока⁴⁰.

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 или музыкальная). Главной характеристикой *катати*, считает учёный, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство⁴¹. Одновременно с общими качествами она выражает и идеальную форму, присущую определённому виду предметов и в этом смысле примыкает к аристотелевскому понятию «энтелехия».

Ката получается как бы изъятием, извлечением из *катати* жёсткого, математически измеримого шаблона-модели. В качестве та-

³⁹Цит. по: Григорьева Т.П. Япония: путь сердца. С. 64.

⁴⁰См.: Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Saarbrücken: Lap Lambert, 2012. С. 221–222.

⁴¹См.: Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку. С. 269.

ковой форма-ката используется в первую очередь в массовом производстве (автомобилей, типовых моделей 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 образцы, прежде чем приступать к созданию своего собственного произведения – новой формы-катами.

И, наконец, *сугата* – форма-образ, возникающий в сознании (в памяти) индивидуума при восприятии (воспоминании) обеих вышеупомянутых форм. Эта форма наиболее эмоционально насыщена, у неё нет чётких очертаний; 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 читалось 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 и Тайсё – революционное время открытия мира японцами, более двух веков жившими в самоизоляции. Это было время утверждения японской нацией собственной идентичности, формулируемой в западных понятиях и противопоставленной идентичности Запада⁴². 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 и создать особый тезаурус, пригодный для перевода произведений западных авторов на японский язык.

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

М. Хайдеггер оставил воспоминания о «графе Куки» (этим европейским титулом наш герой обязан своему отцу – самураю высоко-

⁴²См.: Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. № 7, 2012. С. 52–63.

го ранга, правда, мать Куки Сюдзо была гейшей), а также о других японских учёных (в частности, о профессоре Токийского университета Тэдзука Томио), с которыми он беседовал⁴³. В разговорах с Куки Сюдзо Хайдеггер высказал сомнение в возможности описания японского текучего чувственно-эстетического опыта языком западной эстетики. По его словам, европейская философия, «чужда восточноазиатскому мышлению»⁴⁴. Как свидетельствует в своих воспоминаниях Хайдеггер, японский собеседник ему возразил: «После встречи с европейской мыслью, — сказал Куки, — делается очевидной недостаточность нашего языка лишь в одном отношении, ему недостаёт разграничительной силы, чтобы представлять предметы в однозначной взаимоупорядоченности друг с другом»⁴⁵. Однако Хайдеггер остался при своём мнении: «Вряд ли японцам стоит гнаться за европейской понятийной системой»⁴⁶.

В заключение можно отметить, что оппозиция «форма — бесформенное» в дальневосточной культуре соответствует западной оппозиции «форма — материя» (или «форма — содержание»). В первом случае ткань бытия мирового континуума рассматривается как «лицевая сторона» пустотной «основы», порождающей и определяющей все явные подробности бытия, воспринимаемые чувствами индивидуума. Поскольку пустотная основа пронизывает и человеческое бытие, каждому индивидууму «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 трактатов, но и 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.

⁴³ Хайдеггер М. *Время и бытие*. М.: Республика, 1993. С. 273—303.

⁴⁴ Там же. С. 274.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

О ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В СРАВНЕНИИ С РОМАНТИЗМОМ

*Я понял, что для того, чтобы жить
полной жизнью, мало науки, мало
одних книжных знаний <...>
Для меня открылась красота природы,
глубокая связь художественных
созданий с родиной их творцов.*

И.А. Бунин

С середины XX в. в европейской философии появились исследования, посвященные традиционно находившейся в тени области индивидуального, недискурсивного, знания, лежащего в основании самоощущения любого живого существа, но осознаваемого только человеком. В философии феноменологии (Э. Гуссерль, М. Мерло-Понти), экзистенциализма (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр), а также в новейших исследованиях радикального конструктивизма (П. Вацлавик), философии аутопоэзиса (У. Матурана и Ф. Варела), кибернетической философии (Г. Бейтсон) постепенно обозначилась проблема несводимости разума человека к его коммуникативному, дискурсивному, социальному, «измерению»¹. По сути дела, это была попытка сформулировать альтернативу взгляду на истинное знание как на текст, транслируемый в неизменном виде вне зависимости от качеств его носителей и средств коммуникации. В рамках данной 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 человек с его внутренним миром и всё окружающее его, был объектом безлич-

¹См.: Пугачёва Л.Г. Эволюция разума человека как эпистемологическая проблема. С. 24–38; 40–41; 69–97.

ностного 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) 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 индивида создать систему универсального знания о мире. Позиция «наблюдателя» позволила Аристотелю сформулировать аксиомы и правила формальной логики, оставшиеся незабываемыми 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), к которым относятся все известные религиозные, научные и философские теории.

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»². Более того: «Мысль изречённая есть ложь» (Ф. Тютчев) — иными словами, суть бытия имеет невыразимый характер, но она остро ощущается художниками и постигается каждым человеком непосредственно, «немым» опытом тела, являющегося частью мирового континуума. 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. Но этот опыт является базовым также и при формулировании категорий и понятий научных теорий. Это становится очевидным, если мы обращаемся к толковым словарям, где сложные научные термины, объясняются с помощью более простых представлений³. Кроме того, источником

²Малявин В.В. Совершенный человек в даосской традиции. Феноменология Дао-человека. С. 171.

³См.: Пугачёва Л.Г. Указ. соч. С. 246–256.

любого нового знания, обретающего словесную форму, является *конкретный индивид*. Это не некий обезличенный разум, в ничем не значащем телесном носителе, а *целостное телесное существо* во всей полноте его индивидуального бытия.

В религиозно-философской практике многих народов непосредственное индивидуальное знание человека о мире являлось весьма существенным моментом. Вспомним учение Каббалы, практику переживания единения с Божественным в суфизме, идеал Дао-человека в древнекитайской философской практике, ведическое представление об Атмане, буддийское учение о Дхармакайе. В учении отцов православия также большое внимание, уделялось становлению «внутренней личности» (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, что никак не меняет мир к лучшему.

«Телесный разум» 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 обучает не только и не столько словом, сколько собственным примером, буквально «вживляя» своё знание-умение в целостное, телесно-разумное бытие ученика.

Наличие невербализуемого истинного знания является аксиомой для адепта *дзэн*, и способ передачи такого знания берёт начало от «цветочной проповеди» Шакьямуни, когда он на вопрос ученика об истинной природе, молча показал ему цветок⁴. Проповедь Шакьямуни, которую он «произнес-промыслил в теле Закона», т. е. вне пространственных и временных координат — стержень тайного учения секты Сингон⁵. «Эта проповедь, — пишет современный буддолог Н. Трубникова, — происходит неким вневременным 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

⁴См.: Наст. изд. С. 7 сл.

⁵См.: Наст. изд. С. 12.

Шакьямуни под деревом бодхи, проповедь в Бенаресе, на Орлиной Горе или последняя проповедь перед Нирваной»⁶.

Следует отметить, что на Западе человек постигает всё с помощью разума и логики, тогда как на Востоке вершина познавательных способностей — это интуиция. Тем не менее уже в романтизме (кон. XVIII — первая треть XIX в.), в рамках воспевания природной естественности и непосредственного чувства, была сделана попытка «снять» противоречие между Востоком и Западом⁷. Тема Природы — одна из основных в творчестве романтиков. Ещё никогда в истории европейской эстетики Природа, стихия не играла столь важной для образного строя роли. Эта роль вполне сопоставима с ролью природы в искусстве и эстетике японской художественной традиции *гэйдо*.

У даосско-буддийской эстетики *гэйдо*, как и у эстетики романтизма, не было формализованной эстетической теории. Восток не знал эстетики как отдельной теории, она выростала из одного мировоззренческого корня — *дао* (кит.) или *до* (яп.), т. е. пути⁸. 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 её чередованием времен года и атмосферными явлениями, с её расцветом и увяданием, пробуждением и замиранием. Всё это человек воспринимает сердцем.

Мастера чайного искусства — Такэно Дзё, Мурата Сюко и Сэн Рикю рассматривали «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.) 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

⁶Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различиях между тайным и явными учениями. С. 13.

⁷См.: Скворцова Е.Л. Романтизм и японская эстетическая традиция // Культурология. № 2 (57). М.: ИНИОН, 2011. С. 36–55; *Её же*. Эстетика романтизма и «гэйдо»: поверхностное сходство или типологическая близость? // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 58–74.

⁸См.: Скворцова Е.Л. Япония: философия красоты. М.: Новый Акрополь, 2010. С. 26–50.

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 и Чжуан Цзы, чьи тексты почитаются в дзэн-буддизме так же, как «Ланкаватара-сутра» и «Сутра Помоста 6-го Патриарха». Эти поэты-философы мастерски воспедали красоту ускользающих образов природы в афористически-художественной форме. В их текстах Дао уподобляется то «вратам бесщётных утончённостей», то «подвижной тени», то сети, улавливающей всех в свои ячейки. Изначальными образцами художественно-теоретических трактатов на Дальнем Востоке можно считать написанные основателями даосизма книги «Даодэзин» и «Чжуан-цзы», в которых заложена вся традиция *гэйдо*. Основоположники ближе всего подошли к пониманию изначальной трансцендентной реальности, составляющей основу всего сущего, в том числе и искусства. С даосизмом связано и постулирование 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.

Прежде чем творить, мастер должен *своей жизнью* воплотить Дао, стать его проводником. Требуется соблюдение строгих правил и табу, обязательных для всякого, кто хочет достичь мастерства в том или ином виде искусства. Мастер был обязан сохранять верность *дао* — избранному пути в искусстве — *всей своей жизнью*.

Традиционный художник создается 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 передается 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 ребенок выполняет все поручения строгого отца, так монах подчиняется воле настоятеля монастыря. Поэтому в искусстве *эйдо*, 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»⁹, — говорится в трактате 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, 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...»

Но вернёмся к романтизму. У Александра Блока имеется важное для нас сегодня определение романтизма: это «есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»¹⁰. Блок замечает, что «романтики выдвинули, между прочим, *странно звучащий* для нашего уха лозунг “спасения природы”, лозунг, близкий одному из глубочайших наших романтиков — Владимиру Соловьёву»¹¹. Сегодня спасение природы уже давно перестало быть романтическим требованием и является необходимым условием выживания человека. Романтики даже не подозревали, насколько окажутся правы в своём интуитивном прозрении.

Отношение романтиков к природной стихии внутренне противоречиво. Такое противоречие весьма наглядно в приводимом ниже отрывке из эстетического трактата Ф. Шиллера: «Чем мог бы привлечь нас сам по себе невзрачный цветок, родник, обросший мхом камень, чирикание пташек, жужжание пчёл и т.д.? Что могло дать им право... на нашу любовь? Мы любим в них тихую созидательную жизнь, спокойную самобытную деятельность, бытие по своим соб-

⁹Цит. по: *Завадская Е.В.* Указ. соч. С. 312.

¹⁰*Блок А.А.* О романтизме // Сочинения. В 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982. С. 357.

¹¹Там же. С. 358.

ственным законам, внутреннюю необходимость, вечное согласие с собой»¹².

Этот фрагмент вполне можно принять за эстетическое эссе какого-нибудь японского поэта или художника. И на первый взгляд может показаться, что он служит подтверждением идеи родства японской художественной традиции *гэйдо* и эстетики романтизма. Но только на первый взгляд. Ведь если у японцев Природа – самоценная сущность, бесконечная Вселенная и человек – лишь её ничтожная часть, то у романтиков природа – только объект самоутверждения личности художника, отразивший его идею.

Обратите внимание, как характеризуется природа, например, в «Исповеди» Шарля Бодлера: «Природа, безжалостная чаровница, вечный соперник и победитель, оставь меня! Не искушай мои стремленья и гордыню! Постигание прекрасного – это дуэль, где художник кричит от ужаса, прежде чем пасть побеждённым»¹³.

Здесь ярко выражен страх личного *Я* художника перед самобытной деятельностью природы, страх, совершенно неведомый восточной эстетике. Ещё более показательным то, что ужас перед угрозой стирания *Я* возникает вовсе не перед лицом романтически бурной природы – грозной стихии, а перед лицом природы тихой, музыкально-живописной, идиллической. Даже такое, вполне мирное, бытие кажется поэту враждебным. И наоборот, бурная природа, грозная стихия становится для романтиков своеобразным психологическим зеркалом, выражением свободы личного *Я*, силы духа и потому воспринимается вполне по-родственному.

Весьма показательным, что романтик готов признаться в братских чувствах к природе лишь в том случае, когда она воплощает идею свободного полёта его души. Но даже и тогда она остаётся близнецом-врагом. Восточному же автору никогда, разумеется, ничего подобного не могло прийти на ум. Если он и считал себя братом природы, то самым младшим и немощным, способным только в мизерной степени отобразить богатство её жизни. Рассматривать природу как нечто равное своей личности – на такое был способен лишь западный художник.

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 замечательного русского японоведа Сержа Елисе-

¹²Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 132.

¹³Цит. по: Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 152). 1977. С. 684.

ева, заметившего, что «японец не олицетворял природы, он жил её настроениями, не внося в неё своих чувств»¹⁴, Боронина уточняет, что персонификация все 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»¹⁵.

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, 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»¹⁶. Многие сюжетные ходы, судьбы героев оказываются соотнесенными с природными сезонными изменениями. В художественном комплексе традиционных японских искусств *гэйдо* индивид органично «встроен» в природный универсум в отличие от романтизма, где тот ему противопоставлен.

Одна из общих и распространённых тем в литературе *гэйдо* и в литературе романтизма — уход из социума в природу. Однако и здесь мы видим существенную, глубинную разницу. В Японии, например, уход в горный, затерянный в лесах монастырь или удаление в глухую провинцию имеют целью растворение личности в универсуме, достижение максимального отречения от себя, от своих эгоистических желаний; в сущности — стирание индивидуального *Я*.

В романтическом искусстве, наоборот, доминирует тенденция противопоставления гордого деятельного *Я* инертной природе и социуму. Природа — лишь фон для самоутверждения романтического героя (вспомним пушкинского Алеко из «Цыган» или лермонтовского Мцыри). При этом главным предметом романтического мировосприятия выступает человек-творец в прекрасном и яростном мире. «Герой романтического произведения — художник, маг, борец, бунтарь, изгой, чужак — всегда вынужден утверждать себя во-

¹⁴Цит. по: Боронина И.А. Классический японский роман. С. 194.

¹⁵Там же. С. 195.

¹⁶Там же. С. 197.

преки обстоятельствам, он идёт наперекор судьбе во имя высоких духовных целей»¹⁷. Он противопоставлен обывательской рутине и избегает общества унылых сограждан, связанных скучными правилами буржуазной морали. Приоритет живого чувства над рассудочной холодностью, который он утверждает не только теоретически, но и всем своим живым, телесным поведением, влечёт его к природе, к путешествиям по миру.

Многое роднит романтического героя со странником-даосом, или буддийским монахом. Свою жизнь он видит как «всегда особый, свой путь самостановления, самопреображения – нелёгкий путь эволюции сознания личности, старающейся... раздвинуть рамки конечного, чтобы увидеть то, что ей в данный момент представляется истинным и бесконечным»¹⁸.

Одним из знаковых для романтизма произведений считается роман Новалиса «Генрих фон Офтендинген», где странствие героя по просторам родной Германии является необходимым условием его внутреннего становления как художника, способного в дальнейшем создать идеальное произведение, которое изменит мир. Познание мира и себя осмысливается как реальное творчество. И для Новалиса очевидно, что человеком, способным его осуществить, может быть только художник, Поэт, способный увидеть «образную», *телесную* основу мира и воссоздать её – создать идеальное произведение искусства¹⁹.

Родная природа, принимающая в себя путешествующего художника, таким образом, является в конечном счёте постаментом для его личных амбиций. Гордость от осознания собственной исключительности позволяет судить весь мир и делить всех живущих в нём людей, подобно тому, как это делал Э.Т.А. Гофман, на две неравные части: «истинных музыкантов» и всех прочих²⁰.

Согласно романтикам, истинный творец – исключение в мире обывательской скуки. Романтизм воспевае гордеца-одиночку, бросающего вызов буржуазному обществу и противопоставленного ему. Поэтому неслучайно среди героев-скитальцев часто встречаются и гордые злодеи, вроде Агасфера, Летучего голландца, Мефистофеля,

¹⁷ *Мирошиников Ю.И.* Мировоззрение романтизма // Романтизм: истоки, метафизика, эволюция. Екатеринбург: УрО РАН, 2006. С. 9.

¹⁸ *Вишневецкая Н.А., Сапрыкина Е.Ю.* Ещё одна вечная метафора в романтическом контексте // Романтизм: вечное странствие. М.: Наука, 2005. С. 37.

¹⁹ См.: *Лагутина И.Н.* ...Пространством и временем полный раннеромантический художник в поисках идентичности (по роману Новалиса «Генрих фон Офтендинген») // Романтизм: вечное странствие. С. 48.

²⁰ *Гофман Э.Т.А.* Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987. С. 8.

Демона, Печорина. Здесь художественный метод и идеи романтизма напрямую сталкиваются с проблемой эстетизации зла.

При этом отношение романтических героев к Природе тоже не однозначно. С одной стороны, это доверчивое вхождение в природный универсум, с другой, — интеллектуальное отталкивание от этого универсума. Это вечная драма раздвоенности, разорванности романтического художника между упоением от чувственно-телесного осознания себя малой клеточкой природы и рассудочной, самолюбивой позицией собственной исключительности. Такая позиция является следствием особенности западнохристианского мистицизма — идейной опоры романтизма, утверждающего обособленность, оторванность личности от бытия, несмотря на краткие моменты, ментально-чувственного единения с ним. Гордый ум романтического художника не доверяет ощущениям «телесного разума». Но «чем больше человек осознаёт свою самость и чем настойчивее становятся его попытки увеличить её и довести до совершенства — в сущности недостижимого, бесконечного, тем сильнее он отдаляется от глубины бытия, которая перестаёт быть его собственной основой»²¹.

На Востоке же природа в искусстве, как правило, *тихо-естественна*. В таких, к примеру, жанрах, как «бамбук» или «цветы и птицы», она спокойно созерцается художником и приближена к зрителю. Художник как бы призывает полюбоваться мельчайшими деталями: листиками, тычинками, пёрышками. Монохромный пейзаж, напротив, отодвигает природу вдаль, заставляя прежде всего воспринимать её величие и самодостаточность и осознавать собственную малость. Спокойствие природы как Универсума — будь то величие её целого, либо гармония её малых частных частей — никогда не служит прямой иллюстрацией субъективных состояний художника. Человек, личность здесь почти отсутствует. Движения руки художника подчинены прежде всего выявлению внутренней сущности изображаемого фрагмента, а его собственное внутреннее состояние резонирует с природным состоянием, но никак не наоборот. Берясь за кисть, художник вбирает природу в себя, а не навязывает ей свои субъективные состояния.

* * *

В трактовке романтизмом природы имелись две тенденции. Первая — близкая по духу постулатам восточной художественной

²¹Херригель Е. Указ. соч. С. 117.

традиции оценка природы как самоценной сущности, универсума, ничтожно малой частичкой которого является человеческое Я. Вторая, доминирующая – противопоставляющая личность художника природе как равнозначимую и равновеликую ей сущность. Безусловно, во второй тенденции гораздо сильнее выступают доктринальные особенности «дискурсивной» западной духовной культуры, проникнутой, начиная с эпохи Ренессанса, ярко выраженным «личностным» началом.

Подводя итоги нашего исследования, можно сказать, что романтизм следует считать своеобразным «мостиком» между Востоком и Западом в том смысле, что он продемонстрировал неосознанную попытку преодоления традиционного западного дискурса с помощью некоторых приёмов, используемых и в восточной духовной традиции.

ОБ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЕ И ЯПОНСКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

Ещё до Второй мировой войны в Японии завоёвывает популярность экзистенциализм. В послевоенный период он получает широкое распространение, и влияние его на японскую культуру ощущается по сей день¹. Популяризации экзистенциалистских идей способствовали различные процессы, происходившие (и происходящие) в японском общественном сознании; определённую роль сыграла и духовная традиция. «Буддизм и китайские учения (даосизм и конфуцианство), — пишет Т.П. Григорьева, — постоянно влияли на сознание и психологию японцев. Их влияние... было тем более устойчивым, что они распределили между собой роли: буддизм и даосизм вместе с исконным синтоизмом, окрасившим эти учения в свои тона, определяли самоощущение человека, его отношение к миру, конфуцианство — характер отношений между людьми, субординацию в семье и государстве»².

Иноземные буддизм и конфуцианство были успешно адаптированы к японским условиям в течение IV—VIII вв. Собственно же японский синтоизм происходил из примитивных политеистических верований древних японцев и на первых порах представлял собой совокупность магических обрядов и мифических преданий, отражавших социальную жизнь родового строя. В эпоху разложения родовых отношений и становления раннефеодального государства разрозненные мифы были систематизированы в хронике «Кодзики», в которой императорская власть и государство обожествлялись, а жители страны провозглашались потомками богов. По словам Н.И. Конрада, «термин “Синто”... покрывает собою всё содержание древнейшей эпохи Японии и служит вместе с тем обо-

¹См.: Козловский Ю.Б. *Философия экзистенциализма в современной Японии*. М.: Наука, 1975; *Его же*. *Современная буржуазная философия в Японии*. М.: Наука, 1977. С. 77–106; Постелов Б.В. *Очерки философии и социологии современной Японии*. М.: Наука, 1974. С. 140–201; Рёхо К. *Современный японский роман*. М.: Наука, 1977. С. 87–108.

²Григорьева Т.П. *Японская художественная традиция*. С. 4, 8.

значением своеобразного культурного фактора японской истории в целом»³.

Иными словами, синтоизм определял религиозно-мифологическую форму традиционной духовной культуры японского народа. Однако эту культуру невозможно понять, не учитывая воздействия на неё буддизма. Утверждение буддийского учения, пришедшего из Индии через Китай в духовную жизнь японского общества, произошло приблизительно в VII в. То возвышаясь до ранга официальной религии (VIII–XIV вв.), то подвергаясь гонениям (XVI в.), оно в конце концов прочно укоренилось в национальном сознании японцев. В стране получили распространение две тенденции буддийской мысли, в которых указывались две возможности самораскрытия сущности человека. В первой предполагалось самораскрытие индивидуума посредством вовлечённости его в социальную жизнь и подчинения всех его интересов интересам общества. Во второй, напротив, звучал призыв к бегству от социальных уз как неистинных, и культивировался идеал отшельничества.

Первая тенденция была оформлена в трудах монаха Сайтё (757–822), основателя школы Тэндай (Тяньтай), и послужила фундаментом учения средневекового реформатора буддизма Нитирэна⁴. Его сторонники в качестве условия индивидуального спасения человека предполагают и спасение других людей, а также всего социоприродного Универсума, поскольку не только отдельный индивидуум, но и общество в целом и природа считаются воплощениями «тела Будды». Такое «освящение» природы и общества приводит к заинтересованному отношению к ним со стороны человека, который оказывается «причастным» миру, и побуждает буддиста к активной общественной деятельности. Буддист должен чутко откликаться не только на свои личные неурядицы, но и на любые природные и социальные катаклизмы. Иными словами, три «объекта спасения» – антропологический, социальный, экологический – здесь взаимосвязаны, и буддизм выступает как учение, ориентированное на гармонию человека и с природой, и с обществом.

Суть второй тенденции состоит в признании индивидуального пути спасения: освобождение достигается лишь усилиями собственного духа, каждый идёт к истине своим путём. Отсюда крайние формы индивидуализма, например, в *дзэн*, который начал распростра-

³Конрад Н.И. Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973. С. 54.

⁴См.: Игнатович А.Н. Школа Нитирэн. М.: Стилсервис, 2002. Ныне учение Нитирэна используется и пропагандируется многочисленной небуддийской организацией «Сока гаккай»; см. ниже. С. 330.

няться в Японии с XIII в., придя из Китая⁵. Но и в дзэн-буддизме, несмотря на настойчивое культивирование индивидуального пути спасения, человек рассматривается как органическая часть универсума; ратуя за освобождение индивида от пут социальной жизни, дзэн-буддизм всячески подчёркивает неотделимость человека от природы.

Таким образом, обе тенденции японского буддизма рассматривали человека как вовлечённого в систему значимых для него отношений: с природой и обществом, с природой и самим собой. Все компоненты буддийского мироздания несут в себе природу Будды, и, следовательно, взаимоотношения между ними (природа — общество — человек) сакрализованы.

Проникновение в Японию конфуцианства относят к IV в. Соседству с буддизмом и постепенно набирая силу в течение XII—XVI вв., конфуцианство к XVII в. заняло в Японии место господствующей идеологии. В эпоху Токугава — расцвета централизованного феодального государства — конфуцианство являлось средством закрепления в общественном сознании социального неравенства, орудием укоренения в умах и сердцах японцев спокойного отношения к несвободе, к личной зависимости как естественному порядку, результату выполнения «воли неба»⁶.

Во времена господства конфуцианства произошло важное событие. В 1639 г. верховный правитель Токугава Иэмицу издал указ, запрещавший иностранцам под страхом смертной казни въезжать в Японию, а японцам — покидать родину. Свыше двухсот лет Япония практически находилась в полной изоляции от внешнего мира, что ещё больше укрепило буддийско-конфуцианскую традицию. Закрытие страны явилось уникальным фактором: с одной стороны, оно затормозило экономическое развитие Японии, с другой — благоприятствовало сохранению национальной самобытности. Двухвековая изоляция наложила неизгладимый отпечаток на всю последующую историю японского народа.

Буддийско-конфуцианская традиция монопольно господствовала в духовной жизни общества до конца эпохи Токугава. Новые тенденции в идеологии наметились после 1868 г., когда правительство, начавшее функционировать под эгидой императора, положило конец искусственной изоляции страны. В странах Запада к тому времени уже давно закончилась промышленная революция и сло-

⁵См.: Григорьева Т.П. Указ. соч. С. 31; Судзуки Дайсэцу. Нингэн ва дою фу-ни икиру ка (Как живёт человек?). Токио: Иванами сётэн, 1967.

⁶См.: Радуль-Затуловский Я.Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М.: Либроком, 2013.

жила капиталистическая экономика. Япония, вовлекаемая в орбиту мирового сообщества, начала интенсивно развивать производительные силы и также пошла по капиталистическому пути.

Однако под влиянием утверждавшегося капиталистического способа производства происходило разрушение традиционных социальных связей, что повлекло за собой перемены в духовной сфере, чему способствовал также начавшийся процесс усвоения ценностей западной цивилизации. При этом чужеземная духовная культура воспринималась японцами сначала как некий монолит, единое целое. Философские идеи, которые в Европе вызревали длительное время, постепенно становились популярными и постепенно исчезали, проникли в общественное сознание Японии в необычайно короткий срок. Естественно, что японцам нелегко было в этом разобраться.

В периоды Мэйдзи и Тайсё появилось множество философских обществ и кружков, где, как правило, изучались труды того или иного западного мыслителя. Страну наводнили переводы произведений Канта, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, Бергсона. Вначале предпочтение было отдано немецкой классической философии, ставшей основой «академической философии» Киотского императорского университета. Зачинателем здесь был Нисида Китаро⁷, который, по словам историка Цутиды Кёсона «первым показал японцам, что философия представляет собой наиболее фундаментальную форму мысли»⁸.

Особая популярность немецкой классической философии в Японии того времени объясняется, во-первых, позицией властей, принявших за образец германское государственное устройство и поощрявших интерес к немецкой идеологии. Во-вторых, это было связано с общим умонастроением эпохи: японцы были воодушевлены своими первыми успехами в экономике, которые были достигнуты благодаря следованию примеру Запада и распространению духа рационализма и предпринимательства. Главным в стране стал лозунг «Рационализм!». Разумеется, японцы не могли не обратиться к вершинам мировой рационалистической мысли – сочинениям немецких философов-классиков⁹. Тон задавал гегелевский идеал рационального человека, считающего себя частью целого (государства) и подчинённого интересам и задачам этого целого.

⁷См.: Нихондзин-но сисо то кодо (Мышление и поведение японцев). Токио: Иванами сётэн, 1973. С. 129–135.

⁸*Tsutida Kyoson*. Contemporary Philosophy of China and Japan. P. 74.

⁹См.: Сайёуса Хирото. Нихон-ни окэру тэцугакутэки каннэнрон-но хаттэн (Распространение философского идеализма в Японии). Токио: Токума сётэн, 1969.

Однако наиболее прозорливые мыслители Японии предвещали неизбежное разочарование в образцах западной духовной традиции и предупреждали об опасности утраты национальной самобытности. Один из них — первый ректор Токийской школы искусств Окакура Какудзо писал: «Задача Азии — в защите и восстановлении азиатских путей. Но чтобы сделать это, она должна сама осознать и развить эти пути. Ведь тени прошлого — это обещание будущего»¹⁰.

Со временем рационалистический пыл японцев несколько охладился — когда они убедились в весьма ограниченных возможностях научно-технического прогресса в деле решения социальных проблем. Ещё более ограниченными оказались возможности рационалистической философии, ориентированной на абстрактное теоретизирование и создание идеализированных схем мирового развития. Стало также очевидно, что успехи в развитии научного знания не способны предотвратить обострение и углубление процесса отчуждения людей в условиях капитализма.

Разочарование японцев в возможности устроить мир на основе западных рационалистических принципов привело к смене философской парадигмы. Взоры устремились к нерационалистическим направлениям западной мысли. И тут возник любопытный феномен, который можно назвать «восприятием через узнавание»: японцы стали отдавать свои симпатии тем направлениям европейской общественной мысли, в которых содержались идеи, созвучные их собственной буддийско-конфуцианской традиции. По наблюдению Т.П. Григорьевой, «внимание японцев привлекли именно те поэты и философы, которые были близки им по духу или в которых они узнавали себя, хотя и не отдавали себе в этом отчёта», причём они «принимали за откровение давно им знакомое»¹¹. Напомним, что предтечи заинтересовавших японцев иррационалистических и близких к ним направлений западной философии, такие как А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, сами испытали сильное воздействие восточной мыслительной традиции. Как писал А. Швейцер, «завоевание оптимистической китайской и пессимистической индийской философии особенно явственно обнаруживают себя в Европе в учении Ницше и Шопенгауэра»¹². Взгляды этих двух мыслителей получили дальнейшее развитие в работах представителей «философии жизни» и феноменологии, оказавших в свою очередь влияние на творчество М. Хайдеггера, одного из столпов философии экзистенциализма.

¹⁰Окакура Какудзо. *Op. cit.* P. 240.

¹¹Григорьева Т.П. Японская литература XX века. С. 34.

¹²Швейцер А. Культура и этика. М.: Прогресс, 1972. С. 251.

Экзистенциалистские настроения: чувство одиночества и отчуждённости, ощущение абсурдности бытия — возникли на Западе в первой половине XX в. как следствие начавшегося задолго до этого процесса обособления, атомизации людей в капиталистическом обществе. С разрушением феодальных отношений и уничтожением сословий и цехов были ослаблены и постепенно утрачены прежние социальные связи и патерналистские отношения между сюзеренами и вассалами. По словам Ф. Энгельса, «разложение человечества на массу изолированных, взаимно отталкивающихся атомов есть уже само по себе уничтожение всех корпоративных, национальных и вообще особых интересов»¹³. Лишённый прежних связей, стеснявших, но одновременно и опекавших его, гражданин капиталистического государства почувствовал себя *лично противопоставленным* обществу и беззащитным перед государственной машиной.

В эпоху Возрождения, с её культом человека, начало было утверждаться новое отношение к индивидууму. Возрождение подготовило культурно-психологическую почву для капитализма. Институализация личности достигла своей вершины в рамках протестантской этики, провозгласившей ценность человека в зависимости от его личных заслуг¹⁴. Однако в развитом капиталистическом обществе это привело, с одной стороны, к утверждению идеологии крайнего индивидуализма, а с другой — к незащищённости отдельного человека и к попранию его интересов. Люди начали ощущать себя случайно заброшенными в этот мир, испытывать душевное смятение и даже отчаяние. Эти настроения достигли апогея в период Первой мировой войны и дали толчок возникновению экзистенциалистских теорий.

Экзистенциализм, таким образом, — это философия взбунтовавшегося против своей униженности и «заброшенности» индивидуума, возмнившего себя основой и смыслом бытия и тяготящегося своим существованием в мире всеобщей раздробленности. Экзистенциализм родился в среде европейских интеллигентов — носителей духовной культуры, индивидуалистический характер которой в целом отвечал традиции, складывавшейся ещё с Античности. Японии же, наоборот, свойственна культурная традиция, имеющая ярко выраженную неиндивидуалистическую, неличностную окраску.

Тем не менее, экзистенциализм нашёл в Японии свою почву. Это было обусловлено, по нашему мнению, двумя причинами. Во-пер-

¹³Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 1. М.: Издательство политической литературы, 1955. С. 605.

¹⁴Макс Вебер. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 61–272.

вых, можно говорить о близости экзистенциалистских и буддийских мировоззренческих установок, благодаря чему стал возможен описанный выше феномен «восприятия через узнавание». В частности, творческий метод Хайдеггера весьма созвучен японской мыслительной традиции, поскольку «состоит в том, чтобы понять явное через неявное, то, что сказано, через то, что не может быть сказано, понять слово через молчание, сущее — через не-сущее, бытие — через ничто»¹⁵. «Ничто, — пишет Хайдеггер, — это то самое бытие, истине коего передоверен бывает человек, когда он преодолел субъекта в себе и когда, стало быть, он не представляет уже сущее как объект... Сокрытая сущность бытия, заказанная неприступность, ближайшим образом обнажается как вообще не-сущее, как ничто»¹⁶. Близость данного положения идеям буддийской онтологии очевидна.

Показательно в этом смысле противопоставление Хайдеггером европейского «метафизического» способа мышления мыслительной традиции восточных народов. И он с явным сочувствием приводит высказывание одного из своих собеседников — японца — по поводу понятия *ничто*: «Мы и сегодня ещё удивляемся, как европейцы смогли пасть до того, чтобы *ничто* толковать нигилистически. У нас *пустое* есть высшее наименование того, что вы назвали бы словом “бытие”»¹⁷.

Чувствуя близость своих мировоззренческих установок буддизму, Хайдеггер в последние годы жизни уделял много внимания изучению трудов буддийских идеологов. В свою очередь крупнейшие философы буддийской ориентации XX в. Вацудзи Тэцуро и Танабэ Хадзимэ считали Хайдеггера своим учителем¹⁸. Существовало даже мнение, что «благодаря экзистенциализму Хайдеггер гораздо ближе японцам, нежели европейцам»¹⁹.

Вторая причина, на наш взгляд, очевидна: Япония стала капиталистической и в её обществе начали происходить процессы, подобные тем, что вызвали к жизни экзистенциалистскую философию на Западе. Постепенно и в общественном сознании, и в самой японской действительности образовалась реальная основа для взаимодействия буддизма и экзистенциализма. «Проблема относительной

¹⁵Цит. по: Философия. Религия. Культура (критический анализ современной буржуазной философии). М.: Наука, 1982. С. 202.

¹⁶Там же. С. 206.

¹⁷Там же. С. 202.

¹⁸См.: Вацудзи Тэцуро. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 8. Токио: Иванами сётэн, 1962. С. 9; Танабэ Хадзимэ. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 13. Токио: Иванами сётэн, 1964. С. 527.

¹⁹Мори Ёити. Дзэн то сэйё сисо (Дзэн и европейская мысль). Токио: Сюнсюся, 1968. С. 25.

совместимости экзистенциализма с традиционной японской мыслью выступает фактически как проблема взаимодействия этого философского течения с традиционной религиозной и философской буддийско-конфуцианской духовной культурой»²⁰. Решению данной проблемы посвящают свои усилия многие современные учёные Японии. С одной стороны, их представляют философы-экзистенциалисты, пытающиеся с помощью буддийской догматики преодолеть кризис «философии существования»; с другой – теоретики буддизма, стремящиеся модернизировать буддийскую идеологию путем привлечения экзистенциалистского мировоззренческого материала²¹.

Усилия последних разделяет почётный президент популярного общества «Сока гаккай» («Общество по установлению ценностей») доктор Икэда Дайсаку. Он, в частности, пишет: «Экзистенциализм несёт в себе частичное и поверхностное сходство с буддийским понятием *тютай*... Понятия *ман*, *индивидуум* Кьеркегора или *сверхчеловек* Ницше, *экзистенция* Ясперса или Хайдеггера обозначают в философских терминах то же, что и *тютай* в буддизме»²². *Тютай* означает истинную реальность и является «неким постоянством, которое проходит через все изменения форм»²³. По мнению Икэды, экзистенциализм вплотную подходит к истинам буддийской психологии.

Сходство буддизма, или «философских структур, лежащих в основе японской культуры»²⁴, и экзистенциализма подчёркивают японские философы Юаса Ясуо, Имамити Томонобу, Умэхара Такэси²⁵, которые следуют Нисиде Китаро, пытаясь осуществить «синтез» экзистенциалистских идей с философскими установками буддизма и понятиями традиционной японской эстетики.

Конкретизируем теперь черты действительного сходства буддийской и экзистенциалистской мировоззренческих систем. Во-первых,

²⁰Козловский Ю.Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. С. 26.

²¹См.: Судзуки Тору. Кёсонтэки сэкай (Мир – эхо бытия). Токио: Кобундо, 1967; Ниситани Кэйдзи. Сюкё ва нани ка (Религия – что это такое?). Токио: Тикума сёбо, 1961; *Его же*. Нихиридзуму (Нигилзм). Токио: Токёдо, 1970.

²²Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. 1. Tokyo: Soka Gakkai Shuppansha, 1975. P. 85.

²³Тойнби А. Дж., Икэда Д. Нидзюити сэйки э-но тайва (Диалог о XXI веке). Т. 2. Токио: Сока гаккай пурэсу, 1975. С. 277.

²⁴Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. Hague-Boston-London: Martinus Nijhof Publishers, 1981. P. IX.

²⁵См.: Юаса Ясуо. Догэн-Синран-ни окэру нихонтэки-дзицудзонтэкина моно (Японское-экзистенциальное у Догэна-Синрана) // Дзицудзонсюги кодза (Лекции по экзистенциализму). Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1968; *Имамити Томонобу*. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока); *Умэхара Такэси*. Би то сюкё-но хаттэн (Красота и развитие религии) // Тёсакусю (Избранные сочинения). Токио: Хакусюя, 1982.

обе проникнуты духом антиинтеллектуализма и антипрагматизма. Экзистенциализм появился как реакция на схематизм и всеобщую «запрограммированность» жизни в капиталистическом обществе. Такая жизнь рассматривается экзистенциалистами как результат рассудочного отношения к миру и человеку и превращения человека в объект эксплуатации. В свою очередь буддийские установки, направленные на вовлечённость индивида в природно-социальный или космически-природный универсум, способствуют утверждению живого, заинтересованного, а не рассудочно-холодного восприятия действительности и препятствуют возникновению потребительского отношения к миру и человеку.

Во-вторых, и буддизм, и экзистенциализм — психологизированные учения, в центре внимания которых находится индивидуум. «Метафизические построения буддизма основаны на данных психологического анализа... С гносеологической точки зрения особенность буддийского стиля мышления, по мнению О.О. Розенберга и Ф.И. Щербатского, состоит в том, что оно направлено на непосредственно переживаемое бытие»²⁶. Экзистенциальное мышление направлено на тот же объект. Единственная подлинная реальность в экзистенциализме — бытие человеческой личности, исходный момент всякого знания — анализ этого конкретного бытия. Правда, экзистенциализм рассматривает человека в субъективном плане, а не в качестве демонстрации «космического бега жизни», как это сделано в «философии жизни» А. Бергсона. Последняя в данном отношении ближе буддизму, чем экзистенциализм. Экзистенциализм предполагает наличие *объективного* бытия; человеческое Я, преобразая инертность и хаотичность этого бытия, лишь придаёт ему действительную значимость. Что касается буддийского учения, то в нем и вовсе отсутствует деление на субъект и объект. Как пишет японский философ Миякава Хидэки, «позиция восточной онтологии представляет структуру мышления, основанную на рациональном дуализме "субъект-объект" лишь в качестве субъективной абстракции»²⁷.

Индивидуум является «объектом спасения» и в экзистенциализме, и в буддизме. Несмотря на обилие различных направлений буддизма, все они признают, в сущности, индивидуальный путь спасения. Экзистенциализм также ориентирован на индивидуума,

²⁶ Мантатов В.В. К вопросу об изучении философии буддизма // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984. С. 6.

²⁷ Миякава Хидэки. Мэйдзи исин то нихон кэймосюги (Обновление Мэйдзи и движение просветительства в Японии). Токио: Кэйо цусин сюппанбу, 1971. С. 194.

но следует учесть, что в экзистенциализме это человек, утративший лично значимые связи с другими людьми и гиперболизирующий свои переживания, связанные с осознанием невозможности достижения целостного мировоззрения. Индивидуалистичность же буддийского пути спасения вызвана необходимостью поиска самим индивидуумом спасения себя от страдания, обусловленного жизнью в этом мире.

Несмотря на вышесказанное, процесс усвоения экзистенциалистских идей проходил в Японии достаточно сложно. Прежде всего потому, что помимо сходства в данных мировоззренческих системах имелись и весьма существенные различия. Так, если буддист не отделяет себя от мира, то экзистенциалист, наоборот, противопоставляет себя миру. Буддист верит в «изначальную природу», которая добра и светла, и в то, что человек принципиально лишён эгоизма. В экзистенциализме проявления человеческой субъективности абсолютизируются и выступают как онтологические сущности. В буддизме существует Идеал – Будда. В экзистенциализме такой конкретный идеал отсутствует, есть лишь стремление индивидуума к аутентичности бытия. Буддизм указывает путь к достижению идеала и предлагает всем индивидуумам общий путь спасения от страдания. Экзистенциализм ограничивается критикой неаутентичности бытия массы людей и рекомендует каждому индивидууму находить свой путь его преодоления.

В целом буддийское восприятие человека как *причастного миру* противоположно индивидуалистическому экзистенциалистскому восприятию индивида как *замкнутого на своём Я*, а неличностное, неэгоистическое сознание японца-буддиста противоположно эгоцентризму западного индивидуума. Для человека, стремящегося к достижению идеала буддизма, не существует проблемы своего *Я*, отчуждённого и обособленного от внешнего мира и других людей и противопоставленного им, как это исторически сложилось у человека западной цивилизации. Естественно, что перед традиционно мыслящим японцем, в отличие от индивидуума Запада, не стояла проблема личной свободы. Традиционный японец никогда не стремился к самоутверждению, в отличие от своего западного собрата, и экзистенциальные проблемы последнего, являющиеся оборотной стороной этого самоутверждения, были ему неизвестны.

Однако по мере утверждения капитализма на Японских островах, их жители оказались в квази-западной ситуации, и «деиндивидуализированные» японцы начали «индивидуализироваться» на западный манер. Попав под обаяние духовной культуры Запада с её сильным личностным началом, они тоже захотели «свободы личности»,

«социальной независимости» и тому подобных ценностей западной цивилизации²⁸. Наследники буддийской традиции ощутили свою ущербность в том смысле, что при всей гармоничности и непротиворечивости идеала буддийского мироустройства они — даже в случае следования этому идеалу — были лишены возможности иметь «своё лицо», чувствовать свою неповторимую индивидуальность.

Так родились японцы — экзистенциалисты Востока. Но экзистенциальные переживания японца отличаются от подобных переживаний человека Запада. Если сутью «несчастливого сознания» европейских экзистенциалистов было трагическое переживание отчуждённости от «других», то специфической чертой экзистенциалистов буддийского толка на первом этапе явилось переживание по поводу отсутствия личностного начала, своего *Я*. Если западный индивидуум склонен думать, что его сущность существует «сама по себе», а его *Я* — центр мироздания, то японец традиционно ощущает себя причастным миру и не мыслит себя вне общества. Он веками выступал как представитель определённой социальной группы, отождествляя себя с ней и видел в ней свою сущность. Психологически японец вне социума был ничем.

На специфике японского индивидуализма сказался тот факт, что этот индивидуализм гораздо моложе западного. На Западе становление индивидуалистического сознания происходило на протяжении веков, сословно-корпоративные связи утрачивались постепенно. Буржуазные революции лишь конституционно оформили их распад. У японцев же традиционные социальные связи разрушились в течение двух-трёх поколений. Однако столь быстро обрётённое время индивидуальной свободы так же быстро стало ощущаться как «невыносимое».

Неслучайно сегодня в Японии популярны необуддийские религиозно-политические организации типа «Сока гаккай», объявляющие своей целью установление традиционно-буддийских отношений в обществе. Росту этих организаций способствует разочарование, постигающее многих японцев после обращения их к западной религиозной и философской мысли, в том числе к экзистенциализму.

²⁸«Свобода — *дзю* — самое популярное в те годы слово, образованное из двух иероглифов: *дзи* — сам, *ю* — причина, т. е. причина в тебе самом, или, если хочешь быть свободным, полагайся на себя» (*Григорьева Т.П. Японская литература XX века. С. 18*).

ОБ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ СОПОСТАВЛЕНИИ АБЭ КОБО И АЛЬБЕРА КАМЮ

Особенностью экзистенциализма является его близость к художественной литературе. Неслучайно своё наиболее яркое выражение он нашёл в творчестве таких писателей, как Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар, Ж. Ануй, А. Мэрдок и других. Западный экзистенциализм оказался близок японскому мировосприятию. Экзистенциалистские мотивы явственно зазвучали в сочинениях таких беллетристов, как Сиина Риндзо (1919–1973), Дадзай Осаму (1909–1948) и Абэ Кобо (1924–1993). «Японские литераторы усматривали в учении экзистенциализма нечто родственное традиционному мышлению и эстетическим взглядам японцев. Экзистенциалистское положение о беспомощности разума, отказ от объективного познания и преобразования реальности, отношение к существованию как к бытию-для-смерти легко согласовывались с мистикой эзотерического буддизма, пустившего глубокие корни в сознании японцев»¹.

В то же время сравнение произведений западных писателей-экзистенциалистов с работами японских писателей той же направленности делает очевидным различие смысложизненных переживаний индивида на Западе и в Японии. С этой точки зрения интересно сравнить роман Абэ Кобо «Чужое лицо» (1964) и повесть Альбера Камю «Посторонний» (1944).

Характеризуя роман Абэ, японский литературовед Такано Тосими подчёркивает, что в нём автор «глубоко проникает в суть драмы саморазорванности индивида»². Отвечая на экзистенциальный вопрос – что есть истинное *Я* человека? – писатель проводит своего героя по всем кругам ада тез обезличенных и омертвевших отношений, отражающих абсурдность существования человека в современном японском обществе. Герой, руководитель химической лаборатории, в ходе эксперимента получил ожоги лица – кожные покровы

¹Рёхо К. Указ. соч. С. 87–88.

²Такано Тосими. Абэ Кобо-рон (вгляд на Абэ Кобо). Токио: Тикума сёбо, 1971. С. 177.

превратились в «отвратительные скопища пиявок». Потеряв таким образом лицо, он постепенно убеждается, что вместе с лицом утратил и своё *Я*, *эго*, то самое *Я*, с которым он идентифицируется обществом. Безымянный (!) герой начинает понимать, что *эго* — это единственный его атрибут в глазах окружающих, жизнь без *эго* является «отрицательным существованием, которое должно быть прикрыто и уничтожено»³. «Потеряв лицо, я навечно замурован в одиночной камере»⁴, — жалуется он. В то же время у него возникает состояние раздвоения: его внутренние ощущения остались прежними, но в зеркале «других» отражается не его собственное *Я*, а *Я* кого-то иного. Герой оказывается невероятно чувствителен к такому изменению мнения о себе: он воспринимает себя чужими глазами, т. е. его собственные глаза становятся чужими, несмотря на то, что внутреннее *Я* осталось с ним.

До поры до времени он всё ещё продолжает выполнять свои функции в обществе. Как социальный индивидуум (научный работник и глава семьи) он остался тождествен себе, и его социальная ценность вроде бы не уменьшилась. Однако постепенно его социальное самочувствие меняется. Оказывается, лицо — вещь чрезвычайно важная, интимным образом связанная с душой человека, его внутренним *Я*. Об этом свидетельствует один весьма характерный эпизод в первой части романа. Писатель приводит своего героя в музей, где тот рассматривает маски театра *Но*. Они символизируют буддийскую бесстрастность, безличность, «уход от повседневного выражения, пустой сосуд, абсолютную анонимность, означающую принесение в жертву своего имени абсолютной группе»⁵, всё то, что свойственно японской духовной традиции. Однако, по мысли автора романа, общественные установки, пришедшие с Запада, индивидуализируют современного японца, заставляют его почувствовать себя личностью: «В древности лицо не было тем, что выставляют напоказ, и только цивилизация направила на лицо яркий свет, и впервые лицо превратилось в душу человека»⁶. Сегодня, констатирует Абэ, очевидно, что «человек, лишённый лица, лишён и души»⁷.

Если западная культура со времён Возрождения воспевала *личность* и неповторимое своеобразие *каждого человека*, то японская не продуцировала индивидуализма, и в её рамках подлинность человека постулировалась как внеиндивидуальная сущность. Все лич-

³Абэ Кобо. Чужое лицо // Абэ Кобо. Чужое лицо. Сожжённая карта. Человек-ящик / Пер. В. С. Гривнина. М.: Прогресс, 1982. С. 49.

⁴Там же. С. 36.

⁵Там же. С. 118.

⁶Там же. С. 146.

⁷Там же. С. 60.

ностные особенности ограничивались развитием в рамках социальной группы, поведение каждого обуславливалось постоянным внешним социальным контролем. Традиционно японец вне социума был ничем, и до сих пор у японцев остётся достаточно сильной привычка оценивать себя исходя из отношения к ним окружающих.

Вот и герой «Чужого лица» мучительно ищет доказательства своего существования как личности в душах *других людей*. Он старается угадать мысли собеседников: что думают о нём окружающие? как оценивают? как он выглядит в их глазах? — вот вопросы, которые всё время занимают героя. Увы, ответа он не может найти ни у кого, ведь у него нет лица, а без лица он не аутентичен самому себе. Ему приходит на ум отрывок из романа XI в. «Гэндзи моногатари», где повествуется о двух влюблённых, которые всю жизнь могли не видеть лиц друг друга (дамы, встречаясь с возлюбленными кавалерами, обычно закрывали лицо рукавом, а то и вовсе сидели за ширмой), но их живое чувство любви находило тем не менее путь от сердца к сердцу через стихотворную строку, интонацию голоса, мелодию песни. В те далёкие времена не лицо — нечто внешнее, — а качества души являлись выражением человеческой личности.

Герою Абэ представляется, что много веков назад, когда японец был включён в сложную систему феодальных отношений с их иерархией, патернализмом и раз и навсегда строго определённым местом в обществе для каждого, эмоциональные узы между людьми были крепче и естественнее сегодняшних. Ныне человек испытывает душевный дискомфорт, оказавшись вне этих рамок. Герой тоскует по идеализированному прошлому. Его ностальгия имеет буддийскую окраску, что особенно чувствуется в рассуждениях о «бездонной глубине нерасчлняющей интуиции»⁸ и в его описании моментов интуитивного озарения: «Неожиданно поток времени приостанавливался, я терял направление, выплывал из потока. Выплывал не только я — все, кто летел вместе со мной, рвали существовавшие прежде связи и рассыпались в разные стороны. Вырвавшись из потока, я испытывал чувство освобождения, становился необыкновенно великодушным и, соглашаясь со всеми, повторял странное, поспешно сделанное заключение, что моё лицо — точь-в-точь как твоё — тоже напоминает лицо бодхисаттвы»⁹.

Герой ощущает свою отчуждённость от людской массы, ему кажется, что окружающие «вливаются в толпу, чтобы стать никем»¹⁰.

⁸Абэ Кобо. Чужое лицо Указ. соч. С. 144.

⁹Там же. С. 83.

¹⁰Там же. С. 59.

После отчаянных душевных метаний герой утверждает в мысли, что единственный способ выжить в мире масок — самому надеть маску. И он создаёт себе маску, практически неотличимую от его настоящего лица.

В результате, ему открывается ещё более глубокая философская истина: лицо человека — это его «маска». Ведь лицо не только отражает, но и одновременно скрывает внутреннюю суть человека. Однако лицо не выбирают: его черты, разрез глаз, цвет кожи и т.п. биологически и генетически заданы, но случайны для личности. Абэ предоставляет своему герою возможность самому выбрать себе лицо. Японский писатель проделывает экзистенциальный эксперимент: он переводит проблему зависимости человека от социума в контекст чисто индивидуального бытия и свободного выбора. Новое лицо героя Абэ — это маска в чистом виде, её можно использовать, чтобы либо полностью скрыть своё сущностное Я, либо полностью перевоплотиться в совершенно новое Я.

Только так и может существовать современный горожанин, утративший, по мнению автора, свою сущностную символическую глубину — связь с бесформенной «подложкой бытия, прасредой», лежащей, согласно буддизму, в основании всех форм¹¹. Фактически, форма и только она — форма лица, фигуры, автомобиля, виллы, часов или костюма — вот что стало определять суть нынешних горожан.

Надев изготовленную маску, герой с удивлением обнаруживает, что она обладает собственной природой и способна к собственному волеизъявлению. Она начинает диктовать герою стиль поведения, вообще стиль жизни. (Как тут не вспомнить английского философа Томаса Карлейля (1795–1881), мудро заметившего однажды, что сутана делает священника, мундир — солдата¹²). Стоило герою раз-другой надеть маску, как она, обретя самостоятельность, властно подчинила себе своего владельца. «Я сделал маску, — жалуется герой, — чтобы возродить себя, но стоило ей появиться, как она вырвалась из рук, то с наслаждением убегая от меня, то злясь за то,

¹¹См.: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика и Восток: близость далёкого // *Духовные истоки Японии.* В 2-х т. Т.1. М.: Толк, 1995. С. 295.

¹²«По сути всем тем, что помогает чувственному восприятию и общению между Душами является Одежда, Костюм, который носят лишь сезон, а потом откладывают в сторону. Таким образом, при должном рассмотрении оказывается, что уже в Одежде содержатся все мысли, мечтания, деяния и состояния человека, то есть весь внешний Мир и все его содержание — это лишь Одежда, а суть всех Наук лежит в ФИЛОСОФИИ ОДЕЖДЫ» (*Томас Карлейль.* Сартор Резартус: Жизнь и мысли Герр Тейфельсдрекка/ Пер. Н. Горбова. М.: Типография Кушнерёв и Ко, 1904. С. 179).

что я стою на её пути»¹³. Постепенно маска становится всё более независимой. Мучения же героя из-за этого возрастают, его единая личность «расщепляется» на две, которые постоянно противоборствуют. Дать каждой из этих двух личностей самодовлеющее существование, а их внутреннюю борьбу проецировать вовне, чтобы в их образах наглядно увидеть и разобраться в сложнейших взаимоотношениях, происходящих в глубине человеческой души — вот одна из задач писателя.

Примечательно, что лишь умственно неполноценная соседская девочка угадывает под маской героя его личность. «Именно потому, что девочка умственно отсталая, — заключает герой, — она смогла увидеть меня насквозь»¹⁴. Значит, маскарад — это норма, а истинное лицо — болезнь, таково его открытие. Наделив знанием истины убогого ребёнка, Абэ тем самым подчёркивает приоритет интуитивного знания, выступая с позиции тотального, антирационалистического, типично экзистенциалистского негативизма.

По мнению Такано Тосими, «под давлением маски деформируется, распадается истинное лицо, поэтому среди извращений лжи, делающей маску изначальной основой, человек занимается не чем иным, как тем, что *сам разрушает собственное бытие*»¹⁵. Маска — это новое Я героя, замечает Абэ, благодаря которому он, «скрыв облик, разорвал связь между лицом и сердцем и освободился от духовных уз, соединяющих его с людьми»¹⁶. Теперь все окружающие для него — враги, маски, стоящие на пути его волеизъявления и сами стремящиеся к удовлетворению собственных притязаний: «Мы живём в такое время, когда стало невозможно, как прежде, провести чёткую, всем очевидную границу, отделяющую врага от ближнего. В электричке теснее, чем любой ближний, тебя вплотную облепляют бесчисленные враги... Вражеское окружение стало обычным — мы привыкли к нему, и существование ближнего так же мало заметно, как иголка, обронённая в пустыне... Может быть, для успеха в жизни рациональнее отказаться от высоких устремлений и примириться с тем, что все окружающие тебя люди — враги»¹⁷.

Акцент на антагонистичности отношений между людьми весьма характерен для экзистенциалистского сознания. Идейный предшественник экзистенциализма, Блез Паскаль, подчёркивал, что «человек — это сплошное притворство, ложь, лицемерие не

¹³ Абэ Кобо. Указ. соч. С. 134.

¹⁴ Там же. С. 144.

¹⁵ Такано Тосими. Указ. соч. С. 178.

¹⁶ Абэ Кобо. Указ. соч. С. 66.

¹⁷ Там же. С. 105.

только перед другим, но и перед собой. Он не желает слышать правду о себе, избегает говорить её другим <...> Люди ненавидят друг друга — такова их природа»¹⁸. «Конфликт есть первоначальный смысл бытия для другого», — три века спустя вторит Паскалю его соотечественник Ж.-П. Сартр. У Ясперса отношения между людьми — *коммуникация*, свидетельствующая о тотальном одиночестве каждого индивидуума. Хайдеггеровское *совместное бытие* людей раскрывается в сфере равнодушия и чуждости¹⁹.

У Абэ не только люди враждебны друг другу, но и толпа в целом враждебна каждому человеку в отдельности, как враждебна к нему в целом и окружающая его природа. Благодаря лицу-маске герой получает возможность избегать личной ответственности за неблагоприятные поступки, совершаемые им под воздействием враждебности этого мира. Но раз снимается личная ответственность, все социальные запреты оказываются вполне преодолимыми, *всё позволено*: «Если освободить себя от всех духовных уз и обрести безграничную свободу, то легко стать безгранично жестоким»²⁰, — переключается Абэ с Достоевским. «Провозгласил мир свободу, в последнее время особенно, и что же мы видим в этой свободе ихней: одно лишь рабство и самоубийство»²¹ — сетует старец Зосима в «Братьях Карамазовых». Так можно прийти к тому, что «нельзя будет верить другим, не будет оснований и не доверять другим, придётся жить в состоянии невесомости... Семья, народ, права, обязанности превратятся в мёртвые слова»²², — размышляет герой «Чужого лица». Тогда правомерным будет бороться с Другими любыми средствами и даже спокойно идти на убийство, уничтожать этих Других.

В результате герой приходит к апологии преступления, не сознавая даже, что тем самым разрушает собственное бытие. В финале романа мы застаём его в *пограничной ситуации* (столь любимой экзистенциалистами) — на пороге убийства, должного скрепить кровью идентичность его Я и маски — второго Я. Убийство — символ окончательного признания торжества маски, символ полного превращения героя в бездушного эгоцентрика. Японский писатель заканчивает роман прежде, чем герой совершает преступление, оставляя ему возможность отступить. Но отступить можно только в тягостную неопределённость утраченной цельности.

¹⁸ Паскаль Б. Мысли // Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М.: Художественная литература, 1974. С. 134, 182.

¹⁹ См.: Долгов К.М. От Киркегора до Камю. М.: Искусство, 1990.

²⁰ Абэ Кобо. Указ. соч. С. 66.

²¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М.: Эксмо, 2012. С. 381.

²² Абэ Кобо. Указ. соч. С. 115.

В данном случае Абэ следует японской литературной традиции, практиковавшей *незавершённость* как лучшее завершение, а эскизность, фрагментарность — как наилучшее выражение целостности и вечной континуальности Бытия²³. Однако этот художественный приём роднит роман Абэ и с сочинениями западных писателей-экзистенциалистов, для которых характерно подчёркивание незавершённости человеческого бытия, его постоянного становления и изменения, что делает жизнь *вечным приключением*.

В этом отношении произведения Абэ Кобо созвучны также сочинениям Достоевского, у которого, по словам М.М. Бахтина «неопределённость, нерешённость <...> являются главным предметом изображения. Ведь он всегда изображает человека *на пороге* последнего решения, в момент кризиса *незавершённого и непредопределимого* поворота его души»²⁴. Примечательно, что «Чужому лицу» присуща и характерная для произведений Достоевского полифоничность. Несмотря на внешнюю монологическую форму романа, написанного как дневник-исповедь, при его чтении возникает ощущение пульсации многих самосознаний. Подобно персонажам Достоевского, герой Абэ всё время пытается воссоздать в себе самосознание окружающих, проиграть их мысли и чувства, определить их позицию по отношению к нему и миру.

Следует отдать должное высокому мастерству Абэ-психолога, видевшего (как и Достоевский) «разгадку структуры личности в том пространстве, в котором сначала возникает человеческое отношение к другому индивиду, чтобы затем — вследствие взаимного характера этого общения — превратиться в то самое *отношение к самому себе*, опосредованное через отношение к Другому, которое и составляет суть личностной — специфически человеческой природы индивида»²⁵.

Как и герои Достоевского, герой романа Абэ представляет нам, как указывает М. Бахтин, «особую точку зрения на мир и на себя самого»²⁶. Абэ лишает своего героя физического лица как раз для того, чтобы актуализировать и предельно обострить проблему отношения человека к миру и себе, к собственному *Я*. Можно сказать, что фе-

²³См.: *Сэй Сэнагон*. Записки у изголовья. *Камо-но Тёмэй*. Записки из кельи. *Кэнко Хоси*. Записки от скуки. М.: Художественная литература, 1988. С. 352; *Kusanagi Masao*. The Logic of Passional Surplus // *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. P. 148–167.

²⁴*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1979. С. 71.

²⁵*Рубинштейн С.Л.* Теоретические вопросы психологии и проблема личности // *Психология личности*. Тексты. М.: Издательство Московского университета, 1982. С. 17.

²⁶*Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 57.

номен самосознания, отмеченный Бахтиным как художественная доминанта построения образа героя у Достоевского, у Абэ в «Чужом лице» также играет роль художественной доминанты. Герой, ни на миг не совпадающий с самим собой, весь есть «бесконечная функция», весь — «самосознание». Это самосознание, так же, как и самосознание героев Достоевского, «вбирает в себя, — по Бахтину, — весь предметный мир»²⁷. (Отметим, что для писателя-философа Абэ Кобо, по оценке В. С. Гривнина, «первостепенна философия, а не фабула, и этой философии подчинена форма»²⁸.)

Обращаясь к сравнению романа Абэ с повестью Альбера Камю «Посторонний», заметим, что в отличие от Абэ, показывающего, как индивидуум *приобретает* черты атомизированного эгоцентриста в буржуазном обществе, Камю изображает *уже сформировавшегося* равнодушного эгоиста²⁹. Если Абэ анализировал драматический процесс становления индивидуалистического «несчастливого сознания», то у Камю мы видим последний рубеж, тупик — фактический распад личности; результат, к которому приводит развитие экзистенциального индивидуума. В герое Камю процесс присутствует «в снятом виде», поскольку этот герой — наследник вековой индивидуалистической традиции Запада. Ему не требуется маска, чужое лицо, — он уже давно сросся с этой маской, сам превратился в маску. Его *Я* — это и есть эгоистическое *Я* западного индивидуалиста, для которого не существует таких вопросов, как «что есть моё лицо?» или «что есть моя индивидуальность?».

Такие вопросы возникают только тогда, когда человек ощущает себя *глубоко причастным* природному и социальному миру, как, например, в Японии. В западном же экзистенциализме онтологизация субъективных переживаний отдельной личности привела к утверждению индивидуалистической *самости* как данности, аксиомы. Согласно этой аксиоме, *Я* не только не нуждается в доказательствах собственного существования, но и является точкой отсчёта и единственным критерием истинности всех своих проявлений в мире.

Согласно этой теории, экзистенциальному индивидууму не нужны сочувствие и поддержка окружающих. Люди глубоко чужды ему и заслуживают лишь равнодушия либо презрения. Однако, как показывает Камю в «Постороннем», окружающие нужны для утверждения *свободы воли* индивида, они — необходимый фон для

²⁷Бахтин М.М. Указ. соч. С. 57.

²⁸Гривнин В.С. Трагедия человека — трагедия общества // Япония 1978. Ежегодник. М.: Главная редакция восточной литературы, 1979. С. 239.

²⁹См.: Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания». М.: Искусство, 1973; Еео же. Экзистенциализм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975.

развития и полноценного действия его Я³⁰. Таким образом, даже экзистенциалистский субъект нуждается в определённых связях с людьми, и нарушение этих связей вызывает у него какой-никакой, но тем не менее душевный дискомфорт.

Главный герой повести Камю, мелкий служащий частной фирмы по имени Мерсо, живёт своей размеренной, несколько блёклой, скучноватой, но вполне благополучной жизнью в небольшом городке Алжира на берегу Средиземного моря. Монотонно тянутся его холостяцкие будни. Служба, обеды в кафе, одинокая квартирка, прогулки, спорадические интрижки, кино и пляж по выходным, немного выпивки. Общение вне службы ограничивается случайными беседами с соседями по дому или по кафе. Где-то в близлежащем посёлке живёт в доме престарелых мать Мерсо, которую он почти не навещает.

Герой «Постороннего» вполне удовлетворён такой жизнью, и когда начальник предлагает ему место представителя фирмы в Париже, он категорически отказывается. Зачем? Ведь *посторонний*-Мерсо начисто лишён интереса к жизни других, а жизнь его самого, безмятежно протекающая здесь, в Алжире, не требует каких бы то ни было перемен. Но, увы, перемены всё-таки происходят. Сначала Мерсо неожиданно получает известие о смерти матери и вынужден ехать на похороны в богадельню. Поездка не вызывает у героя никаких чувств, кроме усталости и раздражения, он не пожелал даже бросить прощальный взгляд на лицо покойной. Сразу же после возвращения, стремясь поскорее избавиться от неприятных ощущений, связанных с погребением, Мерсо встречается с любовницей и весело проводит время.

Сосед по дому, человек без определённых занятий, вроде бы сутенёр, иногда заглядывает к Мерсо поболтать, а то и выпить стаканчик-другой. В ходе одной из бесед выясняется, что у соседа конфликт с какой-то арабкой, девицей лёгкого поведения. Постороннему абсолютно чужды и арабка, и сутенёр, но когда однажды после скандала с этой парой приезжает полиция и заводится дело, он уступает горячим просьбам сутенёра и равнодушно даёт показания в его пользу. Благодарный сутенёр приглашает Мерсо с напарницей провести уик-энд на берегу моря. Во время пикника на пляже происходит стычка с арабами, подстрекаемыми братом обиженной сутенёром девицы, однако до серьёзной драки дело не доходит. Арабы удаляются, и пикник продолжается.

День стоит жаркий, нещадно палит солнце. После купания и обильного обеда со спиртным Мерсо, захватив на всякий случай

³⁰См.: Камю А. Посторонний // Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. М.: Радуга, 1989.

чужой пистолет, в одиночестве идёт прогуляться к прохладному источнику с пресной водой. В клубящемся зыбком солнечном мареве перед застанным потом взором Мерсо предстаёт вдруг фигура одного из арабов, расположившегося отдохнуть у источника. Зной и выпитое спиртное придают какую-то ирреальность происходящему. Почти не соображая, что он творит, автоматически, как-будто исполняя роль в некоем странном хепенинге, Мерсо направляет дуло пистолета на араба и нажимает спусковой крючок...

Убийство араба вызывает у героя чувство удовлетворения, подобное тому, которое испытывает художник, положивший на картину завершающий мазок, или хозяйка, прихлопнувшая наконец последнюю назойливую муху. Мерсо действует практически без колебаний, не размышляя и не терзаясь угрызениями совести после злодеяния. Неспособный и к малейшему движению души, он не чувствует за собой абсолютно никакой вины.

Механистичность Мерсо, его безразличие ко всему, даже к собственной судьбе, есть практическое следствие экзистенциалистского допущения правомерности *свободного волеизъявления*, этического плюрализма. Если мы вспомним героев Достоевского, то для них убийство было мучительно выстраданным решением, итогом *развития идеи*. Убийство же, совершённое героем «Постороннего», случайно и внутренне ничем не мотивировано. Мерсо нисколько не раскаивается в преступлении, поскольку оно не является реализацией его сокровенных желаний или плодом терзающих его сомнений. В его *Я* нет места никому и ничему, что могло бы вызвать у него хотя бы неприязнь.

В духовно истерзанном Родионе Раскольникове Достоевский изобразил индивидуума, мучительно ощутившего свою слабость и бессилие и устремившегося к их преодолению *сверхчеловеческими средствами*. Именно от слабости Европу охватила страсть к ницшеанской идее сверхчеловека. В итоге сверхчеловек Ницше обернулся *античеловеком* Камю. Этот античеловек не одержим идеей, не движим страстью, он не способен даже на дурную страсть. Его душа пуста, как выжженная земля...

Роман Абэ и повесть Камю написаны в форме исповеди, как монологи самосознания. Но монолог Мерсо — это монолог самосознания «монады, не имеющей окон» (Лейбниц). Посторонний не только не ищет себя в других, но, наоборот, отталкивает их от себя, брезгует прикоснуться к их жизни. Мерсо — типичный эгоцентрик, живущий лишь в границах своих субъективных переживаний, в которых воплотился для него весь мир. Однако переживания, лишённые объектности, оказываются лишёнными плоти, эмоциональной

насыщенности, поэтому герою Камю всё безразлично и мир его чрезвычайно тускл. Всё, что находится за пределами *Я*, для Мерсо не обладает статусом реальности. Более того, его мало трогает даже перспектива разрушения собственного *Я*.

Особенно ясно данное обстоятельство вырисовывается в сцене суда, где *постороннему* выносятся смертный приговор. В противоположность герою Абэ, Мерсо глубоко безразлично отношение к нему других. Он уже находится на следующей ступеньке отчуждения, когда отсутствие контакта с окружающими не только не волнует и не печалит, но наоборот, — такие контакты вызывают приступы раздражения или смутной тревоги, поскольку всё, что исходит от *чужих*, выступает для Мерсо неистинным, ненужным, мешающим. Либо — в лучшем случае — никак не затрагивает его *Я*.

Самостоятельность Мерсо — это, говоря словами Гегеля, «самостоятельность, доведённая до того последнего заострения, которое мы видим в для-себя-сущем одном, <...>, абстрактная, формальная, сама себя разрушающая; это величайшее, упорнейшее заблуждение, *принимаящее себя за высшую истину*. Она выступает как абстрактная свобода, как чистое “*Я*”, а затем далее — как нравственное зло. Это свобода, впавшая в такую ошибку, что полагает свою сущность в этой абстракции и ласкает себя мыслью, будто в этом замыкании в себя она обретает себя в чистом виде. Говоря определённо, эта самостоятельность есть заблуждение, заключающееся в том, что смотрит как на отрицательное на то и относится как к отрицательному к тому, что есть её собственная сущность. Она есть, таким образом, отрицательное отношение к самой себе, которое, желая обрести собственное бытие, разрушает его, и это деяние представляет собою лишь проявление ничтожества этого деяния»³¹.

Вот почему и совершённое убийство, и суд, и вынесенный Мерсо смертный приговор — всё это его разъеденная эгоизмом душа не способна прочувствовать в полной мере. *Посторонний* может с лёгкостью подписаться теперь под заявлением одного из героев Кьеркегора: «Я отказываюсь от всего, у меня нет ничего, я не хочу владеть ничем, ничего не люблю, мне нечего терять»³². Лишь перед лицом смерти Мерсо ощущает нечто вроде шевеления души: смерть обещает этому несчастному потустороннее примирение с миром.

Тема смерти, неумолимой и всепобеждающей, — одна из центральных в творчестве экзистенциалистов. Вновь вспомним их от-

³¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики // Сочинения. В 14 т. Т.5. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. С. 180.

³² Кьеркегор С. Дневник обольстителя // Наслаждение и долг. СПб.: М.М. Ледерле и Ко, 1894. С. 68.

далённого предтечу Паскаля. «Вообразите, что перед вами множество людей в оковах, — писал он, — и все они приговорены к смерти, и каждый день кого-нибудь убивают на глазах у остальных, и те понимают, что им уготована та же участь, и глядят друг на друга, полные скорби и безнадёжности, и ждут своей очереди. Такова картина человеческого существования»³³. Эту мысль продолжают экзистенциалисты XX в. Люди живут на свете, чтобы умереть, рассуждает Хайдеггер; их повседневность есть лишь комплекс иллюзий и лжи, поэтому действительное существование возможно только при осознании бытия как небытия; человек брошен в чуждый и враждебный ему мир, и единственное, что ему остаётся, — это свобода смерти, вознаграждающей его за скорбь жизни. В подлинной жизни, согласно Камю, царят абсурд и отчуждение; объединить людей способно лишь страдание, отвлекающее от трагического сознания абсурда и страха перед будущим³⁴.

Герои Абэ и Камю — крайние индивидуалисты. Их сознание ориентировано на абсолютную личностную свободу, это сознание субъекта, ставящего свои прихоти превыше всего. Сама логика такого сознания, метафизика своеволия, неизбежно приводит индивида к совершению убийства (либо самоубийства, что прекрасно показал Достоевский в «Бесах», описав убийство Шатова и самоубийство Ставрогина).

Однако японский экзистенциальный герой представляется человечнее своего западного собрата. Он глубоко страдает от утраты «тропинки к людям». Его решение надеть маску сопровождается нравственными терзаниями, он остро переживает крах своих отношений с женой. И если бесчувственный Мерсо совершает убийство почти автоматически, то герой Абэ останавливается на пороге злодеяния. Японский автор не доводит до конца экзистенциальную метаморфозу и как бы оставляет герою возможность вернуться в общество и выйти на стезю человечности.

Показательно, что и в «Постороннем» и в «Чужом лице» крайний индивидуализм *внутреннего мира* героев оборачивается актом насилия во *внешней*, реальной жизни. При этом Камю вовсе не обвиняет (хотя нельзя сказать, что оправдывает) Мерсо, поскольку не видит положительных нравственных ориентиров в окружающей действительности, которые можно было бы противопоставить безудержному и равнодушному своеволию героя. Что же касается Абэ, то он, с одной стороны, восстаёт против насилия общества над человеком, против тоталитаризма, а с другой — по сути не приемлет экзистен-

³³Паскаль Б. Указ. соч. С. 150.

³⁴См.: Долгов К.М. Указ соч.

циальной свободы «маскарада», свободы личности, при которой она, терзаясь сама, закономерно приходит к террору против всего мира.

В заключение заметим, что, хотя экзистенциалистские мотивы в творчестве японских и западных писателей порождены в основном одними и теми же проблемами, у японцев они обусловлены в первую очередь переживаниями, связанными с последствиями ломки феодальных традиций и переоценкой традиционных установок и ценностей. Обратиться к философии экзистенциализма японских деятелей культуры побудила стремительность изменений в их обществе, приведшая к глубокому духовному кризису национально-менталитета; однако вслед за западными коллегами японские приверженцы экзистенциальной философии стали исследовать «несчастное сознание» слабой личности и как глобальную драму всего современного человеческого существования.

О ВЛИЯНИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА НА ТВОРЧЕСТВО СИИНА РИНДЗО

В Японии, как и на Западе, экзистенциалистские настроения нашли отражение прежде всего в художественной литературе. А именно в творчестве авторов группы «Сэнго-ха» («Послевоенная группа»): Хании Ютака, Номы Хироси, Сиины Риндзо, Мисимы Юкио, Ооки Сёхэй, Накамуры Синъитиро, Исихары Синтаро и др. Своим творческим методом они объявили принцип *киндайсюги*, который соответствовал западному понятию «модернизм». Произведения авторов *сэнго-ха* опирались на горький военный опыт, когда «пограничные ситуации» – переживание личностью экстремальных состояний – были обыденным явлением¹.

Другим примером духовных поисков японской интеллигенции в этом направлении может служить деятельность литературного объединения и одновременно гуманистического движения «Сиракаба» («Белая берёза»), созданного на базе одноимённого журнала, который издавался группой студентов-аристократов токийской школы пэров «Гакусюин». Центральным в творчестве писателей этого объединения – Мусянокодзи Санэацу, Арисима Такэо и Сига Наоя – было стремление обозначить своё авторское эго, своё *Я*, проявить свою индивидуальность, обозначить свою личность. «Так, пантеистическая картина мира Мусянокодзи, сенсуалистическое восприятие Сиги, христианский мистицизм Арисимы обусловили формирование, соответственно, наивного идеализма и утопического социализма, интуитивизма и экзистенциализма в мысли писателей»². Будучи по своим духовным истокам наследниками буддийской традиции, эти авторы ощутили свою ущербность в том смысле, что при всей гармоничности и непротиворечивости идеала буддийского мироустройства они – даже следуя этому иде-

¹См.: Рёхо К. Указ. соч. С. 87.

²Забережная О.А. Идеология литературного объединения «Сиракаба». Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. М.: 2016. С. 11.

алу — были лишены возможности иметь «своё лицо», чувствовать свою неповторимую индивидуальность.

Обратимся теперь к рассмотрению экзистенциалистских идей в творчестве писателя Сиина Риндзо. В «Общей истории японской литературы» указывается, что Сиина и его единомышленники придавали огромное значение «опыту переломных моментов человеческой жизни», которые они описывали «в обострённо-резкой манере». «Их творчество, — замечает автор, — основывалось на экзистенциальном опыте, начало описанию которого было положено Ф. Достоевским»³. Причисление Достоевского к экзистенциалистам — явление достаточно широко распространённое. В одном авторитетном научном издании прямо говорится, что «в рамках собственно философской традиции Достоевский — мыслитель экзистенциального склада»⁴. В таком утверждении есть определённый резон, другое дело, что творчество Достоевского, как и прочих гениев, не поддаётся заключению в рамки какого-либо одного художественного или мировоззренческого течения. К тому же если сравнивать героев русского писателя и близких к ним по духу героев Сиина Риндзо с героями экзистенциалистской литературы, то между ними явственно обнаружится ряд существенных различий.

Герои Достоевского, как и герои Сиина, решают в первую очередь морально-этические задачи⁵ и озабочены идеей вины и искупления. Классических же экзистенциальных героев (за исключением персонажей религиозного экзистенциализма) занимает проблема подлинности человеческого существования, и главным является не этический, а онтологический аспект.

Свободную волю героев, если она противопоставлена другим людям, нормам, ценностям, Достоевский считает произволом и осуждает. По мнению русского писателя, нельзя человеку ставить себя и свою волю превыше всего (Бога, жизни и свободы Другого). В экзистенциализме, наоборот, воспевается свободная — в том числе и от моральных норм — воля индивидуума, являющаяся единственным гарантом его подлинности, а преодоление этических норм выступает как условие становления аутентичности личности.

У подлинного индивидуума Достоевского акт свободной воли направлен на ближнего, и целью в конечном счёте является обще-

³Нихон бунгаку дзэнси (Общая история японской литературы). Т. 6. Токио: Гакутося, 1979. С. 291.

⁴Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 177.

⁵См.: Нихон бунгаку аннай. Киндай хэн (Справочник по японской литературе. Новейшее время). Токио: Асахи сёппанся, 1977. С. 162.

ственное благо, т. е. благом этих самых ближних. В экзистенциализме акт свободной воли подлинного индивидуума тоже направлен на «другого» как на объект, но главной целью при этом является обретение подлинного себя. («Другие – это ад», – заявлял Сартр.) Персонажи Достоевского приходят к обретению себя только после подавления своей воли, после смирения. Воля, свободная от моральных норм, рассматривается автором как искушение от дьявола. Экзистенциальный же герой противостоит всем и приходит к подлинному себе, потворствуя своей свободной аморальной воле, которая предстаёт как божественный дар небес.

Центральным в «философии пограничной ситуации» (если использовать термин Ясперса) является положение о том, что только через факт безнадёжного сопротивления человек возвращает себе утраченную связь с Творцом, который его покинул, – и в акте противостояния, совершая в одиночку свой подвиг, человек становится богоравным. Эта позиция – равенство с Богом в сопротивлении Божественному равнодушию – характерна прежде всего для религиозного экзистенциализма. Способность к протесту трансформируется в нём в сопротивление доктрине созидания: униженный, страдающий, но восставший герой (чьё кредо: «я сопротивляюсь – следовательно, я творю») обретает бесконечную свободу, равную свободе Божественной.

Что касается Сиины Риндзо, то его вариант экзистенциализма скорее близок к «экзистенциализму» Достоевского. Своё первое сочинение, рассказ «Семья» («Иэ»), Сиина опубликовал в 1939 г. в журнале «Синсосаку» («Новое творчество»). Позже он вспоминал, что при написании этого рассказа стремился соблюдать принцип натурализма (*сидзэнсюги*). В 1941 г. он приступил к работе над автобиографической повестью «Пирушка в полночь» (*Синья-но сюэн*), закончив её лишь в 1947-м. Повесть сразу же обратила на себя внимание отечественной критики. По замечанию К. Рёхо, в ней сказалось «влияние экзистенциалистских идей, в которых Сиина Риндзо нашёл прибежище»; в этом произведении, «японский писатель понимает действительность как символическое воплощение духовных ценностей, как отражение индивидуального сознания»⁶.

Жизнь послевоенной Японии была отмечена ценностным хаосом, отсутствием общих смыслов и тяжёлыми условиями существования, правила поведения в которых определялись способностью любыми методами противостоять другим. Японский интеллектуал

⁶Рёхо К. Указ. соч. С. 102.

Янагида Кэндзюро свидетельствовал: «В хаосе, наступившем после военного поражения, японский народ не знал, что он должен делать. Казалось, будто все люди становятся всё более и более эгоистичными и всем управляет только стремление к личной выгоде. Никогда не бывало, чтобы японцы до такой степени отвратительно обнаружили свою сущность, отбросив всякий стыд и приличие. Стало ясным, что добродетели прежних дней оказались просто притворством и ханжеством. Когда молодёжь узнала, что всё прошлое было основано на лжи, она потеряла всякую веру в истины человеческой жизни... Это было общество, где слабохарактерному человеку просто невозможно было жить»⁷.

Такими слабохарактерными личностями выступают герои следующих после «Пирушки» книг Сиина, напечатанных в 1948 г. — повести «Во власти несущегося потока» («Омоки нагарэ-но нака-ни»), романа «Вечный пролог» («Эйэн нару дзёсё») и повести «Записки Фукао Масадзи» («Фукао Масадзи-но сюки»). В данных произведениях Сиина Риндзо «воспринимает послевоенную эпоху как времена мрака и бессмысленности. Анализируя условия существования современного человека, он пытается постичь сущность нигилизма в духе Достоевского и Кьеркегора и выступает типичным представителем послевоенного поколения писателей, отдавших дань моде на экзистенциализм»⁸.

Страх перед тотальной и никого не щадящей смертью, осознание трагической пропасти между интересами отдельного индивидуума и общества, констатация проникновения отчуждения во все поры социальной жизни, акцент на психологических переживаниях личности, утверждение абсурдности бытия — все эти качества, характерные для экзистенциалистских мировоззренческих установок, свойственны и творчеству Сиина Риндзо, в первую очередь роману «Вечный пролог».

Роман Сиина автобиографичен. Его главный герой, альтер эго писателя по имени Сунагава Анта, напряжённо пытается разобраться в проблеме смысла человеческого существования и обрести своё подлинное Я. В первой части романа повествуется о детстве и юности Сунагава, выросшего в бедной семье, которую постоянно преследовал рок смерти: один за другим умирали его отец, мать, сёстры... Мысли о неумолимой и безжалостной смерти, требующей всё новых жертв, гнетут героя и он, не выдержав напряжения от

⁷Янагида Кэндзюро. Эволюция моего мировоззрения. М.: Политиздат, 1957. С. 110–111.

⁸Гэндай нихон бунгаку дзитэн (Словарь современной японской литературы). Токио: Токёдо сёппан, 1968. С. 342.

страха стать следующим, сбегает из дому. Вся его дальнейшая жизнь превращается в вечное ожидание конца.

В годы Второй мировой войны Анта идёт служить в армию, где его жизнь находится под постоянной угрозой гибели, протекает в условиях столь любимой экзистенциалистами “пограничной ситуации”. Получив ранение, он попадает в госпиталь и тамошний врач, Такэути Гиндзиро, ампутирует ему ногу. Состояние молодого человека неуклонно ухудшается, и ему на ум приходят мысли о самоубийстве. «В конце концов, — размышляет Анта, — не есть ли моя жизнь бессмыслица? Но несмотря на это я почему-то продолжаю существовать. Может, моя последняя и единственная свобода — самоубийство?»⁹. Эта идея находит сочувствие у врача Такэути Гиндзиро, который сам сдается страхом смерти и предлагает герою вместе выпить цианистого калия. «Все хотят умереть. Каждый способный решится на самоубийство, счастливцев, — выносит врач свой приговор. — Человечество — это сборище глупцов... Единственное спасение — это гибель»¹⁰. В итоге Такэути всё же решается на суицид, устраивая пожар в собственном жилище и погибая в огне.

На примере этого героя Сиина рисует трагическую эволюцию личности, пришедшей от малодушной философии отрицания ценности человеческого существования к непосредственному воплощению в жизнь такой философии, оборачивающейся элементарным уголовным преступлением. При этом символично, что Такэути — врач. Суть врачебной деятельности — исцелять, спасать жизнь, дарить здоровье. Здесь же «врачевание» имеет прямо противоположный смысл и отражает негативистское и драматическое мироощущение самого Сиины Риндзо.

В описании смерти Сунагавы Анта в финале романа явственно звучат ноты светлой печали, отражающей чисто японское, традиционно безбоязненное, буддийски-бесстрастное в своей основе отношение к смерти. Герой достигает просветления, растворяясь в мире, обретая в смерти единение с ним. Очевидно, на наш взгляд, что Сиина в данном случае обращается к духовным корням своего народа. Тема смерти всегда выпукло присутствовала в литературе и культуре Японии. Так, в романе Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари», посвящённом описанию быта блистательных дам и кавалеров эпохи Хэйан, нет почти ни одной главы, где бы герои не упоминали о скорой (собственной или любимого) смерти. Жизнь аристократии в

⁹Сиина Риндзо сю (Сочинения Сиина Риндзо) // Гэндай бунгаку тайкэй (Серия современной литературы). Т. 56. Токио: Бунгэй сюдзю, 1966. С. 40.

¹⁰Там же. С. 61–62.

условиях постоянной памяти о скоротечности и конечности человеческого бытия подпитывалась эстетизмом отношения к жизни, красота переживания которой эстетизировала и смерть, делая её предметом поэтического и литературного творчества, элегических раздумий. Ещё живым самураем должен был обдумать все возможные варианты ухода из жизни (от воды, от огня, от меча противника, от болезни и т.д.), чтобы при наступлении предсмертной ситуации не ударить в грязь лицом и принять все меры для того, чтобы это произошло красиво: ритуал самоубийства-*сэнпук* был эстетизирован и разработан в подробностях. В мирную эпоху Токугава такой ритуал был усвоен и низшими сословиями. В пьесах популярного драматурга Тикамацу Мондзаэмона торговцы и гейши в безнадежных для их любви и общественной морали ситуациях совершают обдуманные ритуализированные самоубийства. (Неслучайно Япония и в Новейшее время является одной из стран — лидеров по самоубийствам.)

Мы уже отметили близость творчества Сиина идеям Достоевского, перед которым проблема самоубийства стояла очень остро. Христианство, которое русский писатель выстрадал, пережив публичную казнь и каторгу, налагало строгий запрет на такое проявление свободы, как суицид, и идеологи волюнтаристского ухода из жизни в его романах — это почти всегда отрицательные персонажи. Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков — люди разного умственного и эмоционального склада, но все они аморальные, «преступившие черту». Христос — истина сверхприродная, Его Закон выше законов природы, неизменно и равнодушно уничтожающей свои творения. Герои Достоевского и различаются на положительных и отрицательных, смотря по тому, какую истину они выбирают — природную (война всех со всеми, победа сильного, главенство инстинкта, победа тлена над цветением, смерти над жизнью) или культурную (свобода следования за Христом, взвалив на себя свой крест и претерпев всё до конца).

Герои Сиина Риндзо — врач Гиндзиро Такэути и Сунагава Анта — делают разный выбор. Финальный жест Гиндзиро (поджог собственного жилища) чудовищен — это торжество идеи бессмысленности существования мироздания, заслуживающего адского пламени; но в поведении героя нашли отражение настроения японцев, переживших ужасы войны. Уход из жизни Анты иной: его смерть — это смерть христианина, верящего в осмысленность и неслучайность всего происходящего с людьми на этом свете.

В противоречивом образе Сунагавы Анты нашли отражение этические искания автора, сходные с идеями виднейшего пред-

ставителя католического экзистенциализма, Габриэля Марселя (1889–1973)¹¹. В качестве средства преодоления экзистенциального одиночества Марсель рассматривает христианство. Кроме того, в его этике ощутимо определённое влияние практической философии И. Канта. Кант выдвинул не теоретическое, а нравственное обоснование бытия Божия, рассматривая Бога как необходимый постулат практического разума. Он доказывал, по существу, наличие Бога «от противного»: не может быть так, чтобы всё кончалось несправедливостью; поскольку же моральный, справедливый человек в жизни как правило страдает больше аморального, то должен существовать такой мир, где осуществлялось бы торжество справедливости, и такая сила, которая бы обеспечивала это торжество, т. е. Бог, являющийся гарантом справедливости, регулятивным идеалом. По Канту, «нашим долгом было содействовать высшему благу, стало быть, мы имели не только право, но и связанную с долгом как потребностью необходимость предположить возможность этого высшего блага, которое, поскольку оно возможно только при условии бытия Божьего, неразрывно связывает предположение этого бытия с долгом, т. е. морально необходимо признавать бытие Божье»¹².

Аморализм, воцаряющийся в условиях отсутствия Бога как регулятивного идеала, ведёт человечество к саморазрушению. Следовательно, существование Бога как гаранта людской моральности является обязательным. Однако Сиина в «Вечном прологе» ещё не приходит к идее обоснования морали Божественным провидением. Ему чужд взгляд авраамических религий на Бога как трансцендентного регулятора и источника моральной справедливости. Однако логика мысли японского писателя во многом повторяет логику Канта, он также прибегает к доказательству «от противного». Поскольку отсутствие моральных идеалов, бесчеловечность, пессимистический негативизм и деструктивные интенции его героя Такэути Гиндзиро приводят к преступлению и разрушению окружающей действительности, постольку наличие таких идеалов необходимо.

Авторская идея «Вечного пролога» проста: образу Гиндзиро как носителя неких тёмных сил противопоставлен образ просветлённого в момент смерти Сунагавы Анты; Анта выступает в романе как анти-Гиндзиро. Моральность (истинность, справедливость) утверждается как нечто противоположное аморальности (неистинности, несправедливости). Таково отрицательное обоснование моральности в рамках «Вечного пролога». Положительного,

¹¹См.: Нихон бунгаку аннай... С. 163.

¹²Кант И. Соч. В 6 т. Т. 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 458.

позитивного обоснования морали здесь ещё нет, что и роднит роман с сочинениями экзистенциалистов.

К идее необходимости обоснования морали Сиина Риндзо придёт на следующем этапе своего творчества, когда в этико-философских работах начнёт постулировать идею Бога как гаранта моральной справедливости. В 1951 г. японский писатель принял христианство и в том же году написал повесть «Красный отшельник» («Акаи кодокуся»), герой которой достигает просветления на пути единения с Иисусом Христом. «Сиина Риндзо как будто стремится к яркому свету, — справедливо отмечает японский критик и публицист Курахаара Корэхито. — Однако он ищет света так, как летит на свет мушка, попавшая в темноту, он не видит света в самой действительности, он ищет света потому, что действительность отвратительна и бессмысленна, потому, что она нестерпима, а так как свет никак не вяжется с его представлением о действительности, то и оказывается совершенно искусственным»¹³.

Следующим произведением Сиины Риндзо, написанным им после крещения, стал роман «Неожиданная встреча» («Кайко», 1952). В нём писатель попытался совместить внутренние и внешние аспекты бытия «на основе синтеза христиански окрашенного экзистенциального реализма и социального реализма»¹⁴. Образ главного персонажа романа, рабочего Фурусато Ясуси, является дальнейшим развитием образа просветлённого христианством героя «Красного отшельника». В 1955 г. Сиина печатает роман «Прекрасная дама» («Уцукусий онна»), центральному персонажу которого даёт силы жить лелеемый им в сердце образ Божьей матери. Религиозные мотивы явственно звучат и в выпущенной в 1957 г. повести «Моё библейское повествование» («Ватакуси-но сэйсё-моногатари»), являющейся исповедью новообращённого христианина.

На закате творчества, в романе «Длинное ущелье» («Нагай танима») и других произведениях, особенно, в своём последнем романе «Дело каторжника» («Тёркинин-но кокухацу», 1969) писатель продолжает варьировать тему смерти. Пользуясь выражением самого Сиина, он считает жизнь вечным прологом к смерти. Однако все попытки Сиина Риндзо опереться на религиозно ориентированную субъективность, на духовную активность отдельного индивидуума, игнорирующего реальную социальную действительность, не увенчались успехом. Его писательская карьера продемонстрирова-

¹³ Курахаара К. Статьи о современной японской литературе. М.: Изд-во восточной литературы, 1959. С. 23.

¹⁴ Сиина Риндзо. Указ. Соч. С. 500.

ла интеллектуальную и эмоциональную бесперспективность пути, предлагаемого экзистенциализмом. Семантически противоречивое название первого романа Сиины Риндзо можно отнести ко всему творчеству японского прозаика, яркое литературное дарование которого обернулось *вечным прологом* к подлинному искусству.

О ВОЗЗРЕНИЯХ ФИЛОСОФА ВАЦУДЗИ ТЭЦУРО

Деятельность Вацудзи Тэцуро (1889–1960) – крупнейшего философа Японии, началась в эпоху Мэйдзи и оказала существенное влияние на развитие современной национальной философской мысли. Оттолкнувшись от противопоставления духовных традиций Японии и Запада, Вацудзи переосмыслил идейное богатство своей родной культуры и поставил себе целью продемонстрировать её достижения всему миру.

Как и многие представители японской интеллектуальной элиты, группировавшиеся, главным образом, вокруг философских отделений двух императорских университетов – Токийского и Киотского, – Вацудзи напряжённо искал причину тогдашнего научно-технического превосходства западной цивилизации над японской в ценностных основаниях последней. Полагая, что главными факторами интеллектуального и экономического роста на Западе являются индивидуализм и эгоизм, Вацудзи ещё студентом Токийского университета (1909–1914) занялся проблемой самоутверждения и независимости личности и подверг пристальному изучению труды основных выразителей западного индивидуализма – Ницше, Шопенгауэра и Кьеркегора. Придя к выводу, что западные идеи не вполне соответствуют национальным традициям, молодой философ по окончании университета обращается к поиску национальных культурных ориентиров.

В эпоху Мэйдзи в Японии встала проблема «сочетания несочетаемого», а именно общинности, приверженности своему историческому прошлому, особенностей природного и социального ландшафта и т. д., и необходимости ускоренного технического и экономического развития страны, требовавшего отбросить «устаревшие» связи и отношения. Эта проблема разделила людей на два условных лагеря: западников и японофилов. Оба лагеря преследовали одну цель: достижение японского экономического процветания и военной мощи, обеспечивающих стране равновесие на между-

народной арене. Они расходились в определении путей её достижения: принять ли безоговорочно западную парадигму или адаптировать её к традициям японской культуры. В начале XX в. наметилась тенденция возвращения к основам, во многом справедливо названная «националистическим поворотом эпохи Тайсё».

В мае 1917 г. Вацудзи с друзьями посетил храмы древней столицы Японии г. Нара. Результатом стало появление работ «Воскрешение идолов» («Гудзо сайко», 1918) и «Паломничество в древние храмы Нары» («Кодзи дзюнрэй», 1919), обозначивших, условно говоря, «националистический поворот» (*тэнко*) в его творчестве. В этих работах Вацудзи предпринял попытку вычленить специфику японской культуры, и это определило занятия японского учёного на долгие годы.

Американский философ Дэвид Дилворт охарактеризовал Вацудзи как яркого представителя культурологической компаративистики XX в., продолжавшего и развивавшего идеи своего наставника — Нисиды Китаро¹. Как и его духовный учитель, Вацудзи основывает свои выводы на базе обширных и глубоких знаний китайской и японской культуры, начиная с эпохи Древности и Средневековья, а также на базе знания западной цивилизации, её материальной и духовной составляющих. Главным для Вацудзи стал вопрос о понимании сущности человека в японской культуре, ядром которой он (как и Нисида Китаро), считал бесформенные, не доступные человеческим чувствам «пустотные» отношения в обществе, создающие каркас для овеществлённых культурных форм. Эти отношения (которые на Западе изучает философская дисциплина «этика»), по Вацудзи, следует рассматривать как сущностные в определении человека.

Японская гуманитарная наука (как, впрочем, и западная) признаёт выдающуюся роль Вацудзи в определении главных направлений философских исследований в Японии XX в. «После Вацудзи, который сделал систематическую попытку построить антропологию как этику, новых философско-антропологических школ в Японии не возникало, — пишет Л.Б. Карелова. — Тем не менее, его учение наряду с учением Нисиды задавало вектор исследования проблем личности мыслителями различных школ и течений вплоть до конца XX века»². В качестве методологии Вацудзи Тэцуро избрал диалектику абсолютно противоречивого тождества Нисиды Китаро (*дзэнт-*

¹См.: *Dilworth D. Watsuji Tetsuro (1889–1960); Cultural Phenomenologist and Ethician // Philosophy East and West. 1974. Vol. 24/1. P. 6.*

²*Карелова Л.Б. Модели личности в японской мысли XX века в контексте проблемы соотношения “я” — “другой” // Историко-философский ежегодник 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 413.*

тайтэки мудзюн-но доицу), развив её с учётом гегелевского диалектического метода «отрицания отрицания» (*хитэй-но хитэй*).

В работе «Воскрешение идолов» у Вацудзи обозначился отход от идей, ставших популярными в эпоху Мэйдзи и ориентированных на западную культуру и философию. По мнению японского мыслителя, идолы — окостеневшие и опостылевшие объекты поклонения, не всегда обречены на забвение. Их могут разрушать, зарывать в землю, на их месте могут возводить новые, которых, в свою очередь, ожидает судьба старых. Однако возможно и чудо воскрешения, когда старые идолы вновь обретают власть над умами и сердца́ми людей. Так произошло, например, в эпоху Ренессанса, когда извлечённые из земли статуи прекрасных античных богов и героев обрели новую жизнь в качестве шедевров искусства.

Аналогичные процессы Вацудзи предвосхищал и в современной ему Японии. Он чувствовал изменение общественных настроений и полагал, что наступает момент восстания «старых идолов». При «повороте Тайсё» на поверхность выплыл идол *кокутай*, сакрального *тела государства* — концепция, разработанная в русле синтоизма. В то же время раскрылась и стинная суть буддизма, его философия, отрицающая личного Бога. В этом смысле буддизм предстаёт как предвосхищение современной научной и философской мысли, а Ницше, провозгласивший смерть Бога — как последователь философии раннего буддизма, объявившей о смерти Бога ещё 25 веков назад. Так что ницшеанский лозунг является «старой новостью», приобщившись к которой европейцы становятся, по Вацудзи, «квазиазиатами».

Интересно, что, несмотря на всеобщее увлечение рационалистическими установками Запада, чиновники оптимистической по духу эпохи Мэйдзи отвергли буддийский пессимизм и сделали ставку на синтоизм. Буддизм с его проповедью *мудзё / хаканаси* (тщеты быстротечности жизни и всех усилий человека изменить этот мир коренным образом)³ рассматривался как идеологический привесок к политике рухнувшего сёгуната, один из источников экономической отсталости Азии вообще и Японии в частности. В эпоху Мэйдзи буддизм был «задвинут в угол», буддийские монахи преследовались; несмотря на относительную мягкость революционных преобразований эпохи Мэйдзи, не подразумевавших тотального разрушения старых традиций, а также уничтожения их носителей⁴, репрессии против не-

³См.: *Игнатович А.Н.* Учения шести школ периода Нара // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993. С. 50; *Караки Дзюндзо.* Мудзё. С.291.

⁴См.: *Ла Флёр У.* Карма слов. Буддизм и литература в средневековой Японии. М.: Летний сад, Серебряные нити, 2000. С. 169; *Бенедикт Р.* Хризантема и меч. Модели японской культуры. С. 340.

угодной части представителей старого истеблишмента всё же имели место, хотя и не в столь радикальной форме, как во времена Великой французской или Октябрьской революций. Власть поощряла разорение буддийских храмов, уничтожение церковной утвари и священной скульптуры — «опостылевших идолов». Чёрным для буддистов стал 1871 г., когда под лозунгом *хайбуцу кисяку* («Сбросим будд с пьедесталов!») были разрушены уникальные образцы буддийской скульптуры и архитектуры. (Показательно, что именно в 1871 г. на Запад, в Европу и Америку, отправилась делегация высокопоставленных японских чиновников во главе с Ивакурой Томоми за «западной мудростью»⁵.)

Вацудзи рассматривает эпоху Нара как аналог греческой Античности, а эпоху Мэйдзи и частично Эдо (с её школами, настаивавшими на «особом пути Японии», — школой национальной науки-*кокугаку* и школой *Мито*, представитель которой Аидзава Сэйсисай развивал концепцию *кокутай*) в качестве аналогов европейского Средневековья. Вацудзи считал, что Восточная Азия — это единая культурная и интеллектуальная сущность⁶, а Нара, столица Древней Японии, является хранительницей сокровищ интернациональной культуры стран Великого шёлкового пути (Индии, Персии, Кореи и Китая).

Американский исследователь Ла Флёр пишет, что «Вацудзи был буквально одержим космополитизмом Шёлкового пути»⁷. Сама японская культура, воплощённая, в частности, в поэтической антологии «Манъёсю», историко-мифологических сводах «Кодзики» и «Нихонсёки», по Вацудзи, составляет лишь часть по сути космополитической культуры Нара. Японской культуры просто не существовало бы, полагал он, если бы не влияние других культур. Это явственно обнаруживается, например, в сокровищнице *Сёсоин* — музее старинной скульптуры в храме Тодайдзи в Нара, где хранятся статуя корейской Каннон (поразившей воображение Эрнеста Феноллозы) и маска *гигаку*, запечатлевшая этнический тип, совершенно отличный от японского⁸.

Отметим, что Вацудзи подчёркивает не столько сакральное, сколько нравственно-эстетическое значение буддийских храмов Нары, которые должны выполнять теперь, в век науки и атеизма,

⁵См.: *Мещеряков А.Н.* Император Мэйдзи и его Япония. С. 250–252.

⁶См.: *Вацудзи Тэцуро.* Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. VIII. Токио: Иванами сётэн, 1962. С. 243.

⁷*La Fleur W.A.* Turning in Taisho: Asia and Europe in the Early Writings of Watsuji Tetsuro // Culture and Identity. Japanese Intellectuals during the Interwar Years. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 256.

⁸См.: *Вацудзи Тэцуро.* Кодзи дзюнрэй (Паломничество в древние храмы Нары). Токио: Иванами сётэн, 1995. С. 65–68, 82–85. См. также выше: С. 387 сл.

роль музеев. Здесь уместно процитировать российского япониста Г. Комаровского (Светлова), вспоминавшего о сокровищах Нары, которые ему довелось видеть в Японии. Светлов соглашается с размышлениями русского философа Н. Фёдорова о роли музеев в народном самопознании. Музей, по мнению Фёдорова, — это учреждение, где знание неотделимо от нравственности. В нём «обитает разум не только понимающий, но и чувствующий утраты, скорбящий о них, ибо музей — храм поминовения тех, кого должно и можно воскресить совокупными усилиями сынов, не забывших долга относительно отцов»⁹.

Восхищаясь сокровищами храмов Нары, Вацудзи указывает, что Тэмпё (724–748), эпоха создания поэтической антологии «Манъёсю», не является эпохой выражения исключительно японского духа. Напротив, это время распространения «иностранный идеологии» буддизма, приобщения японцев к наследию буддийской мысли, а также строительства храмов и возведения статуй буддийских божеств. Вацудзи обращает внимание на огромное значение участия в этом процессе корейцев и китайцев, которые стали для японцев учителями и потому могут претендовать на роль их духовных предков.

Восторженные публикации Вацудзи Тэцуро с описанием достопримечательностей древней столицы Японии вызвали широкую волну паломничества японцев в эти места и способствовали рождению национального нарциссизма. В текстах Вацудзи ощущается не просто влюблённость в японскую древность: это начало формирования подхода к культуре, противоположного западному с его жёстким противопоставлением субъекта-человека — объекту-природе и миру вещей. Именно в «Паломничестве» появляется важное понятие «поле доверительных отношений» (*айдагара*), ставшее принципиальным в дальнейших разработках Вацудзи. В 1925 г. Вацудзи утверждают в должности ассистента Киотского университета, а в 1927 г., получив грант от министерства образования, он отправляется на трёхлетнюю стажировку в Берлинский университет — «философскую Мекку», где в 20-е гг. проходили стажировку его коллеги-философы Танабэ Хадзимэ, Мики Киёси и Куки Сюдзо. Впрочем, через год стажировка была прервана, и Вацудзи вернулся на родину. Впоследствии Берлину он предпочёл Афины и Рим, где интенсивно изучал истоки художественной культуры Запада.

Между тем, в 1927 г. вышло в свет главное философское произведение М. Хайдеггера — «Бытие и время». Вацудзи ознакомился с

⁹Светлов Г.Е. Колыбель японской цивилизации Нара. История, религия, культура. М.: Искусство, 1994. С. 3.

ним сразу по приезде в Германию. В «Бытии и времени» Хайдеггер сформулировал главное отличие культур Востока и Запада, которое и задаёт разные векторы развития японской буддийско-конфуцианской и западной христианской культур. Это ядро — «темпоральность», причина вечной заботы и вечного страха человека перед «падающим бытием к смерти»¹⁰. «Возможность понять бытие человека как темпоральность вызвала у меня глубокий интерес, — пишет Вацудзи. — Почему, в то время как темпоральность объявляется главной структурой человеческого существования, такая, в равной степени коренная структура, как пространственность, лишена жизни? Я задался этим вопросом. Конечно, нельзя сказать, что пространственность вовсе не рассматривалась в германской философии. Эта проблема получила новую жизнь в мировоззрении немецких романтиков как “живая природа”. Именно они обратили внимание на ландшафт — конкретное пространство. Однако у Хайдеггера нет и намёка на подход к этой проблеме, в то время как темпоральность освещена весьма подробно. И в этом я вижу ограниченность Хайдеггера. Темпоральность, взятая отдельно от своего пространственного измерения, не истинна. Почему же Хайдеггер остановился перед этим синтезом темпоральности и пространственности? Потому, что его *Dasein* — совершенно индивидуалистическое понятие. Человеческое существование сводится у него к бытию отдельного человека»¹¹. (Заметим в скобках, что, по нашему мнению, это замечание и не вполне корректно. Пространственности человеческого бытия Хайдеггер уделял много места в своих работах¹²).

Подлинная суть человека, как видит её немецкий философ — а вместе с ним вся западная культура, — это временное, конечное пребывание в мире (*Endlichkeit*) независимого «субъекта» (*Dasein*, “вот-бытие”), которое придаёт смысл всем жизненным коллизиям человека. «Люди не дают хода мужеству перед ужасом смерти»¹³. Человек находится лицом к лицу, один на один с разверзающейся впереди бездной Ничто. Окружающий мир при этом теряет своё неповторимое лицо, оказывается лишь безликим фоном для человека, переживающего ужас своей конечности.

«Если же посмотреть на природу человека как на двухслойную индивидуально-социальную структуру, — замечает Вацудзи, — то становится ясно, что точка зрения Хайдеггера — односторонне-абстрактная. Историчность немецкого философа окрашена темпо-

¹⁰ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический проект, 2011. С. 255.

¹¹ Вацудзи Тэцуро. Дзэнсю. Т. VIII. С.2.

¹² См.: Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 312–316.

¹³ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 254.

ральностью, вместе с тем совершенно понятно, что историчность непременно сочетается с эндемичностью. Этот вопрос встал передо мной тогда, когда я лицом к лицу столкнулся с подробным анализом темпоральности, поскольку находился под сильным впечатлением от разнообразия ландшафтов, т.е. разнообразия ландшафтно-климатических зон. Можно сказать, что я стал осознанно заниматься этой проблемой в связи с темпоральностью и историчностью. Если бы не этот мой интерес, я так и остановился бы на стадии впечатлений о климате и ландшафте. Именно мой интерес привёл меня к мысли о взаимозависимости ландшафта, климата и историчности»¹⁴.

Результатом размышлений над книгой Хайдеггера стало первое фундаментальное культурологическое исследование Вацудзи, книга «Климат» (*Фу:до*). Как отмечает Л.Б. Карелова, в нём японский философ «положил начало расширительному пониманию климата, которое подразумевало не столько природно-климатические условия, сколько определённый образ жизни, совокупность нравов и обычаев, а также определённое мироощущение, обусловленное географическими и климатическими особенностями той или иной местности»¹⁵. Неслучайно Вацудзи высказывает намерение создать исходя из климатических особенностей Японии «климатологию духовных человеческих отношений» (*Нингэн-но сэйсин-но фудогаку*).

Понятие *фу:до* передаётся в японском языке двумя иероглифами: *фу:* — ветер и *до* — земля, почва, т.е. буквальный перевод звучал бы как «ветер и почва» или «климат и ландшафт». Сам Вацудзи оговаривает в тексте именно этот смысл названия, указывая, что у понятия *фу:до* имеется более старый аналог — *суйдо*¹⁶. В английском переводе название выглядит как «Climate and Culture»¹⁷. С другой стороны, существует культурологическое исследование Аида Юдзи «Японский климат и культура» (1972)¹⁸, по смыслу являющееся конкретизацией исследования Вацудзи и очевидно отсылающее именно к этой его работе. У Аида понятие «климат» (*фу:до*) противопоставлено понятию «культура» (*бунка*) и относится к явлениям природы. На наш взгляд, наиболее адекватным был бы перевод *фу:до* как «среда обитания», тем более что это понятие имеет и природные, и социальные коннотации.

¹⁴Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 6.

¹⁵Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 398.

¹⁶См.: Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 8.

¹⁷См.: Bownas G. Climate and Culture: A Philosophical Study. Tokyo: Hokuseido, 1961.

¹⁸См.: Аида Юдзи. Нихон-но фудо то бунка (Японский климат и культура). Токио: Кадокава сётэн, 1972.

В «Климате» Вацудзи Тэцуро продемонстрировал культурологическое понимание сущности человека: она не сводится ни к личностным характеристикам человека, ни к характеристикам того общества, в котором он проживает свою жизнь. Кроме того, Вацудзи показал принципиальную зависимость форм культуры — как материальной, так и отчасти духовной — от среды обитания, прежде всего от климата. «Сама деятельность человека затушёвывается, отходит на второй план, а осознание культуры как специфического явления в тот или иной период растворяется в общем климатическом потоке; культура предстаёт как культура вообще»¹⁹. Фактически, Вацудзи, как и ранее Нисида, занят поиском неизменных оснований *любой культуры*, не только японской.

Следующая работа, «Этика» («Ринригаку»), принесла Вацудзи международную известность. Она считается главным культурологическим исследованием японского философа. Переводчик «Этики» на английский язык, американец Роберт Картер, отмечает: «Это не просто отрицание интеллектуальных и культурных традиций Запада; это критическая рефлексия, иллюстрирующая аналогичные и не совпадающие положения восточных учений, которые он считал ценными и правильными. В результате возник высококачественный диалог Востока и Запада, полезный опыт философской компаративистики, проливший свет на их сходство и различие в удивительно изысканной форме»²⁰. Как и в «Климате», в «Этике» Вацудзи даёт характеристику западного мировоззрения, которое он определяет как «научное». Однако объективность науки и философии Запада вызывала у Вацудзи скептицизм. Он подчёркивал, что любое научное исследование происходит на определённом культурном фоне и в определённой системе отношений между людьми. Эти отношения складываются в конкретной культурной среде на протяжении её длительного развития. Таким образом формируется, по словам японского мыслителя, «историческое тело» (*рэкиситэки синтай*) культуры. Поскольку все отношения в обществе базируются на определённых правилах поведения, т. е. на этике, последняя объявляется главной философской наукой и ядром философской антропологии.

В «Этике» Вацудзи даёт определение выражения «научное исследование» (*то:и*), или «занятия наукой» (*гакумон*): это «деятельность конкретных людей, а вовсе не отделённых от социального мира наблюдателей. Занятие наукой — длительные межчеловеческие отно-

¹⁹ Михалёв А.А. Проблема культуры в японской философии. К. Нисида и Т. Вацудзи. М.: ИФРАН, 2010. С. 57.

²⁰ Carter R. Introduction // Watsuji Tetsuro's Rinrigaku. N.Y.: SUNY Press, 1996. P. 3.

шения, складывающиеся в процессе такой деятельности. Исследуемый предмет существует в общественном поле (*кокэтки-ни*) в условиях длительных и устойчивых отношений между людьми (*айдагара*). Таким образом, “научное” исследование в своей основе всегда выступает “межчеловеческим” исследованием... Разумеется, можно предположить, что некий одинокий учёный станет исследовать некий природный объект, запершись в своём кабинете и прервав все связи и отношения с внешним миром. Но даже и в этом случае он не избежит того, что, в конечном счёте, это всё равно будет общечеловеческим исследованием. Когда некто обсуждает пусть даже частную проблему с другим, он уже заранее поместил эту проблему в публичное поле, придав своему исследованию общественный статус»²¹. Человек, согласно этому подходу, существует не в качестве единого и неделимого создания и не в качестве части социального организма как целого, но как «промежуток» между этими двумя полюсами.

Исходя из вышесказанного, попробуем проанализировать слово *ринригаку* (этика), предложенное Вацудзи для обозначения своего главного философского труда. Этот термин имеет китайское происхождение (*канго*) и состоит из трёх иероглифов: *рин* – круг людей, окружение; *ри* – правило, закон и *гаку* – наука. То есть этика – это наука, изучающая правила жизни в общине и связи, складывающиеся между людьми в их практическом взаимодействии (*коитэки рэнкан*)²². Иероглиф *рин* отсылает нас к конфуцианским «пяти главным отношениям» (*горин*), в которые вступает человек на протяжении жизни²³. Родившись в семье, включённой в более широкие круги социальных связей, (деревенская община, ремесленный цех и т. д.), младенец буквально вползает в систему незыблемых на момент его появления на свет отношений. В течение жизни ему предстоит занимать разные позиции в системе этих устоявшихся отношений, но его главной задачей в любом случае является сохранение, упрочение положительных, доверительных отношений в общине, для чего он использует данные от природы и усвоенные от воспитателей возможности: «Наше происхождение само по себе – не что иное, как наше целевое предназначение, к которому мы возвращаемся, и именно в этом состоит смысл выражения “идентичность – это будущность” (*хонрай сэйсоку мирасэй*)»²⁴.

²¹ Вацудзи Тэцуро. Дзэнсю. Т. X. С. 32.

²² См.: Там же. С. 12–13.

²³ См.: Наст. изд. С. 80.

²⁴ Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 196.

Подлинность индивидуума, его идентичность, есть его и начало, и конец. Понимание идентичности заключается в практических связях и отношениях в общине. Мы, родившись, уже застаём сложившиеся в общине отношения. Но мы также осознаём, что они могут совершенствоваться в будущем. Но чтобы это случилось, нужно совершенствовать то, что уже сложилось, а не безжалостно сокрушать достигнутое. Как писал учёный-почвенник XVIII в. Мотоори Норинага: «Пусть даже нечто кажется и плохим для отдельной небольшой провинции, однако, если оно существует уже длительное время и с трудом поддается изменению, вряд ли следует это нечто поспешно уничтожать и исправлять»²⁵. Это и начало, и конец нашей жизненной задачи. Главное, подчёркивает японский мыслитель, идентичность складывается только в результате *практического взаимодействия людей друг с другом*, а не в результате рефлексии.

Идентичность для Вацудзи связана с широким контекстом: как географическим (природным), так и культурным. Причём с контекстом динамическим, с актуальным поведением людей, опутанных сетью взаимных обязанностей и устойчивых отношений. Философ в этой связи рассматривает термин *кодзин* – индивидуум, частное лицо, на протяжении жизни сменяющее ряд социальных ролей. Один и тот же *кодзин* может играть разные роли одновременно, будучи, например, подчинённым, отцом, младшим братом, сыном, мужем, другом и руководителем кружка *икэбаны*. Какова же главная цель в жизни отдельного субъекта? Вацудзи формулирует её как «определение возможностей обновления *айдагара* на основании уже сложившихся отношений»²⁶, иными словами, поведение субъекта расшатывает уже окостеневшие формы отношений *айдагара* и создаёт условия для их постепенного развития. Здесь Вацудзи переформулирует известный издревле в Японии закон гармоничной жизни, часто встречающийся у поэта Басё – «без неизменного нет основы, без изменчивого нет обновления» (*фуэки рю:ко:*)²⁷.

Другой термин, используемый Вацудзи, это *нингэн* – «человек» или «человечество», в зависимости от контекста. Он предназначен для обозначения индивидуума как родового существа. Философ констатирует двойной характер человеческого существования: мы не можем представить себе индивидуума, который изначально изолирован от общества и только потом вступает в отношения с «дру-

²⁵ Мотоори Норинага. Тама кусигэ (Драгоценная шкатулка для гребней) // Ю.Д. Михайлова. Мотоори Норинага. Жизнь и творчество. С. 170.

²⁶ Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 195.

²⁷ См.: Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур. С. 415; Её же. Движение красоты. М.: Восточная литература, 2005. С. 161, 400.

гими». Мы не можем также представить себе общество как единый организм, состоящий на клеточном уровне из отдельных лишённых индивидуальности аморфных и безликих человеческих существ, автоматически выполняющих поставленные таким организмом задачи. Нам следует считать постоянное *взаимодействие людей в обществе* выражением индивидуальности, аутентичности каждого человека. Иными словами, в термине *нингэн* отражён фундаментальный двойственный характер человека как одновременно индивидуального и общественного существа. Этот термин состоит из двух иероглифов: *нин* — «человек» и *гэн* — «промежуток», «интервал» (как пространственный, так и временной).

Слово это древнее, оно восходит к буддийскому термину *нингэн-кай*, означаемому «мир людей» — один из десяти буддийских миров, в которых может очутиться человек в результате совершённых им поступков. Термин *нингэн* не относится исключительно к сфере индивидуальной или общественной жизни, а отражает диалектическое единство этих двух внутренне присущих человеческому существу измерений. *Нингэн* как индивидуальное человеческое существо, совершенно отличен от общества. Он вступает в отношения с другими индивидуумами, но никак не с обществом в целом, иначе говоря, индивидуум по отношению к другим индивидуумам никогда не выступает как «общественный». Каждый человек совершенно отделён от остальных. Понятие *нингэн* означает также общество, точнее «поле взаимных отношений»: индивидуумы, по существу отличные от общества, всё же растворены в нём. Понятие *нингэн* обозначает единство в человеке двух его противоположностей. По словам Вацудзи, «пока мы не осознаем этой диалектической структуры, мы не поймём сущности понятия *нингэн*»²⁸.

Примечательно, что в китайском и японском языках отсутствует чёткая граница между единственным и множественным числом: они грамматически не выделены (на это обстоятельство указывают такие разные учёные, как Накамура Хадзимэ и В. М. Алпатов, и это неслучайно)²⁹. Фундаментальная истина состоит в том, что данное понятие отражает (повторим вслед за Вацудзи) *двойную природу человека*: он и обособлен, и связан отношениями с другими, он и дискретен, и целостен³⁰. Отрицая диктат общины, самоутвердившись, человек, тем не менее, не может не предьявлять результатов своего «творческого отрыва», «отпаде-

²⁸ Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 18.

²⁹ См.: Nakamura Hajime. Ways of Thinking Eastern Peoples: India — China — Tibet — Japan; Алпатов В. М. Япония: язык и общество. М.: Муравей, 2005.

³⁰ См.: Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 17.

ния» тому же обществу, на этот раз отрицая свою отгороженность от общины. Такое «отрицание отрицания» создаёт напряжённую динамику нашей жизни.

Японского философа не устраивает западное представление о человеке как о независимом атоме, а декартовский тезис «*cogito ergo sum*» он считает абсолютно неверным. По признанию самого Декарта, его философская система сложилась зимой 1619 г., когда он, принимая участие в военных действиях и спасаясь от холода, провёл целый день, сидя в закрытой протопленной печи деревенского дома в Баварии. Французский философ пытался согреться, закрыв все заслонки и погрузившись в полную темноту; именно в тот момент он придумал свой знаменитый тезис³¹. Но Декарт, подчёркивает Вацудзи, являлся не просто некоей отвлечённой монадой без окон (по Лейбницу), а был *социализированным существом*, выросшим в семье, получившим образование в школе и университете и ставшим на тот момент солдатом действующей армии. Написать, что единственным несомненным фактом является моё существование — значит написать нечто внутренне противоречивое, — утверждает Вацудзи Тэцуро. Уже само письмо — это выражение в буквах и словах, а слова появляются только в случае *общественной жизни* — когда тебе жизненно необходимым становится общение с себе подобными³².

В связи с этим, отметим, что в японском языке существуют два главных термина китайского происхождения для обозначения понятия «субъект» — *сюкан* и *сютай*. Первый употребляется для перевода с европейских языков и обозначает размышляющего — познающего и рефлексирующего — субъекта. Второй — субъекта, *действующего* в реальном материальном мире, на что и указывает второй компонент этого слова (*тай* — «тело»), субъекта в онтологическом и экзистенциальном смысле. Такой действующий субъект, записывая свои мысли с помощью языка (средства социальной коммуникации), уже одним этим действием отрицает возможность появления мышления у асоциализированного индивидуума.

Итак, для Вацудзи Тэцуро (как и его учителя Нисиды Китаро) человек — прежде всего продукт национальной культуры. Основой этической идентичности, с этой точки зрения, являются, как уже было сказано, постоянные отношения между членами общества этой культуры — *айдагара*. Данный термин можно перевести как «взаиморасположенность», «взаимонаправленность», «междуполо-

³¹См.: Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. Сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1989.

³²См.: Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 52.

женность», «интерсубъективность»³³. Люди не выживают в одиночку. (Робинзон Крузо спасся как член общества, обладавший навыками ручного и умственного труда, приобретёнными в современном ему английском обществе.) Им необходимо «поле коммуникации», которое в японском искусстве особенно ярко представлено в поэзии *рэнга*: написание цепочки стихотворных строк несколькими поэтами, создающими тем самым единое поэтическое пространство и время.

В понимании сущности человека Вацудзи также спорит с Хайдеггером. Немецкий философ, по мнению Вацудзи, считает, что индивид в процессе интенционального конституирования мира определяет его сущностные структуры. Между тем, такой мир (включающий в себя природные и социальные характеристики) представляет собой лишь одно из двух измерений человеческого бытия — личного и социального. Человек поэтому должен обладать «двойным видением» своей сущности и учитывать в своём поведении оба измерения. Это же касается и властных структур любого государства, неизбежно сталкивающихся с проблемой сочетания индивидуальных и общественных интересов, которые могут не только не совпадать, но и расходиться коренным образом³⁴.

Отдельную главу в своей «Этике» Вацудзи посвящает измерению так называемого Целого или Целостности в человеке. В качестве примеров Целого он приводит семью и компанию акционеров. Сущность и индивидуальные интересы каждого из членов данной общности и интересы Целого отличаются между собой. Семья выступает как Целостность разного: разных ролей, разных интересов, существующих в напряжённом противоречивом поле целого. То же можно сказать о Целом компании, предстающем как некая единица со своими интересами, счётом в банке и адресом юридического лица. Акционеры в этом случае выступают лишь безликими держателями определенного количества акций. «Мы узнаём Целостного субъекта — в нации (государстве), культурном регионе или церкви. Это — конкретные действующие лица, чьё действие мы ощущаем на собственном опыте. Но, может быть, целое предшествует индивидуальному субстантивно. Вместо Целого мы находим лишь элементы, составляющие это целое. Что же в таком случае это целое представляет собой? Это — не что иное как сила, ограничивающая индивидуумов»³⁵, — заявляет японский философ. — И продолжает: «В результате мы понимаем, что ко-

³³См.: Карелова Л.Б. Указ. соч. С. 398.

³⁴Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 18–19.

³⁵Там же. С. 96.

нечная черта любого вида общности — это «пустота», и, следовательно, это целое не субстанциально, а выступает лишь как форма ограничения или отрицания индивидуума. Откровенно говоря, такого Целого, которое предшествует индивидуальному и предписывает ему какие-то индивидуальные качества, на самом деле не существует... Пытаясь понять суть целого, мы всякий раз приходим к индивидуальным личностям, судьба которых — в ограничении и отрицании»³⁶.

Размышляя о проблеме человеческой индивидуальности, Вацудзи Тэцуро пишет: «Сама по себе индивидуальность не имеет независимого существования. Её суть — отрицание и пустота»³⁷. Но философ отказывает в независимом существовании и социальной тотальности. Рассматривая разные формы социальных целостностей, он приходит к выводу, что это — тоже пустое множество. Что же тогда обладает истинным существованием? Подвижное «поле взаимоотношений доверия» — *айдагара*, отвечает Вацудзи, и есть истинная идентичность индивидуального и одновременно социального человека. Это истинное динамическое, но весьма устойчивое основание любой культуры. Оно складывается в условиях определенного климата и развившейся на этом фоне культуры («исторического тела»). Разрушение этого поля доверия чревато разрушением как социума в целом, так и отдельного человека. Задача политиков и философов состоит во всяческом укреплении и наращивании поля доверия. Оно есть истинная идентичность, которая формирует будущее на основе прошлого. Идентичность образуется из гармоничных и добропорядочных отношений (*айдагара*) с другими (обществом). Человеческое существование (*нингэн сондзай*) — это существование не отдельных индивидуумов, а некоего «поля доверия» между ними.

Замечательны также рассуждения Вацудзи Тэцуро о языке. «К слову сказать, то, что мы называем “словами” — пишет он в «Этике», — одна из наименее понятных вещей, созданных людьми. Ни один человек не создаёт слов сам, и всё же для каждого из нас слова — это наши собственные слова. Причина такой двойственности языка объясняется тем, что в них произошёл сплав субъективных и ноэматических значений. Другими словами, они выводят в сферу сознания досознательное бытие»³⁸. Индивидуум самостоятельно постигает смысл слов и, употребляя их, придаёт им свою, личную, окрашенность, но достаются-то они ему в наследство от далёких предков благодаря живой цепи поколений. Язык, следовательно,

³⁶ Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. С. 106.

³⁷ Там же. С. 85.

³⁸ Там же. С. 12.

является доказательством двойного (индивидуального и социального) бытия человека.

Касается японский философ и проблемы тела: конечно, можно думать о человеческом теле просто как о физической субстанции, но такое представление противоречит нашему повседневному опыту. Живое, мыслящее, подвижное субъективное тело (*сютай*) каждого из нас вовлечено в разнообразные многочисленные взаимоотношения, которые проявляются в разных формах поведения: друга я обнимаю, водителю автобуса киваю, а мимо незнакомого человека прохожу равнодушно³⁹.

Мы живём в центре действий, подчёркивает Вацудзи. Эти действия происходят в контексте самых разнородных и неисчерпаемых взаимосвязей. Даже исследуя какой-либо фрагмент действительности изолированно от целого, мы не должны забывать, что этот фрагмент возник как следствие этих взаимосвязей. Не случайно в последнее время развивается интерес учёного сообщества к проблеме контекстуальности научного знания. Выводы современных учёных совпадают с выводами Вацудзи Тэцуро: социально обусловленной оказывается даже такая, казалось бы, оторванная от жизненных реалий область научного знания, как математика, поскольку даже в ней мы имеем дело «с множеством рутинных техник, обязательных для любого профессионала, с социально закреплёнными автоматизмами со сложным переплетением социальных и индивидуальных элементов»⁴⁰.

В XX в. философское наследие Вацудзи Тэцуро оценивалось по-разному — в зависимости от позиции исследователей. Такие ученые, как Маруяма Масао, Бэфу Харуми, Сакаи Наоки, причисляют Вацудзи к идеологам национализма, занявшим в 1930–1940 гг. правительственную пропагандистскую позицию, предав тем самым высокое звание «чистого интеллектуала»⁴¹. Р. Белла видит возможность «этнонарциссизма» в повороте Вацудзи от индивидуализма Мэйдзи к «теплой *Gemeinschaft*» (общинности традиционной японской жизни)⁴². С другой стороны, такие крупные японоведы, как

³⁹О важности «телесного измерения» в японской социальной и культурной жизни см.: *Мецержков А.Н.* Статья японцем. М.: Эксмо, 2012.

⁴⁰*Гутнер Г.Б.* Неявное знание и новизна в математике // Эпистемология и философия науки. 2008. Т. XV. № 1. С. 119–120.

⁴¹*Maruyama M.* Theory and Psychology of UltraNationalism // *Thought and in Behavior in Modern Japanese Politics* / Ed. Iv. Morris. London: Oxford Univ. Press, 1963. P. 1–25; *Sakai Naoki.* Return to the West — Return to the East: Watsuji Tetsuro's Anthropology and Discussion of Authenticity // *Japan in the World* / Ed. M. Miyoshi and H. Harootunian. Durham: Duke Univ. Press, 1993. P. 237–270.

⁴²*Bellah R.N.* Japan's Cultural Identity: Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsuro. Cambridge: The Association for Asian Studies Inc. V. 24. I. 4, 1965.

Д. Дилворт, Р. Картер, У. Ла Флёр, переведившие работы Вацудзи на английский язык, не находят у японского философа никаких намеков на ультра национализм⁴³.

Подчеркнём ещё раз, что взгляды Вацудзи Тэцуро имели мало общего с национализмом или с возрождённой в 30-е гг. прошлого века забытой концепцией «сакрального тела государства», в жертву которому должны были быть принесены люди — безликие клеточки этого «тела». Напротив, Вацудзи считал личность главным двигателем культуры. Личность осуществляет поиск новых возможностей для развития культуры и создаёт *культурные ценности*, которые, в отличие от ценностей экономических, не исчезают в результате потребления, а только возрастают и не разделяют людей, а, напротив, объединяют их и всё человечество⁴⁴.

⁴³Carter R. Introduction // Watsuji Tetsuro. Rinrigaku; Dilworth D. Watsuji Tetsuro: Cultural Phenomenologist and Ethican; La Fleur W. A Turning in Taisho: Asia and Europe in the Early Writings of Watsuji Tetsuro. P 234–256.

⁴⁴См.: Канэко Бундзо. Кайсэцу (Комментарий) // Вацудзи Тэцуро. Указ. соч. Т. XI. С. 449–502.

О ПРОТИВОСТОЯНИИ ЛИЧНОСТИ И ОБЩЕСТВА У АБЭ И БУЛГАКОВА*

Тема отношения личности и общества, индивидуума и массы – одна из главных философских и социологических тем в XX веке, особенно подогретая чередой кровопролитных социальных катаклизмов (Первая и Вторая мировые войны, Октябрьская революция в России и т.п.). Опыт непростых многоуровневых отношений человека и общества осмысливался как на Западе (Лебон, Милль, Дюркгейм, Жувенель), так и в России (Шестов, Ильин, Бердяев), а также и в Японии (Нисида Китаро, Вацудзи Тэцуро). В художественной литературе эта проблема затронута, в частности, у Замятина («Мы»), у Оруэлла («Скотный двор», «1984»), у Хаксли («Прекрасный новый мир»).

Абэ Кобо (1924–1993) и Михаил Булгаков (1891–1940) – звёзды первой величины на литературном небосклоне своих стран, которые благодаря многочисленным переводам, стали популярными во всём мире. И тот, и другой активно использовали элементы фантастики в своём творчестве, при этом их остро волновали философские вопросы смысла человеческой жизни. Оба писателя прибегали в известном смысле к религиозному осмыслению основ бытия (Булгаков – к христианскому, Абэ – к буддийскому) и в своих книгах представили очень яркую картину противостояния личности и толпы.

Мы намерены сопоставить только два, написанных в разное время, но весьма характерных в этом плане произведения данных авторов: булгаковскую повесть «Собачье сердце» (1925) и новеллу Абэ «Захватчики, или Вторгшиеся» («Тиннюся», 1951). Мы полагаем, что прежде всего следует сделать акцент на социокультурном контексте этих работ, написанных в переломные в мировоззренческом отношении эпохи, сопровождавшиеся тотальным ценностным хаосом: переход к устройству социалистического уклада в СССР и «по-

* Публикуется в авторской редакции.

ворот» к демилитаризации и буржуазной демократизации Японии после Второй мировой войны.

Как отмечают Т. П. Григорьева и В. В. Логунова, «к концу войны японская литература была фактически доведена до катастрофического состояния: этот горький урок истории не прошёл бесследно для многих японских писателей самых различных направлений <...> Для многих наступает пора крушения надежд. Появляется новое течение – “литература поворота” – отразившее пессимизм и разочарование писательской молодёжи»¹. Янагида Кэндзюро, ученик известнейшего философа Нисиды Китаро, ставший после войны марксистом, так описывает послевоенные годы, годы разрухи, культурной деградации: «Казалось, будто все люди становятся всё более и более эгоистичными и всем движет только стремление к личной выгоде <...> Когда молодёжь узнала, что всё прошлое было основано на лжи, она потеряла всякую веру в истины человеческой жизни. В такой обстановке к нам пришла демократия из-за границы <...> С этого времени начались беспорядки. Люди, не стесняясь, отправляли естественные надобности прямо на платформах станций. Окна в трамваях и поездах были выбиты. Хотя и говорили о равенстве, но в действительности установился такой порядок, при котором побеждал тот, кто был сильнее. Ночью стало небезопасно ходить на улицах. Повсюду появились воры и всякие грязные элементы»².

Не нуждается в напоминаниях и трагическое время русского революционного поворота, приведшего к глубочайшим потрясениям традиционного уклада. Тогда на арену истории выступили не только революционеры, организовавшие и направлявшие воспламенившиеся толпы народа, но и представители социального дна, ощутившие сладкий вкус вседозволенности. Атмосфера постреволюционной России перекликается с атмосферой послевоенного мировоззренческого и житейского хаоса, сопровождавшегося маргинализацией огромных масс населения в Японии. В обоих случаях проблема массовой психологии и массового поведения, разгула демократии осмысливается и интерпретируется и Абэ, и Булгаковым в художественной форме гротеска. Важно подчеркнуть, что писатель при создании портрета эпохи неизбежно схематизирует и упрощает сложнейшую полифонию жизни общества, представляя её в эмоционально окрашенном виде художественного образа³. Интересно, что философский рассказ-притча Абэ имеет в определённом смыс-

¹Григорьева Т. П., Логунова В. В. Японская литература. М.: Наука, 1964. С. 215, 207.

²Янагида Кэндзюро. Эволюция моего мировоззрения. С. 110–111.

³См.: Любимов Ю. В. Полиэтническое пространство. М.: ИВРАН, 2011.

ле вселенский характер, в нём на удивление нет ничего японского, даже имена героев обозначены латинскими буквами.

Попытка пролить свет на проблему взаимоотношений личности и общества как Абэ Кобо, так и Булгаковым характеризуется полемической заострённостью и односторонностью: художественный талант писателей увлекает читателя, внушает ему мысль о деструктивной, тупой силе толпы, которой противопоставлен хрупкий интеллектуальный мир личности, в итоге разрушающийся под натиском этой силы. Однако при более внимательном анализе здесь обнаруживается некоторая упрощённость авторского взгляда, некая дихотомическая схематичность в описании противопоставления личности и толпы. «Наблюдая большинство поступков толпы, мы видим, что они чаще всего служат выражением её замечательно низкого умственного уровня»⁴, — отмечал известный французский психолог Густав Лебон в своей классической работе «Психология народов и масс» (1895), посвящённой исследованию психологии больших социальных групп. «Цивилизации создавались и оберегались маленькой горстью интеллектуальной аристократии, никогда — толпой. Сила толпы направлена лишь к разрушению. Владычество толпы всегда указывает на фазу варварства, — писал Лебон. — Цивилизация предполагает существование определённых правил, дисциплину, переход от инстинктивного к рациональному, предвидения будущего, более высокую степень культуры, а это всё условия, которых толпа, предоставленная сама себе, никогда не могла осуществить»⁵.

Однако существует проблема двойственности поведения индивидуума, который вначале отталкиваясь от социума, затем приходит к потребности взаимодействия с ним, приходит к пониманию необходимости вернуться в лоно общественных связей. Отражающее это обстоятельство колеблющееся, волнообразное существование любого общественного организма находит выражение в бесконечной совокупности разнообразных отношений (*айдагара*) своих членов⁶. В идеале — это отношения доверия, которых современное человечество пока не достигло. Произведения Абэ и Булгакова рисуют разрыв тонкой ткани невидимых и бесформенных социальных отношений без которой, однако, никакое общество не сможет нормально функционировать.

Мы считаем, что можно говорить о сходстве мировоззренческих позиций и художественных методов японского и русского

⁴Лебон Г. Психология народов и масс. М.: Академический проект, 2012. С.113.

⁵Там же. С. 117.

⁶См.: Вацудзи Тэцуро. Ринригаку (Этика). С. 195.

литераторов. Оба показывают, как с применением определённых пропагандистских приёмов облегчается процесс превращения людей в оболваненное стадо, с готовностью поддающееся социальному манипулированию. Фактически, речь идёт о тоталитаризме XX века, низводящем личность до положения винтика, замятинского «нумера», способного лишь на бездумное усвоение и повторение шаблонных истин, навязываемых сверху. (Надо отметить, что проблему социального отчуждения личности остро поставила и всесторонне рассмотрела в минувшем веке философия экзистенциализма, чьи идеи получили развитие и в художественной литературе, в том числе и в творчестве Абэ Кобо). Оба мастера демонстрируют общие приёмы изображения литературного материала: философичность, обращение к притче и аллегории, метафоричность.

«Тиннюся» входит в цикл новелл, созданных Абэ в 50-х годах прошлого века⁷. В них прямо подчёркивается антагонистичность интересов отдельного индивида и общества в целом. Все новеллы пронизаны пафосом осуждения многочисленных обывателей, «сплочённых в толпу людей, — подчёркивает японский литературовед Такано Тосими, — ведущих чисто растительное существование»⁸. Бездуховной толпе Абэ Кобо противопоставляет в меру одухотворённых, но обречённых и социально заброшенных индивидуалистов-одиночек. Толпа едина в своей антидуховности, однако одновременно это единство разъедается активной и безостановочной конкуренцией «мелких людей». Как пишет Т.П. Григорьева, «мелкий, низменный человек (кит. *сяожень*), человек, пренебрегающий общими интересами во имя личных, тем самым нарушающий всеобщий порядок вещей»⁹. Они озабочены удовлетворением лишь самых элементарных потребностей.

Тем не менее, эти мелкие люди способны быстро консолидироваться в борьбе против инакомыслия, подавляя любого индивидуалиста, взбунтовавшегося против унифицирующей умственной серости общества (контрастирующей, заметим, с внешними блёстками массовой культуры, создающей видимость, кажимость жизни как перманентного карнавала). Такой индивидуалист стремится всеми силами сохранить своё достоинство и своё сугубо личное пространство. Подобным индивидуалистом, вытесняемым из своего пространства (и в прямом, и в переносном смысле) предстаёт герой новеллы Абэ, в которой нарисована мрачная картина порабо-

⁷См.: Абэ Кобо. Вторжение (Тиннюся) // Новеллы японских писателей. М.: Наука, 1968.

⁸Такано Тосими. Абэ Кобо-рон. С. 43.

⁹Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 354.

щения молодого горожанина компанией наглых захватчиков. Это, по характеристике Т.П. Григорьевой, «рассказ-аллегория, острая сатира на современный образ жизни, при котором человек не принадлежит самому себе. Им могут распорядиться, могут выбросить из собственной квартиры, и никому не будет до этого дела. Никому не гарантирована защита от тупости и наглости грубой силы, прикрывающейся демагогическими рассуждениями о демократии. На самом деле — всё то же насилие над личностью»¹⁰.

Однажды ночью в комнату К., героя новеллы, вторгается странное агрессивное семейство, включающее некоего господина, его мать, жену и детей: двух взрослых парней, девушку, мальчика с девочкой и младенца. Прибегая сначала к уговорам, а потом и к прямому насилию, гости обирают К., заставляют его прислуживать себе, затем и вовсе выселяют из жилища, даже лишают его возможности встретиться с возлюбленной. И притом постоянно контролируют каждый шаг несчастного, осуществляя за ним тщательный надзор, от которого нельзя никуда укрыться. Подобная ситуация, описанная Абэ, вызывает в памяти некоторую аналогию с ситуацией из романа «1984» английского писателя Дж. Оруэлла, где за каждым персонажем осуществляется неусыпный контроль со стороны «большого брата» — тоталитарного государства. При этом отметим, что, по нашему глубокому убеждению, источником любого тоталитаризма является не что иное, как воля народа.

Совершенно невероятное с точки зрения любого нормального человека событие — появление в доме целой группы неизвестно откуда взявшихся хамов при полном попустительстве хозяев дома и местных властей — не могло, разумеется, произойти в условиях спокойного налаженного быта в процветающей стране. Однако в литературном произведении, отражающем обстановку японского послевоенного хаоса, разрухи в головах, кризиса традиционных ценностей и господства нигилистических настроений¹¹ оно уже не кажется невероятным. Такое событие вполне может произойти в жизни обычного японского слабохарактерного интеллигента, получившего социопсихическую травму в контексте происшедших тогда в Японии событий. Эта травма вызвана страхом перед набравшим в стране силу коммунистическим движением, которое не будет считаться с правом на частную жизнь — с одной стороны, и перед западным разнузданным и жестоким либерализмом, меряющим всё только деньгами — с другой. В жуткой фантазии Абэ эти страхи

¹⁰ Григорьева Т.П. Японская литература XX века. С. 207.

¹¹ См.: *Nishitani Keiji. The Meaning of Nihilism for Japan // Japanese Philosophy. A Sourcebook.* Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2011. P. 714–721.

причудливым образом совмещаются. Такое ощущение беспомощности в условиях ценностного хаоса и превалирования настроений общественных низов стало в те годы довольно распространённой чертой традиционной японской психологии. Социопсихолог Минами Хироси определил её как «частичный иррационализм»¹².

Глава семейки захватчиков, витийствующий циник, оправдывая свои действия, пространно рассуждает о демократии, настаивает на беспрекословном подчинении воле большинства и даже рядится в одежды антифашиста, обличая К. как фашиствующего индивидуалиста. Заметим, что в Японии 30-х годов такие как К. подвергались осуждению за свой космополитизм и нежелание разделить общий националистический энтузиазм. Члены семьи пришельцев-*тинню-ся* — аллегорические фигуры, олицетворяющие те социальные типы или слои тоталитарного государства, целью которого является обращение собственных подданных в агрессивную толпу, всегда берущую сторону сильного и безропотно выполняющую любые указания свыше.

Пришельцы, ратующие за всеобщую уравниловку, вторгаются и к профессору-медику Филиппу Филипповичу Преображенскому, герою булгаковского «Собачьего сердца», события которого происходят в постреволюционный период. Тогда Россия оказалась перед драматическими вызовами истории на мировой арене, а внутри страны остро встала проблема культурной оторванности прежних элит от огромной неграмотной массы народа. Одной из форм ликвидации цивилизационного разрыва между этими группами было «уплотнение» — подселение чужих людей для совместного проживания в одну квартиру, которая превращается в «коммуналку». Здесь Булгаков занял интеллигентскую позицию высокомерного презрения к народным массам, в частности, к нищему духом и культурой пролетариату, игравшему роль гегемона в тогдашней России. Возглавляемые председателем домкома Швондером представители освобождённого от прежнего классового угнетения пролетариата пытаются, апеллируя к социальной справедливости, отобрать у учёного одну из занимаемых им комнат: «<...> общее собрание, рассмотрев ваш вопрос, пришло к заключению, что в общем и целом вы занимаете чрезмерную площадь. Совершенно чрезмерную. Вы один живёте в семи комнатах. — Я один живу и работаю в семи комнатах, — ответил Филипп Филиппович, — и желал бы иметь восьмую. Она мне необходима под библиотеку. Четверо онемели. — Восьмую? Э-хе-хе, — проговорил блондин, лишённый головного убора, одна-

¹²Minami Hiroshi. Psychology of the Japanese People/ Tokyo: Tokyo Daigaku, 1971.

ко, это здо-о-рово. — Это неопишимо! — воскликнул юноша¹³. Особую ярость пришельцев вызывают, как видим, интеллектуальные интенции профессора, пожелавшего иметь отдельную комнату под библиотеку.

Большевики, как известно, поставили перед собой грандиозные задачи по приобщению огромных неграмотных масс трудового народа к мировой культуре, и прежде всего — к грамоте. Массы были отлучены от самой элементарной бытовой культуры. Будучи выбитыми из традиционного уклада привычной жизненной колеи и ошалев от предоставленных возможностей, они повели себя как победители в завоёванной стране. Вчерашние деревенские мужики и бабы не отличались особой опрятностью и считали классовыми врагами не сморкавшихся себе под ноги чистюль-интеллигентов. Таким врагом видит профессора Преображенского Швондер, главный организатор процедуры уплотнения профессора за счёт водворения на его площади «классово близкого» трудящимся Шарикова.

Этот персонаж, как известно читателям «Собачьего сердца», — человек, созданный профессором Преображенским из прооперированной собаки. К подобному же стремится глава «захватчиков» у Абэ: «Вот я изучаю возможность обучения собак речи <...> В основу я положил учение Павлова, открывшего физиологический механизм речи. При помощи гипноза я воздействую на мозговую кору собаки и таким образом добиваюсь эмпирического возбуждения речевого центра <...> Завершение моего исследования принесёт большие перемены во всём общественном укладе»¹⁴. Можно констатировать любопытное сходство образного ряда у Абэ и Булгакова, а главу захватчиков считать японским «профессором Преображенским».

Сами члены семейства оккупантов у Абэ вполне подстать Шарикову — они столь же наглы, тупы, невежественны и обладают столь же животной натурой. Мы можем провести параллель: с одной стороны — семейка агрессоров во главе с «демократом», который увлечён идеей обучения собак речи, а с другой стороны — Шариков, уже овладевшая речью собака, с представителем власти Швондером, его духовным руководителем.

Заметим, агрессивность свойственна и людям, и животным, но агрессивность как реакция на угрозу жизненным интересам является необходимым фактором выживания индивида и вида, биологической адаптивной реакцией. «Другой вид, — подчёркивает известный немецко-американский психолог и социолог Эрих Фромм, — зло-

¹³Булгаков М.А. Собацье сердце // Избранные произведения в двух томах. Т. 1. Киев: Дніпро, 1989. С. 471–472.

¹⁴Абэ Кобо. Указ. соч. С. 28.

качественная агрессивность (или деструктивность) – черта специфически человеческая и не встречается в животном мире. Она не является биологически адаптивной и не направлена на удовлетворение непосредственных жизненных потребностей»¹⁵. Как раз злокачественная агрессивность и свойственна отрицательным героям Абэ и Булгакова.

Можно провести ещё одну параллель и продемонстрировать глубинное родство этих героев, призвав на помощь великого сатирика Джонатана Свифта. В его «Путешествиях Гулливера» (1726), гротескно осмеивающих политическое состояние и социальную организацию тогдашней Великобритании, выведены примечательные персонажи – *еху*, полулюди, ведущие стадный образ жизни и ориентированные на удовлетворение насущных животных потребностей. Характеризуя природные качества *еху*, Свифт отмечает: «При всех свойственных им задатках хитрости и большом предрасположении к злобе, они поддаются обучению хуже всех других животных»¹⁶. То есть, человек-животное, вроде Шарикова, хуже, чем просто животное, что успешно показал Шариков, превратившись из добродушного пса в злобного мутанта, своего рода *еху*.

Животные черты в человеке приобретают ту очеловеченную порочность, то негативное содержание, которое отсутствует в естественной природе зверей. Люди лишены инстинктивных поведенческих регуляторов, лишены бесхитростности животной психики, определяющей и упорядочивающей ритм и способ жизнедеятельности стада. В отличие от очеловеченных животных-шариковых и скотообразных *еху*, природные животные не способны, например, на сознательную подлость по отношению к себе подобным.

Получается, что Шарикова-*еху* можно рассматривать и как ущербного человека, лишённого цивилизованности и гуманизма, и как ущербное животное, утратившее звериную естественность. При этом они не являются неотъемлемой частью природы, подобно остальным представителям животного мира, но противостоят ей. Отсюда – неизбежная антиэкологичность шариковых-*еху*, они обязательно будут разрушителями, поскольку лишились опеки матери-природы, выступающей для всех животных мудрым поводырём.

Опасность доминирования черт *еху* в людях подстерегала человечество на протяжении всей истории. Ещё в 1726 году Свифт со-

¹⁵Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия. Часть II. М.: ИНИОН АН СССР, 1989. С. 108.

¹⁶Свифт Дж. Путешествия Гулливера // Избранное. Л.: Художественная литература, 1987. С. 187.

крушался: «Ведь что касается *еху*, то очевидно, что даже в нашем городе их существуют тысячи, и они отличаются от своих братьев из Гуингмии только тем, что обладают способностью к бессвязному лепету и не ходят голыми»¹⁷. Гениальный ирландец усматривал свойства *еху* у большинства своих современников и весьма пессимистически оценивал шансы человечества на избавление от этих свойств, присущих в известной степени даже его персонажу-человеку: «Некоторые пороки, свойственные моей натуре *еху*, ожили во мне благодаря совершенно неизбежному для меня общению с немногими представителями вашей породы, — признаётся герой, — особенно с членами моей семьи. Иначе я бы никогда не предпринял нелепой затеи реформировать породу *еху* в нашем королевстве. Но теперь я навсегда покончил с этими химерическими планами»¹⁸.

Еху (описывая *еху*, мы ведём речь не о художественном персонаже, а о человеческом типе, получившем название по имени этого персонажа) — потребители материальных благ. В отличие от духовных ценностей, количество последних на Земле ограничено. Поэтому *еху* постоянно испытывают неудовлетворённость, ненасытность вещами; отсюда их вечная забота и вечная борьба за обладание всем сущим. Следуя концепции Э. Фромма, главное для *еху* — иметь, а не быть¹⁹. Кредо *еху*: «чем больше я имею, тем больше я существую. Я чувствую неприязнь и враждебность ко всем остальным людям. <...> Я никогда не бываю и не могу быть довольным, ибо моим желаниям нет конца; я вынужден завидовать тем, кто богаче меня, и бояться тех, кто беднее меня»²⁰. Более того, *еху* умудряются материализовать духовное, опошлить его, низвести до собственного уровня, а затем потребить. Разрушительная активность *еху* (которые, заметим, очень часто просачиваются в ряды революционеров, регулярно разрушающих «мир насилия») проистекает от неразрешимости постоянно терзающего их противоречия между их безграничной ненасытностью — ведь материальные желания способны принимать сколь угодно изощрённые, бесконечно разнообразные формы — и ограниченностью имеющихся во владении *еху* материальных ресурсов.

Не зря Свифт был скептиком. Двести лет спустя в другую эпоху, в другой стране, России, другой писатель — Булгаков продемонстрировал живучесть персонажей, по сути своей напоминающих *еху*. Омерзительных героев «Путешествий Гулливера» сменили не

¹⁷Свифт Дж. Указ. соч. С.242.

¹⁸Там же.

¹⁹См.: Фромм Э. «Иметь» или «быть». М.: Астрель, 2012.

²⁰Свифт Дж. Указ. соч. С. 343.

менее омерзительные герои «Собачьего сердца». При этом Булгаков произвёл метаморфозу, зеркальную Свифтовой — взамен одичавших людей перед читателем предстало очеловеченное животное — бывший пёс. И хотя личность новоявленного *еху* в конце концов уничтожают, вернув объект эксперимента в прежнее, собачье, состояние, гарантии невозникновения новых героев, подобных *еху*, Булгаков не даёт. Скорее наоборот, есть очень большая вероятность их возрождения.

Обратим внимание на то, что *еху* неслучайно становятся революционерами, зачастую составляя их большинство. *Еху* по душе всякое разрушение, а каждая революция есть, по сути, разрушение. Временная дистанция позволяет нам узнать судьбу многих преобразователей-*еху*, уничтоживших прежнюю культуру: они бесславно закончили свою жизнь, пав жертвами репрессий.

Вернёмся, однако, к сюжету «Тиннюся». Попав в неумолимые объятия семейки пришельцев, К. предпринимает ряд попыток освобождения от её тиранической власти. Сначала герой обращается к управляющему дома, в котором снимает квартиру. Однако управляющему наплевать на всё, кроме денег: «Кто платит — тому и сдаю, остальное не моё дело». Потерпев неудачу с управляющим, К. бросается в полицейский участок, но и там наталкивается на стену непроницаемого равнодушия. Такими историями мы сыты по горло, заявляют слуги закона. Ничем не может помочь герою и адвокат. Бедняга присяжный сам оказался в аналогичном положении в плену у другой компании захватчиков.

В полном отчаянии К. прибегает к последнему средству — пишет и расклеивает листовки-воззвания против пришельцев. Приводим текст этого воззвания: «Все люди разума и совести! К вам обращается один из ваших братьев, подвергшийся странному нападению. Моё жилище незаконно захвачено неизвестным мне семейством. Более того, всё в моей жизни попорно. Я лишился элементарной свободы, нахожусь на пороге голодной смерти. Вдобавок я ещё должен содержать их. Свои бесчинства они прикрывают красивыми фразами о большинстве. Опираясь на большинство, они узаконивают насилие (что, по нашему мнению, свойственно любой демократии). Господа! Подобная безнаказанность приведёт общество к краху. Дело не только во мне. Завтра такая же участь может постигнуть вас»²¹.

Однако и эта мера, выражающая крайнюю степень отчаяния индивидуума, ни к чему не приводит. Сардонически усмехаясь, глава

²¹ Абэ Кобо. Указ. соч. С. 30.

семьи оккупантов рисует К. картины своего будущего союза с управляющим (выступающим символом государственного аппарата) и жильцами (символизирующими всё население страны). Стратегия велеречивого демагога и насильника, прикрывающего свой шкурный интерес якобы демократическими идеями, весьма незатейлива: заручившись поддержкой жаждущего лишь денег управляющего отвоёвывать себе новую жилплощадь при полной поддержке окружающих (молчаливого большинства), с готовностью принимающих любые бесчинства, только бы их самих оставили в покое. Японский писатель рисует вечно актуальную картину общественного подавления интеллектуально развитого, но слабого духом индивидуума в атмосфере равнодушного безразличия со стороны многочисленных обывателей. Как указывает в этой связи В.А. Гришина, «“слабый” — человек, который никак не может освоиться в обществе или в среде, приспособиться к существующим порядкам. За что он ни берётся, результат обычно нулевой или ничтожный. Всё у него идёт вкривь и вкось. “Слабый” неизбежно оказывается аутсайдером, “посторонним” в обществе. Его социальная активность проявляется крайне редко, а попытки “слабого” критиковать общество выражаются в каких-нибудь нелепых выходках, эпатажирующих публику»²².

Оригинальную позицию в условиях ценностного хаоса послевоенной Японии занял писатель-националист, певец мужественного сверхчеловека-самурая Мисима Юкио, чьи произведения проникнуты духом ницшеанско-буддийского эстетизма²³. В самом известном романе Мисимы «Кинкакудзи» (Золотой храм, 1956) звучит индивидуалистический вызов всей системе общепринятых нравственных ценностей и некая поэтизация ущербной психики как своего рода избранности. Мисима сам явил пример такой ущербной психики как нормы. «Вскоре после войны я дебютировал как писатель, — вспоминал он. — Я оказался в водовороте новых литературных течений новой эпохи. Но идеи того, что называется “послевоенной литературой”, не находили во мне никакого отклика, ни интеллектуального, ни профессионального <...> Я чувствовал, что моя позиция — это позиция одиночки <...> Мне нужна была книга, которая стала бы поддержкой для меня в моей позиции одиночки. И более того, это должна была быть книга, отвергнутая современным обществом. *Хагакурэ* (кодекс самурайской чести) отвечала

²²Гришина В.А. О некоторых тенденциях развития японской литературы сер. 50–60 годов XX века (творчество “новых левых” // Япония: культура и общество в эпоху НТР. М.: Наука, 1985. С. 225.

²³См.: Гришелева Л.Д., Чегодарь Н.Н. Культура послевоенной Японии. М.: Наука, 1981. С. 147–148.

этим требованиям»²⁴. Взяв за образец самурайскую этику, Мисима обратился к проповеди культа красоты аскетичной силы. И в собственной жизни он стремился к воплощению облагораживающей красоты духа и тела. Но духовная перестройка, обернувшись в итоге деструкцией красоты мира под воздействием отчаянного протеста против бессмыслицы человеческого существования. А перестройка телесная (Мисима занялся бодибилдингом и занял первое место на общепонском конкурсе) завершилась его самоубийством.

Получится ли у современных индивидуалистов-одиночек успешно противостоять общественному диктату? Получится ли сохранить аутентичность своего *Я* среди царства победившей пошлости толпы, заполнившей собою жизненное — материальное и духовное — пространство во всех уголках земного шара? Ответы на эти вопросы мы не сможем получить ни у Абэ, ни у Булгакова. Современная «цивилизация, — с горечью констатировал Лебон, — теряет свою прочность и оказывается во власти всех случайностей. Властвует чернь и выступают варвары. Цивилизация ещё может казаться блестящей, потому что сохранился ещё внешний фасад её здания, созданный долгим прошлым, но в действительности здание уже подточено, его ничто не поддерживает, и оно рухнет с первой же угрозой»²⁵.

Герой Абэ — обычный средний человек, обыватель, избравший для себя путь индивидуального эскапизма. Как ни пытается этот герой укрыться в своей скорлупе, он неизбежно попадает под жернова общественной тирании, которых не удастся избежать никому. В XX в. в Японии одной из популярных была книга Дж. Ст. Милля «Принципы свободы» (в русском переводе — «О свободе»). «Тирания власти, — пишет Милль, — опасна. Тирания общества — ещё опаснее, она проникает в детали жизни гораздо глубже и поработает душу. Сперва тирании большинства опасались (и до сих пор опасаются) главным образом, когда она проявляется в действиях властей. Но мыслящие люди поняли, что общество само по себе тирания, тирания коллектива над отдельными личностями, и возможность угнетать не ограничивается действиями чиновников»²⁶ Что и демонстрируют в своём творчестве русский и японский писатели.

²⁴ Yukio Mishima. The Samurai Ethic and Modern Japan. Tokyo: Ch. E. Tuttle, 1993. P.

²⁵ Лебон Г. Указ. соч. С. 236.

²⁶ Милль Дж. Ст. О свободе // Наука и жизнь. 1993. № 11. С. 237.

О КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ САКАБЭ МЭГУМИ

Сакабэ Мэгуми (1936–2009) – один из самых известных и влиятельных деятелей послевоенной японской эстетической науки. Выпускник философского отделения Токийского государственного университета (1965), он закончил там же аспирантуру и стал преподавать эстетику сначала в частных университетах, а затем – и в родной «альма матер». Уже будучи профессором, он ушёл в отставку в 1997 г.

Сакабэ – автор многочисленных трудов, посвящённых различным проблемам национальной культуры Японии, особенностям её художественной традиции. Одинаково хорошо владевший родным и французским языками, учёный значительную часть своих исследований написал по-французски и лишь затем перевёл их на японский. Он известен как великолепный знаток западной философской мысли, в частности Канта. Тем не менее, Сакабэ Мэгуми не стал слепым апологетом Запада, более того, он занял непримиримую позицию по отношению к соотечественникам, некритически воспринявшим западные теории.

В своей программной статье «Расставаясь с Западом» Сакабэ так размышляет о природе прекрасного: «Когда я задумываюсь о красоте, то чувствую благоговение <...> Во мне естественным образом пробуждаются ассоциации с картиной принесения монашеской клятвы юношей, ещё далёким от смерти. Он прислонился головой к скале на фоне захватывающего дух пейзажа, открывающегося глазам путника, идущего по горной дороге или, как это выразил один западный поэт, “красота – это преддверие ужаса”¹. Красота тесно связана со смертью или даже с тем, что превосходит смерть. Не с внешней для нас смертью, а со смертью, тесно сплетённой с нашим существованием.

¹Сакабэ имеет в виду строки австрийского поэта Рильке (1875–1926): «С красоты начинается ужас. Выдержать это начало ещё мы способны; мы красотой восхищаемся, ибо она погнушалась уничтожить нас. Каждый ангел ужасен» (Рильке. Дуинские элегии (пер. В. Микушевича) // *Р.М. Рильке. Новые стихотворения*. М.: Наука, 1977. С.516).

Это — область экстаза, она востребована нами как область сердечная. О красоте можно сильно говорить только скупыми словами»².

В эпоху Мэйдзи средний японец, утратив базовые основы своей жизни, «повис» примерно на равном расстоянии от Запада и Востока. К счастью, сегодняшние японцы не испытывают тогдашнего напряжения, возникшего из-за слишком быстрого восприятия западных идей. «По меньшей мере начиная с эпохи Мэйдзи, — констатирует эстетик, — в японских научных и интеллектуальных кругах набрали силу бессмысленный европоцентризм и поклонение Западу, что нанесло нам немалый ущерб; немалый ущерб нанесли и эстетические исследования, оторванные от родной почвы»³.

Что касается эстетической науки, изучающей феномен прекрасного, то, по мнению Сакабэ, прекрасное — это не то, что можно познать и чем можно овладеть. С ним можно только соприкоснуться, но нельзя сделать объектом, нельзя объективизировать. Красота несовместима с научностью, считает учёный, она по своей сути противоречит самому понятию науки. Исходя из этого, учёный подвергает критическому анализу японский термин *бигаку* — «эстетика», состоящий из двух иероглифов: *би* — красота, и *гаку* — наука. Он утверждает, что и с точки зрения содержания, и с точки зрения формы эстетика относится к сфере свободных «наук-искусств», тесно примыкая к тому, что в Европе получило название «тэхнэ», «кунст» или «арс»⁴. Именно эстетика претендует на знание красоты, на обладание ею. Впрочем, Сакабэ не видит прямой связи между «владеющей законами красоты» эстетикой и живым творчеством художников, находящихся каждый в своей сфере деятельности высшие смыслы эмоциональной и духовной жизни.

Рассматривая историю восприятия и ассимиляции философии Запада в мэйдзийской Японии, Сакабэ характеризует этот процесс духовной модернизации как «стремительный и суетливый». Попытки подкрепить западные категории традиционными буддийскими и конфуцианскими понятиями приводили к смысловым ошибкам. Их количество накапливалось, и в результате между прозападным языком японской философии и языком повседневной жизни японского общества пролегла глубокая трещина. Обычные граждане вскоре переставали понимать суть происходящего философского дискурса. При этом они постоянно ощущали давление на их национальные

²Сакабэ Мэгуми. Сэйё то но хэдатари, би то но хэдатари (Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 5. Токио: Токё дайгаку сьуппанкай, 1985. С. 190.

³Там же. С. 193.

⁴См.: Там же. С. 199–200.

мировоззренческие установки и предпринимали немалые усилия для того, чтобы этому противостоять. Образцом мудрого противостояния бездумному усвоению западных учений Сакабэ считает таких отечественных философов, как Нисида Китаро, Куки Сюдзо и Вацудзи Тэцуро, сохранивших своё лицо и верность японской традиционной мысли.

Благодаря их усилиям, в частности, особую остроту приобрела тогда проблема человеческой субъектности. Со времён Декарта на Западе мыслящий субъект (*ego cogito*) противопоставлялся протяжённой субстанции. Однако подобный дуализм был совершенно чужд японскому типу мышления, склонному к пантеизму и даже анимизму. Не менее значимой для Запада была сформировавшаяся там под влиянием стоицизма и христианства идея автономности социального индивидуума, обладающего неотъемлемыми правами. В Японии эта идея широкого распространения не получила.

В концепциях Нисиды, Куки и Вацудзи субъект не противопоставлялся миру, а, напротив, хоть и противоречиво, но был вписан в него. Для Нисиды Китаро человек есть воплощение творчества (поэзиса) Абсолюта, противоречивое тождество *Я* и Другого. Для Куки Сюдзо человек — «дизъюнктивное бытие», одновременно отделённое от... и связанное с... Другим; множество частичных существ, взаимодействующих друг с другом, составляют Абсолют, который Куки чаще всего обозначал старинным понятием китайской философии *тайкёку* («великий предел»).

Что касается Вацудзи Тэцуро, то он считает сущность человека — *нингэн* — обладающей двойной структурой. Человеческое существование — *нингэн сондзай* — представляет собой «трансформацию бытия до ничто, и из ничто к бытию»⁵: это некое постоянное периодическое погружение (растворение) индивидуума в общинное целое и периодическое выныривание из этого целого для индивидуального самостановления. Вацудзи Тэцуро близок Сакабэ не только своими общетеоретическими изысканиями, но и конкретными эстетическими исследованиями. Работа Сакабэ Мэгуми «Маска и тень в японской культуре»⁶ является прямым продолжением работы Вацудзи «Маска и личность» (1935), посвящённой теоретическому осмыслению национальной художественной традиции.

⁵Вацудзи Тэцуро. Дзэнсю. Т. X. С. 18.

⁶Впервые этот текст был напечатан по-французски: *Le masque et l'ombre dans la culture Japonaise. Ontologie implicite de la Pensée Japonaise // Revue metaphysique et le Morale* 83 (3). July-September 1982. P. 335–343. И лишь затем появились его японский и английский варианты.

В своём исследовании Вацудзи Тэцуро выдвинул три важных тезиса: а) о размытости границ между искусством и жизнью, между маской и лицом (личностью), реальностью и воображением; б) о понимании красоты, источником которой является Небытие, как бесформенного колебания души, как подвижного неравенства индивидуума самому себе; в) об отсутствии сущностей как таковых, вместо которых выступает перманентная «игра поверхностей», о важности «поверхностей» для искусства и для жизни.

В этой связи интересно сравнение масок театра *Но*, масок древнегреческих трагедий и национальных японских мистериальных масок *Гигаку*⁷. «Когда человек надевает маску *Гигаку* для конкретного представления, — пишет Вацудзи, — эта маска, ярко воплощающая своими чертами ту или иную эмоцию — счастья, злости и т.п. — говорит зрителю о главных чертах характера изображаемого персонажа. Нам отчётливо видно, что всё несущественное для данной эмоции как бы стёрто с поверхности маски и остаются лишь наиболее впечатляющие черты. И именно по этой причине “лицо” маски *Гигаку* демонстрирует жизненную энергию в несколько раз более сильную, чем может выражать человеческое лицо <...> Мы ощущаем, насколько обычное лицо невыразительно и безжизненно по сравнению с “лицом” маски. Сила искусства возвышает, усиливает и очищает магию маски»⁸. Таким образом, маски древнегреческого театра и маски *Гигаку* могут служить иллюстрацией аристотелевского понимания роли искусства как преднамеренного сгущения тех или иных конкретных эмоций (веселье /злоба, ужас /безмятежность), за счёт чего драматический конфликт усиливается и становится максимально очевидным для зрительского восприятия. Маски подобного типа, если, к примеру, посмотреть на них в музейной витрине, воспринимаются как полноценные скульптурные произведения; даже вне сцены, без актёров они сохраняют свой эстетический посыл.

Иное дело маски *Но*. Лишённые яркого эмоционального выражения, они, тем не менее, полагает Вацудзи, производят гораздо большее впечатление, чем маски *Гигаку*: «Подлинное превосходство этих масок не может быть понято, если просто выстроить их в ряд на полке и созерцать, как созерцают скульптуру. Маски именно как лицо отделены от тела, и в частности от головы, как раз потому, что их нельзя

⁷*Гигаку* — старинная театральная форма (VII–VIII вв.); по определению Н.Г. Анариной, «театр-процессия», существовавший в структуре дворцового церемониала или буддийской обрядовости и представлявший собой шествие до 40 актёров в масках с последующим музыкально-танцевальным представлением на сценической площадке храма (см.: Анарина Н.Г. История японского театра. М.: Наталис, 2008. С. 57–68).

⁸*Вацудзи Тэцуро*. Мэн то персона (Маска и личность) // Дзэнсю. Т. XVII. С. 292.

трактовать просто как статичную скульптуру. Это значит, они есть то, что демонстрирует нам живого, подвижного человека — личность, совершающую определённые ритуализированные действия в то время, когда на неё надета маска. И, если это так, то, в сравнении со скульптурой, которая по определению статична, маска по сути своей динамична. И истинное превосходство маски проявляется именно в условиях движения надевшего её актёра»⁹.

Сакабэ разделяет и мысль Вацудзи о том, что неэмоциональные маски *Но* с их стёртыми чертами выражают неличностный характер японской культуры. Это согласуется и с позицией Нисиды Китаро, прокламировавшего небытийственность и неличностность дальневосточной и, в частности, японской цивилизации: «Не только японское искусство, но и весь корпус эстетики Востока основывается на идее Ничто и использует форму для выражения бесформенного»¹⁰. На это же указывают современные исследователи: «Изначальные смыслы японской культуры сакральны, непроявлены, принадлежат Небытию, поэтому на них можно только намекать, суггестировать их некоторым образом... Отсюда — форма выражения смыслов в языке, которая предполагает богатство лексики, описывающей эмоции и эстетическое состояние; в то же время практическое отсутствие лексики, обозначающей интеллектуальную деятельность <...> Развитие культур мира можно рассматривать как их особую «судьбу». Избрав в «юные годы» некое специфическое отношение к миру, культуры создают важнейшие для них понятия (предельные понятия), природа которых определяется этим изначальным отношением к миру»¹¹.

Эмоциональная невыраженность, «пустотность» маски *Но* обеспечивает актёру максимальную свободу выражения и в то же время подчиняет себе его тело. Иными словами, с помощью маски актёр демонстрирует тем большее количество эмоциональных состояний индивидуума, чем менее определённо запечатлено в ней их выражение. При этом «пустотная» маска, личина, как бы «надевает на себя» тело актёра, руководя его поведением, а не наоборот. Такая пустотная основа, полагают Нисида и Вацудзи, а вслед за ними и Сакабэ Мэгуми, есть неоспоримое свидетельство особенности, инаковости японской культуры. Характерно, что Нисида Китаро видел в бесформенности, темпоральности, эмоциональности и неличности своей национальной культуры как её силу, так и её слабость, которую следует компенсировать через полномасштабное усвоение достижений западной

⁹Вацудзи Тэцууро. Указ. соч. С. 291.

¹⁰Нисида Китаро. Дзэнсю. Т. 7. С. 446.

¹¹Снитко Т.Н. Запад—Восток: предельные понятия лингвокультур. М.: Азбуковик, 2014. С. 168, 233.

цивилизации¹². Сакабэ же был нацелен на «возврат к корням», на провозглашение автономности национальной эстетики Небытия, как нельзя лучше воплотившейся в традиционном искусстве Японии.

На примере маски *Но* философы показывают подвижность границы между *Я* и Другим и поднимают вопрос о невыраженности, неопределённости границ личности. Небытийственная основа мира создаёт возможность свободы выражения Абсолюта через индивидуальность. «Маска, — пишет Вацудзи, — всего лишь поверхность лица (*гаммэн*¹³), оставшаяся после удаления у изначального лица черепной коробки и тела. Но маска способна вновь обрести тело. Личности для самовыражения достаточно редуцироваться до лицевой поверхности, причём такое усечённое лицо обладает возможностью свободно достраивать себя, телесно восстанавливаться. С этой точки зрения лицевая поверхность имеет ключевое значение для бытия индивидуума. Это не просто одна из частей физического тела, но не что иное, как основание субъектности, подчиняющей себе физическое тело и являющейся основанием личной идентичности (*дзинкаку*) <...> Такова великая сила маски. Мы можем выразить это по-другому: маска управляет приобретённым телом, поскольку тело актёра стало телом маски и все его телодвижения воспринимаются как движения маски. То, что выражает тело актёра, становится образом маски»¹⁴. Согласно логике Вацудзи, *persona* античного театра, «просочившись» в обыденную жизнь, постепенно превратилась в «личность», субъект, наделённый автономностью и юридическими правами, в то время как японская «маска» (*мэн/цуро*), тоже стремившаяся стать личностью, так и не достигла этого. Однако для Сакабэ Мэгуми важна не данная констатация, а мысль о подвижности границы между маской (*цуро*) и индивидуальностью актёра *Но*, и о проницаемости границы между искусством и жизнью.

В своей статье «Маска и тень в японской культуре» японский эстетик позиционирует себя как представителя постепенно уходящей японской художественной традиции. Отправной точкой его рассуждений стал фильм «Осень семьи Кохаягава», снятый Одзу Ясудзиро, за которым закрепилась слава «самого японского кинорежиссёра». Жизненная философия Одзу глубоко традиционна: «...она опиралась на моральные и этические нормы буддизма, на конфуцианские истины и выражалась средствами, выработанными национальной художественной системой <...> Намёк, недосказанность, пауза, кра-

¹²См.: *Нисида Китаро*. Указ. соч. С. 444–445.

¹³*Гаммэн* (яп.) — слово, состоящее из двух иероглифов: «лицо» (*ган/као*) и «маска», «лицо» (*мэн/цуро*, *омотэ*).

¹⁴*Вацудзи Тэцуро*. Указ. соч. С. 293.

еугольные камни художественной системы японцев, — характерные приёмы режиссёрской манеры Одзу»¹⁵. По словам знатока японского кино И.Ю. Генс, «знаменитый нижний ракурс в картинах Одзу составляет главное своеобразие его стиля. Он придавал изображению плоскостность, характерную для традиционного изобразительного искусства. Одзу использовал этот приём, чтобы, выдвинув человека на переднюю нижнюю кромку кадра, иметь возможность как можно внимательнее его разглядеть, проникнуть в мир его мыслей и чувств <...> Время и пространство существуют в редкостном единстве. Ритм замедленный. Время течёт в фильмах Одзу по своим законам. И зрители забывают о том времени, которое отсчитывают их часы. Оно перестаёт для них существовать»¹⁶. Этот кинофильм порази Сакабэ своим тонким психологизмом, в нём явственно ощущается утрата исконно японского чувства непостоянства *мудзё*, выражающего взаимоперетекание жизни и искусства, природы и культуры.

Учёный связывает проблемы уходящей традиционной культуры с забвением важных мировоззренческих понятий, отражающих общинность традиционного уклада жизни, в котором весьма зыбки границы Я и Другого. Сакабэ обращает внимание на тот факт, что в японском языке существует совершенно особенное понятие *омотэ*, обозначающее одновременно и человеческое лицо, и маску театра *Но*: «Есть и другое чрезвычайно важное измерение, которое включает в себя понятие *омотэ*. Как мы уже видели, *омотэ* имеет значение “маска”, “лицо”, но в то же самое время оно означает “поверхность”¹⁷. Но что удивляет меня, так это то, что *омотэ* с коннотацией “поверхность” вовсе не означает в японском языке и мышлении “явления” как противоположности “идеальной сущности” (в случае платонизма) и “реальной сущности” (в случае кантианской вещи-в-себе). Однако правда, что слово *омотэ* иногда употребляется для обозначения экстерьера, противопоставляемого интерьеру (например, *омотэ* как внешний облик дома). Но понятие *омотэ* как этимологически, так и семантически противоположно понятию *уратэ*. *Омо-тэ* и *ура-тэ*, таким образом, по крайней мере in principle, всегда резко противоположны и в то же время комплементарны»¹⁸.

¹⁵Генс И.Ю. Бросившие вызов. Японские кинорежиссёры 60–70 годов. М.: Искусство, 1988. С. 17–18.

¹⁶Там же. С. 18.

¹⁷В современном японском языке *омотэ* как “лицо” (*мэн/омотэ*) и *омотэ* как “внешняя сторона, поверхность” (*хё/омотэ*) — это скорее омонимы, для написания которых используются разные иероглифы или их сочетания. Однако словосочетание “внешняя поверхность” (*хёмэн*) состоит из обоих этих иероглифов.

¹⁸*Sakabe Megumi. Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought // Modern Japanese Aesthetics. A Reader. P. 245–246.*

С понятием *омотэ* тесно связаны два других – *омодзаси* и *манадзаси*: «Есть одно очень древнее выражение – *омодзаси*, означающее черты, особенно черты лица. Дзаси (*сасу, саси* – указывать на..., целиться в..., протыкать) имеет значение “направление”, или, я бы сказал, “интенция” (подразумевающая, если угодно, феноменологическую интенцию в понимании Гуссерля). Сегодня мы обычно пользуемся выражением *манадзаси*. Иероглиф *мана* значит “глаз”, соответственно, *манадзаси* означает “пристальный взгляд, уставиться, пялиться”. Итак, вероятно, есть заметная разница между выражениями *манадзаси* и *омодзаси*. Какого рода эта разница? Думаю, она состоит в том, что *омодзаси* (выражение лица, умысел, намерение) включает в себя комплекс многомерной интенциональности, тогда как в *манадзаси* интенциональность одномерная, или, если точнее, однонаправленная <...> Другими словами, *омодзаси* – то, что видит “другой”, и в то же самое время – это то, что вижу я сам, а также может быть и то, что “видит сам как другой”. Это всё равно что сказать: этот мир включает себя-в-себе, так же, как и Другого, и, более того, “себя как Другого”. Иначе говоря, он уже включает в себя структуру взаимности и обратимости»¹⁹.

Здесь философ, акцентируя внимание на японской взаимоперетекаемости моего *Я* и Другого, между которыми отсутствует непреходимая граница, подчёркивает коренное отличие традиционной культуры Японии от индивидуалистической культуры Запада, для которой характерен односторонний взгляд на другого – *манадзаси*. Последнее обстоятельство как нельзя лучше выразил экзистенциалист Ж.-П. Сартр: «Другой – это феномен, расположенный вне всякого возможного для меня опыта»²⁰. Поэтому Другой, с точки зрения французского философа, является для моего *Я* радикальным отрицанием, неким объектом особого рода, дезорганизующим мой мир. Другой – тот, кто видит меня. «Быть увиденным другим», по Сартру, есть факт, никак не связанный с моим собственным существованием. Будучи объектом видения Другого, *Я* становится и объектом его оценки, его критических суждений, таким образом, отрицательные оценки Другого ограничивают мою свободу. И моё *Я* для Другого – не более, чем пространственно-временной объект; моя реакция на взгляд Другого – тревога и страх, поэтому, Сартр и приходит к сакраментальному выводу: Другой – это ад. Что и комментирует Сакабэ: «Как ясно писал Сартр, его *манадзаси* (пристальный взгляд) включает в себя лишь то, что он видит в одном направлении. Поэтому, согласно Сар-

¹⁹ *Sakabe Megumi*. Op. cit. P. 244.

²⁰ *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменальной онтологии. М.: Республика, 2000. С. 252.

тру, совершенно невозможно преуспеть в выстраивании истинной взаимности на основе только этого пристального взгляда»²¹.

Сакабэ Мэгуми недвусмысленно обвиняет французского экзистенциалиста в пагубном влиянии его авторитета на современных японских эстетиков, отвернувшихся от национальной традиции и занявших бесплодную позицию индивидуализма. «Лично я люблю выражение *омодзаси*, поскольку оно очень элегантное и изящное и прямо указывает на истинно должное, т. е. неэгоистическое устройство человеческого общества, — рассуждает наш автор. — В современной Японии, к сожалению, это слово полностью вышло из употребления. Предполагаю, что это, по крайней мере отчасти, произошло вследствие негативного влияния Сартра на японских философов, которые предали забвению это прекрасное, богатое смыслами выражение. В любом случае, из анализа его структуры *омо — дзаси* (то, что видит Другой, есть и то, что вижу я сам, и то, что вижу “себя как Другого”) следует естественный вывод, что и *омотэ* обладает той же структурой»²².

Красноречивым примером многомерного видения-понимания (когда речь идёт о всей телесно-ментальной полноте восприятия субъектом Другого и себя как Другого) может служить процесс творческого преобразования актёра *Но* в комнате с зеркалами: «Когда в зеркальной комнате *кагами-но ма* актёр надевает маску, он видит в зеркалах либо своё собственное лицо, либо маску. В то же самое время он сам видим маской и, наконец, он видит себя, превратившегося в божество или демона. Затем актёр выходит на сцену в образе божества или демона, либо он является демоном или божеством, воплотившимся в этого актёра. Иначе говоря, актёр выходит на сцену, став Другим, или как Другой, превратившийся в него самого. Здесь мы наблюдаем типичное проявление структуры *омотэ*, о котором говорилось ранее»²³. Рассматривая концепцию Сакабэ, мы приходим к выводу, что лицо — это, во-первых, объект наблюдения Другого, во-вторых, это объект самонаблюдения и в-третьих объект наблюдения за собой как за Другим²⁴.

Японский эстетик неслучайно анализирует особенности театра *Но*. Театральные подмостки в концентрированном виде наглядно представляли формы повседневного быта средневековой Японии, где отношения добрососедства, взаимной приязни ценились среди

²¹*Sakabe Megumi*. Op. cit. P. 244.

²²*Ibid*. P. 245.

²³*Ibid*. P. 246.

²⁴Это некая бесконечная игра отражающихся друг в друге поверхностей, не имеющих никакой бытийственной подложки, а точнее, имеющих в качестве подложки Небытие, Ничто. Но об этом ниже.

жителей той или иной общины гораздо выше возможности самореализации и самоутверждения отдельного индивидуума. Сакабэ обращается к мировой истории и отмечает что на Западе во времена господства христианской теологии личность гипостазировалась как основополагающее понятие, а в период Нового времени обрела черты автономности и независимости. В истории же японской культуры такого концепта не было.

Чертами неличности отмечена и японская эстетика, играющая в духовной традиции Японии роль онтологии. Она принципиально отличается от культуры Запада, где основания Бытия признаются существующими в сугубо объективном мире, а эстетика представляет собой подчинённую часть философии. Для японской традиционной культуры характерно эмоциональное восприятие мира, в котором нет твёрдых, неизменных личностных оснований. Сердце-разум (*kokoro*) — не только познавательный, но и чувствующий орган человека — постоянно изменяется вместе с изменениями универсума и отражает его динамику. Вот почему понятие *мудзэ* (эфемерность, зыбкость, преходящесть всего сущего) — это одновременно онтологическое и психологическое краеугольное понятие традиционной японской эстетики. При анализе последней Сакабэ указывает на некую неопределённость и многозначность многих японских слов и выражений.

Учёный опирается на филологические особенности японского языка, в котором одно и то же слово может служить для обозначения противоположных смыслов:

«Слово “*кагэ*”, обозначающее тень, в то же самое время означает и “свет”. Мы говорим *цуки-кагэ* (лунный свет) или *хо-кагэ* (свет огня). В связи с этим вспоминается мистическое видение Иоанна Креста²⁵, подчёркивавшего взаимодействие тени и света. Это напоминает,

²⁵Св. Иоанн Креста или Св. Хуан де ла Крус (1542–1591), христианский мистик, писатель и поэт, реформатор ордена кармелитов. Подвергался гонениям со стороны Римского папы, несколько лет провёл в тюрьме г. Толедо. Автор поэмы «Тёмная ночь души», пояснения к которой содержатся в трактате «Восхождение на гору Кармель» (1582–1588). «Ночь души» — это совершенно необходимый начальный этап восхождения души к Богу. Она имеет три стадии: 1) стадию изгнания сатаны, привязывающего нас к земным вещам; тьма, в которой эти вещи не видны, есть условие избавления от вожделений души; 2) стадию «тьмы веры», на этой стадии происходит общение со Святыми патриархами; 3) стадия рассвета. Однако Сакабэ заблуждается, думая, что Иоанн Креста отождествлял тьму со светом. Так, в четвёртой главе «Восхождения» Иоанн пишет, что тьмота, или привязанность души к тварным вещам, и свет, или Бог, являются противоположностями, и никакого сближения или подобия нет между ними. «Что общего у света с тьмой?» — вопрошает Ап. Павел (2 Кор. 6, 14). Тот факт, что тьма у Иоанна есть необходимая предпосылка для восхождения к Свету истины, отнюдь не является отождествлением света и тьмы.

например, и факт прозрачной бутылочной тени, которая указывает (символически или метафорически) на способ существования всего земного мира. Лично я думаю, что существует гораздо больше совпадений между мистическим созерцанием Иоанна и прозрениями японской традиционной мысли относительно *хонгаку* — исконной просветлённости тэндайского буддизма²⁶.

Вспоминается и другая примечательная особенность слова *кагэ*: кроме значения тени, света оно также имеет значение образа, силуэта. Так, мы говорим *хито-кагэ* (силуэт человека), а также употребляем словосочетание *омо-кагэ* (черты, выражение лица: *омо*, *омотэ*). *Омо-кагэ* означает примерно то же, что и *омо-дзаси*, которое я упоминал ранее. Теперь, приняв во внимание все значения слова *кагэ*, мы можем сказать, что весь наш мир представляет собой не что иное, как *кагэ*. Ведь в самом деле, в мире существуют одни только отражения. Нет ничего, кроме отражений: это означает, что не существует ничего, что не являлось бы отражением в последовательности или взаимности; не существует ничего, кроме перемен, кроме событий; ничего, что не менялось бы бесконечно. В японском языке есть глагол *уцуру* (быть отражённым) и глагол *уцусу* (отражать). Но что поражает, так это факт, что *уцуру* также означает “проходить”, “меняться” (как в выражении *токи га уцуру* — “время проходит”). Есть выражение *уцуцу*, означающее “осознавать своё присутствие в реальном мире, бодрствовать” (*уцуцу-гокоро* — осознание реальности, живой контакт с реальностью). Я не уверен в прямой лингвистической связи между словами *уцуцу* и *уцуру*. Но думаю, однако, что между этими словами потенциально существует близкое родство. Тем не менее, состояние сознания *уцуцу* всегда считалось отчётливо неотделимым от состояния сна или безумия, хотя формально и семантически оно противоположно сну и безумию.

Замечу, что мы часто используем выражение *юмэ-уцуцу* (“то ли сон, то ли явь”) для обозначения своего рода экстатического чувства или чувства крайнего замешательства в нашей повседневной жизни. Можно сказать, что под сознанием яви-*уцуцу* мы постоянно подразумеваем обширную сферу мечтаний, снов или онеирических состояний²⁷, которая отражается в мире яви. Допускаю, что мы не можем точно сказать, какой из этих миров является отражением, а какой оригиналом (что отмечает даосская философия, имевшая огромное влияние на традиционную японскую культу-

²⁶Подробнее об учении хонгаку см.: Трубникова Н.Н. Традиция “исконной просветлённости” в японской философской мысли.

²⁷*Онеирическое состояние* — состояние бреда.

ру²⁸). В любом случае это то же самое, что и медитация не берегу глубокого водоёма, в котором отражается мир, как это впечатляюще описал Гастон Башляр в “Воде и снах”. Мы не можем различать, что есть более истинная и глубокая реальность: то ли образ, то ли его отражение в глубокой воде²⁹.

Даже само присутствие каждого индивидуума в мире обозначается сочетанием *уцуцу* с иероглифом *ми* — тело: *уцусими* или *уцусэми*. Т.е. природа живого телесного человека в соответствии с зыбкостью и неопределённостью окружающей вселенной, в которой он обитает, тоже имеет неопределённый характер (в отличие от декартовского *ego-cogito*):

«Что же всё-таки отражено в нашем *Я* или в вообще в человеческом существе? Есть ли общее основание для отдельных существ, чья жизнь отражается во всех других существах, но не исключено, что сама по себе не отражается нигде? Без всякого сомнения, по меньшей мере в традиционной японской мысли, особенно в народной культуре, это основание выражается только косвенно и метафорически³⁰.

Сакабэ как бы подводит онтологическую черту, торжественно утверждая: «Нет ничего, кроме поверхностей. Ничего, кроме *омотэ*. Только отражения, только тени. И посему нет никаких субстанций, ничего, фиксированного в своей идентичности. Ничего, кроме мира разнообразных и бесконечных метаморфоз <...> Не существует ничего, кроме отражений. Это означает, что не существует ничего, что не являлось бы отражением отражения в последовательности или взаимности. Не существует ничего, кроме изменчивых событий, которые меняются бесконечно»³¹.

Одной из фундаментальных в эстетике Сакабэ Мэгуми является проблема мимезиса, которой он посвятил свою работу «*Модоки*, или О традиции мимезиса в японской культуре»³². Мимезис, или подражание, — понятие, широко используемое в современных исследованиях в области массовых коммуникаций, природы и функционирования власти, в психоанализе и психотерапии, в социологии,

²⁸Здесь Сакабэ намекает на знаменитую даосскую притчу о бабочке. Однажды даос Чжуанцзы приснилось, что он — бабочка, весело порхающий мотылёк. Он наслаждался от души и не осознавал, что он Чжуанцзы. Но вдруг проснулся и очень удивился тому, что он — Чжуанцзы, и не мог понять: снилось ли Чжуанцзы, что он — бабочка, или бабочке снится, что она — Чжуанцзы?

²⁹*Sakabe Megumi*. Op. cit. P. 248–249.

³⁰*Ibid.* P. 250.

³¹*Ibid.* P. 247–248.

³²*Sakabe Megumi*. *Modoki*. Sur la tradition mimetique au Japon // *Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae*. V.3. Tokyo: Institutio Philosophiae et Aestheticae, 1985. P. 95–105.

культурологии и этологии. Можно выделить три типа миметических отношений: 1) инстинктивное или спонтанное подражание; 2) социализированное подражание, связанное с сознательным выбором наличных в культуре образцов; 3) индивидуальное подражание. В эстетике мимезис — одно из фундаментальных понятий, выражающих сущность искусства. По мнению Сакабэ, эстетика Запада при исследовании миметических форм недостаточно внимания уделила динамической паре «трагического и комического».

Эти эстетические категории, полагает Сакабэ, следует изучать во взаимодействии, неразрывно одну от другой, для чего необходимо вернуться к «Поэтике» Аристотеля. Греческий философ писал: «И вот, так как подражание свойственно нам по природе, <...> то с самого начала одарённые люди, постепенно развивая [свои способности], породили из своих импровизаций (*autoskhediaasmata*) поэзию. Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, — делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые — гимны и хвалебные песни»³³.

Аристотель, указывает Сакабэ, делает акцент на воспитательной, образовательной и назидательной функции греческой трагедии как завершённого в себе миметического целого: «Трагедия есть подражание (мимезис) действию страстей — важному и законченному, имеющему определённый объём, производимому речью, по-разному уснащённой в различных её частях. Трагедия производится в действии, а не в повествовании, где посредством сострадания и страха достигается очищение — катарсис — подобных страстей»³⁴. При этом японский эстетик подчёркивает необходимость признания «неразлучности» комического и трагического: «В конце концов, не вернуться ли нам к Аристотелю как к отправному пункту при рассмотрении этой пары — комедии и трагедии — именно как пары?»³⁵. В истории человечества повсеместно, пишет Сакабэ, в сфере театра комическое и трагическое существуют в неразрывной связи. В Древней Греции, например, постановка трагедий всегда сопровождалась сатирическими композициями. В Японии представления театра *Но* в течение долгих лет сочетались с разновидностью фарса — *кёгэнном*. В Корее также существовал обычай перемежать серьёзными драматическими фрагментами комические части танцевальных представлений в масках.

³³ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 649.

³⁴ Sakabe Megumi. Op. cit. P. 95.

³⁵ Ibid. P. 96.

Какой же общий знаменатель может быть подведён в качестве основания при исследовании природы комического и трагического? — задаётся вопросом Сакабэ Мэгуми. «Следует начать с пересмотра нескольких базовых понятий, среди которых (поскольку мы находимся в концептуальных рамках западной мысли) — мимезис. Здесь, однако, я хотел бы сделать отступление, подвергнув анализу японское понятие *модоки*, практически соответствующее понятию мимезиса»³⁶. Во-первых, указывает Сакабэ, *модоки* почти всегда употребляется как суффикс, имитирующий некое действие, форму, внешность или атмосферу. Например, *ган-модоки* — сорт жареного паштета из соевых бобов-*тофу*, употребляемого в вегетарианской кухне как имитация мяса дикого гуся; или выражение: «*Карэ ва субай модоки-ни сябэру*» («Он говорит так, будто находится на сцене»). Во-вторых, это слово означает упрёк (позор, срам, укор) или критику в чей-то адрес. Сакабэ приводит отрывок из одного из величайших произведений японской классической литературы эпохи Хэйан, «Гэндзи моногатари»: «*Ё наки фурумаи-но цуморитэ хито-но модоки во ован то суру кото то обосэдо*» («Он совершил множество нелепостей, хотя и опасался стать мишенью светской критики»). Третье значение *модоки* — пародийность; её воплощает персонаж популярных представлений, который играет комические роли, пародирующие главных героев пьесы. Корни этого персонажа Сакабэ видит в народной традиции, сохранившейся до сегодняшних дней, усматривая их ещё в сакральных танцах японского синтоизма и в древних корейских танцах в масках, где *модоки* присутствует как пародия на божеств и демонов.

Сакабэ анализирует этимологию слова *модоки*, не принимая вариантов толкования происхождения этого существительного от того же корня, что и глагол *модору* («возвращаться»), и не признавая его транзитивной глагольной формой от *модору*. Учёного также не устраивает толкование происхождения *модоки* от слова *модори-току* («возражать в ответ»). По мнению Сакабэ, гораздо более подходящим корнем *модоки* является слово *мото* («происхождение», «исток»), а *мото-токи* («толкование оригинала») и есть изначальный смысл понятия *мото-доки*. Значения же «упрёк» или «ответная критика» являются производными от этой исходной формы. Сакабэ апеллирует к авторитету выдающегося знатока фольклора и поэта Орикути Синобу (1887–1953), который именно в стиле *модоки* находил прототип традиционных японских исполнительских искусств. Орикути считал, что смысл слова *модоки* первоначально не

³⁶Sakabe Megumi. Op. cit. P. 95.

ограничивался значениями «упрёк» или «насмешка». И хотя сегодня все, как и Орикути, видят значение *модоки* в смысле «представить оппозицию чему-то» или «упрекать», в древности это слово, вероятно, имело более широкое значение. К примеру, в истории исполнительских искусств оно означало «истолковывать», «перетолковывать чьё-то имя» и имело исходный смысл «передразнивать», «подвергаться чьим-то насмешкам над тем, чего ты не можешь не стыдиться».

Сквозь призму *модоки* Сакабэ Мэгуми анализирует персонажи театра *Но*, в частности, одного из главных действующих лиц по имени Окина. По мнению японского исследователя, белая маска этого персонажа не всегда была главной. Впрочем, ещё задолго до создания театра *Но*, в различных средневековых мистериях и ритуалах она могла оказаться одной из интерпретаций *модоки* чёрной маски персонажа по имени Самбасо. Более того, феномен *модоки* присутствовал не только на театральных подмостках, но и в самой жизни, когда, например, реальный обряд очищения *о-хараи*, проводившийся Нэги, жрецом из рода Накатоми, подвергался вышучиванию актёрами бродячих трупп древности *саругаку* и *дэнгаку*. В этих комических представлениях иерархия главных и пародируемых героев никак не соблюдалась, они постоянно менялись местами, демонстрируя относительность всего сущего.

В такой амбивалентности персонажей заключён, по мнению Сакабэ, глубокий смысл: «Что означает данная прототипическая оппозиция главной роли и *модоки*, серьёзности и шутовства, значительности и пустяковости, покорности и непослушания? То, что такая оппозиция имеет широкое объясняющее поле, включающее общий регистр человеческого существования, начиная с возвышенного и спускаясь всё ниже и ниже. Динамическая структура этой оппозиции предлагает нам что-то вроде мимезиса, который одновременно интерпретативен и герменевтичен; эта схема позволяет нам понять глубинные структуры человеческого существования даже до того, как сформировался так называемый уровень индивидуальной и сознательной личности. Две крайности жизни индивидуума обнаруживают друг друга в прямом неразрывном равенстве так же, как в их динамическом противостоянии»³⁷. Данный динамизм у Аристотеля позволяет определять трагедию как мимезис наиболее благородного, а комедию — как мимезис наиболее вульгарного воплощения типа личности.

Сакабэ же предлагает использовать миметическую пару «*модоки* — главное божество», чтобы обогатить понятие «мимезис» и

³⁷ *Sakabe Megumi*. Op. cit. P. 102–103.

распространить его не только на сферу антропологического (как у Аристотеля), но и на сферу сакрального, где также наличествует оппозиция святости и загрязнения. Тогда, пишет японский эстетик, следует понимать мимезис как некое стремление стать трансцендентным бытием, которое и есть Бог. Но поскольку японская духовная традиция зиждется на небытии, то в национальном варианте мимезис есть отражение пустоты, ничто. «Каково общее основание каждого, чьё бытие отражается во всех существах, но, вероятно, само по себе не отражается нигде? Мы не можем различать, что есть более истинная реальность — то ли образ, то ли его отражение в глубокой воде, — рассуждает Сакабэ. — Без всякого сомнения, следуя традиционной японской мысли, мы можем описать общее основание (подложку бытия) только косвенно и метафорически. Такое общее основание называлось по-разному, например в даосской традиции — это путь, или пустота, ничто»³⁸. При этом японский философ постоянно подчёркивает амбивалентность миметического первообраза, в качестве которого может выступать любой образ. Это наглядно демонстрируется в традиционной эстетике, где жизнь подражает искусству, а искусство — жизни, и вместе они представляют собой некую игру зеркальных отражений или игру теней.

Вывод Сакабэ радикален: западная философия, и эстетика в частности, имеет иное, бытийственное, основание для своего мимезиса, в то время как японская традиционная эстетика «надстраивается и парит» над небытием, отрицая образную иерархию и исповедуя некий образный номинализм. Поэтому японцам, по мнению Сакабэ, никак не следовало воспринимать западные образцы эстетической науки, имеющей принципиально иные основания для творческой активности субъекта-художника, нежели основания японской художественной традиции, с её отсутствием первообраза, стёртостью границ между повседневной жизнью и искусством, где не существовало субъект-объектных отношений и бытие легко оборачивалось небытием, уравнивающим все явления между собой.

Завершая данную тему, ещё раз отметим тезис Сакабэ Мэгуми о пустотном основании культуры Востока, делающем практически неразличимыми понятия «сущность» и «явление», «жизнь» и «искусство». Феноменальный мир в интерпретации японского эстетика не имеет выраженной ценностной иерархии, а искусство и жизнь являются зеркальными отражениями друг друга. При этом Сакабэ

³⁸ *Sakabe Megumi. Mask and Shadow... P. 250.*

обращает внимание на особенности японского языка, заключающиеся в неопределённости и размытости образующих его понятий. В общем и целом японский учёный явил собой пример подлинно национального исследователя, опирающегося на принципы художественной традиции своего народа и плодотворно использующего их для создания оригинальной эстетической концепции.

О «ПРАВЕДНОМ ИСКУССТВЕ» КОБАТЫ ДЗЮНДЗО

В ходе развития национальной художественной традиции японцы создали уникальные традиционные виды искусств, не укладывающиеся в рамки западной эстетики с её делением искусства на «чистое» (основанное на зрении и слухе) и «практическое» (основанное на осязании, обонянии, вкусе). Тем не менее некоторые японские учёные под влиянием западных теорий делают попытки объяснить феномен традиционных японских искусств, используя категории западной эстетики. К таким учёным относится видный представитель японской эстетической мысли профессор Кобата Дзюндзо (1924–1984).

В своих главных трудах – «Феноменология эстетического сознания» («Биисики-но гэнсёгаку», 1984) и «Праведное искусство: горизонты искусства и религии» («Гудо гэйдзюцу. Гэйдзюцу то сюкё-но тихэй», 1985) – Кобата доказывает, что традиционное искусство Японии осваивает область «переходную» от быта (повседневной жизни человека) к области собственно художественного творчества. Эту «переходную область» профессор предлагает обозначить термином *гудо* («праведный»). Кобата впервые употребляет его при описании художественной практики в сочетании *гудо гэйдзюцу*, что означает «праведное искусство». «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»¹.

Выделяя группу *гудо гэйдзюцу*, японский учёный относит в неё такие виды традиционного японского искусства, как чайная церемония, икэбана, составление ароматов, воинские искусства и т. п.

¹Кобата Дзюндзо. Гудо гэйдзюцу. С. 179.

Искусства данной группы тесно связаны со следующими феноменами японской культуры: а) быт; б) культ и религия; 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: к дорогой китайской посуде, вазам, дорогим картинам, являющимся предметом гордости владельца и т. д. И второй, *ваби ски* — любовь к безыскусно-скромному, но духовно насыщенному действию, которое включает в себя несколько мировоззренческих основ — даосскую, буддийскую и конфуцианскую, — плавно перетекающих друг в друга². Именно последняя тенденция обрела канонические черты и стала одним из элементов *гэйдо* — «пути искусства».

Приведём, например, небольшой 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 передняя 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 осматривает кувшин, вращая его в сторону “второго гостя” (по часовой стрелке). Во время этих манипуляций кувшин полностью от *татами* не отрывается»³. Очевидно,

²См.: *Игнатович А.Н.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере чайного действия). С. 66–70.

³Там же. С. 258–259.

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»⁴. 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. Однако Кобата далёк от подобного отождествления религиозного и эстетического в традиционном японском искусстве. Его задача — показать посредническую роль искусства в деле постижения религиозных ценностей: «В качестве трансцендентной цели, к которой должно стремиться искусство, выступает религия. А в качестве средства достижения этой цели выступает художественная практика. Чем выше качество художественной практики, тем выше ценность искусства с точки зрения религиозной»⁵.

Это относится, прежде всего, к культовому, или, как его именует Кобата, «религиозному» искусству: только в рамках такого искусства, считает он, «художественная деятельность делает возможным проявление священного»⁶. Эмоциональное постижение священного требует непременно участия искусства, т. е. выдвижения эстетической ценности в качестве посредника между миром священных предметов и профаническим миром. «Когда требуется сопряжение священной и художественной ценности, то в качестве непосредственно-чувственного посредника становится необходимым декор, И с этой позиции искусство становится носителем функции соединения двух отдельных ценностных сфер: священного и прекрасного»⁷.

Ярким примером подобного «сотрудничества» религии и искусства может служить каллиграфическая переписка сутр. В результате один и тот же материальный носитель — сутра может выступать

⁴Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 3.

⁵Там же. С. 9.

⁶Там же.

⁷Там же. С. 83–84.

в качестве объекта, имеющего религиозную либо художественную 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»⁸.

По мнению Кобаты Дзюндзо, эстетическое родственно священному, поскольку лишено явного утилитарно-практического смысла. Оно как бы не принадлежит всецело посторонней сфере, а является 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 профессор. 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»⁹. 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»¹⁰. Само по себе ландшафтное искусство не принадлежит к 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 (притом 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» (Деян. 17, 27–28). И тут же — что «невозможно человеку создать образ Божий» (Деян. 17, 29).

⁸Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 90.

⁹Там же. С. 84.

¹⁰Там же. С. 6.

По замечанию Кобаты, это 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.

Таким образом, японский учёный, с одной стороны, считает, что любая одухотворённость имеет религиозный характер, а все умопостигаемое, не данное нам в непосредственном ощущении, имеет Божественную природу; с другой стороны, он тем не менее признаёт известную автономию искусства — как светского, так и религиозного. Во втором случае «независимость от сакрального» 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»¹¹. Следовательно, техническая, 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 произведение является воплощённым символом религиозной идеи и используется церковными институтами как предмет культа или вспомогательное средство для усиления воздействия на паству. Но даже культовое искусство может оцениваться относительно независимо от религиозной цели. Таким образом, культовое искусство одновременно и зависимо, и относительно свободно от религиозных ценностей.

Кобата констатирует как «неразрывное единство» религии и искусства, так и их принципиальное различие. Однако он не может разрешить проблему их иерархии, полагая два взаимоисключающих 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 в отдельности выказывают свою собственную идею и они взаимно независимы»¹² и посему имеют автономные, самостоятельные ценности.

¹¹ *Кобата Дзюндзо*. Указ. соч. С. 8.

¹² Там же. С. 181.

Эстетик подчёркивает, что *гудо гэйдзюцу* — «праведное искусство» — совершенно особый феномен в области художественной жизни Японии, в котором присутствует полное единство и нераздельность, подлинный синтез сакрального и художественного. *Гудо гэйдзюцу* совмещает в себе черты чистого и религиозного искусства. «Религиозное искусство, — пишет японский философ, — 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 неопределён 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»¹³.

Таким образом, получается, что религия не оказывает прямого, непосредственного влияния на «праведное искусство». Кроме того, сакральное присутствует в нем в скрытом виде. И, наконец, 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, всё-таки, буддийская религия. По словам Кобаты, понятие «праведности» соответствует именно буддийскому понятию *бодайсин* (букв.: «прозревшее сердце») ¹⁴. Действительно, практика 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, приравняются к нему, иными словами, занимают позицию квазиискусства»¹⁵.

Итак, японский профессор называет *гудо гэйдзюцу* квазиискусством, (*дзюнгэйдзюцу*), когда сравнивает его с «чистым искусством» — желая подчеркнуть его «автономность от художественности как таковой». В отличие от последней, сфера «квазиискусства» не содержит конкретных, оригинальных художественных произведений, олицетворяющих собой итог творческих усилий мастера. Это следствие «структурной недостаточности» квазиискусства:

¹³ Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 181.

¹⁴ Там же. С. 182.

¹⁵ Там же. С. 11.

«сердцевиной его является некое побуждение в глубине самосознания субъекта, искусство души, а не задача создания произведений искусства»¹⁶.

Кобата уверен, что *дзюнгэйдзюцу*, как и *гудо гэйдзюцу*, — 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?»¹⁷, — 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? Партию или её музыкальную интерпретацию исполнителем? Но разве о театре или музыке можно сказать, что они растворены в повседневности?

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. Что же касается музыки, то здесь дело обстоит гораздо сложнее. Музыкальное произведение только первоначальное свое 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 Нельсон Гудмен, например, в связи с этим предложил различать автографические и аллографические группы искусств. Если любые нюансы какой-либо художественной темы являются значимыми, то каждое её воплощение (например, слегка отличающиеся друг от друга рисунки одного и того же предмета) считается самостоятельным произведением искус-

¹⁶Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 182.

¹⁷Там же.

ства, 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 искусства¹⁸.

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»¹⁹.

Но вернемся к концепции Кобаты. В трактовке японского профессора квазиискусствами выступают в одинаковой степени и икэбана, и чайная церемония *тяною*, и воинские искусства *бугэй*. Но ведь это отнюдь не сходные типологически виды искусства. Если воспользоваться терминологией Гудмена, то аранжировка цветов – искусство явно автографическое, а *тяною* и *бугэй* – аллографические. Разница, на наш взгляд, достаточно принципиальная. 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”»²⁰. Но чем же ценно и оригинально *дзюнгэйдзюцу*? Согласно Кобате, прежде всего – широтой его аксиологических ориентаций. В отличие от «чистого искусства», в котором реализуются единственно художественные 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

¹⁸См.: Современная буржуазная эстетика. М.: Мысль, 1978. С. 269–270.

¹⁹Там же. С. 270.

²⁰*Кобата Дзюндзо*. Указ. соч. С. 182.

воплощения прекрасного и священного, на порядок превосходит ценностную позицию «чистого искусства»²¹.

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 учёному, 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 связано со всеми сторонами повседневной жизни»²², «не думаю, что праведность искусства может быть отделена от праведности повседневной жизни»²³. Даже из этих цитат видно, «праведность» понимается здесь в качестве практики, общей 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»²⁴.

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 (т. е. 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 дей-

²¹ Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 183.

²² Там же. С. 10.

²³ Там же. С. 179–180.

²⁴ Там же.

ствительности, всеобщим (хотя, в отличие от последнего, несколько уже, поскольку ограничивается лишь сферой социального, о чём мы упоминали 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 классицизме нравственный момент присутствует вполне явственно, однако никто никогда не выдвигал идею автономности этого искусства.)

Именно поэтому мы вынуждены отвергнуть доводы Кобаты об особом статусе квазиискусства, якобы кардинально отличающегося от обычного «чистого искусства». Общность «праведного», или нравственного, измерения, 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 *дзюнгэйдзюу*. 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 *дзюнгэйдзюу*, регион преимущественного распространения которого ограничивается странами Дальнего Востока и, прежде всего, Японией. «Западная культура бедна в отношении художественных феноменов, сопоставимых с таким квазиискусством. (Разумеется, мы знаем, что «прекрасное» у древних греков — *калос* — не исчерпывается только значением «красивый», а соответствует более широкой об-

ласти значения). Здесь мы имеем в виду искусство христианской Европы»²⁵.

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 ему на более ранних этапах. Однако и в «христианской Европе» найдутся явления, сопоставимые с квазиискусством Кобаты. Можно привести в пример рыцарские турниры, где «снялась» 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 учёный 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), что здесь имеются общие духовные корни. Прежде чем последовать за рассуждениями Кобаты, подчеркнём — данная общность основана на формировании художественного 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», соединяющей 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 питьё чая, еда) или же ведёт к достижению какой-либо практической внешней цели, то в искусстве действие является неотъемлемой частью «эстетической цепи» и его направленность — иная. Здесь задача состоит в удовлетворении эстетической, т.е. духовной потребности. Большинство учёных полагает, что «эстетическое на-

²⁵Кобата Дзюндзо. Указ. соч. С. 183.

слаждение — духовно. Оно возникает не путём материального, фактического освоения предмета, а в результате мысленного, созерцательного, контакта с ним»²⁶.

Тем не менее, Кобата убеждён в том, что как бы ни был эстетизирован процесс, если в нём задействованы вкусовые, обонятельные либо осязательные анализаторы (и тем самым оно протекает на физиологическом уровне), он никак не подпадает под определение «чистого искусства». В данном случае японский профессор стоит на европейской позиции, которую разделяли практически все — независимо от характера течения — философы 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), 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»²⁷. Показательно, что 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.

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 наш взгляд, безоснователен. К примеру, при ожоге возбуждение организма и эмоциональное

²⁶Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 151.

²⁷Цит. по: Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. С. 51.

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 ситуации восприятия произведения искусства, отличается от «степени удовольствия», получаемой в результате чисто физиологического восприятия. Сравнивать 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 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 художественном чувстве лишь в «снятом», неглавном виде.

Большинство современных эстетиков также полагают, что зрение и слух менее связаны с «грубой практической потребностью» и что они — более «интеллектуальные» чувства, чем все прочие. Именно это их качество якобы обеспечивает им и особый статус в формировании чувства прекрасного и особую роль в удовольствии от восприятия художественного объекта. Так, согласно мнению М.С. Кагана, «оценки прекрасное и безобразное применимы лишь к характеристике зримых и слышимых явлений»²⁸, поскольку именно зрение и слух «непосредственно связаны с духовной деятельностью человека, тогда как у осязания, обоняния и вкуса такой связи с сознанием, мироощущением, духовной жизнью человека нет»²⁹. Единство взглядов Аллена и Кагана — очевидно.

Какие же аргументы приводит профессор Каган для доказательства своей точки зрения? К примеру, 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,

²⁸ Каган М.С. Указ. Соч. С. 105.

²⁹ Там же.

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»³⁰.

Допустимо ли сослаться на такой аргумент для обоснования философской позиции? А как быть, например, с тем, что невежественного и неспособного человека в народе называют «тупым»? Как быть с понятием эстетического *вкуса*, которое активно эксплуатируется всеми учёными-эстетиками, включая самого Кагана? Заметим, что японский философ, опираясь на языковой опыт своего народа, мог бы с таким же правом 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, намёк, признак; *кёми* – интерес; *митоку суру* – усваивать суть. Все эти понятия очевидно связаны (цитируя 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»³¹. 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 могут выступать в качестве одухотворённых человеческих чувств и становиться неотъемлемыми компонентами чувств эстетических.

В заключение отметим, что современным эстетикам и теоретикам искусства при формулировке общих положений следует учитывать мировую художественную практику в целом и, в частности, не закрывать глаза на искусство Востока, подчас не укладывающееся в узкие для него рамки западных теорий. Нельзя отмахиваться от художественных традиций неевропейских народов, как от исключений, которыми можно пренебречь.

³⁰Каган М.С. Указ. Соч. С. 105.

³¹Там же. С. 91.

ОБ АЛГОРИТМИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЯХ В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

«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», — писал Карл Ясперс в книге «Истоки истории и её цель»¹. В высказывании известного немецкого экзистенциалиста констатируются два важных фактора современности: во-первых, — духовный упадок человечества, во-вторых, — пафос сциентизма и технократизма. Как бы продолжая мысль Ясперса, рассуждает Т.П. Григорьева, хотя она видит в технократизации не «величие», а одну из причин слабости человеческого духа: «Чем выше механическая цивилизация, тем беспомощнее становится человек <...> 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 леность <...> 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»². Т.П. Григорьевой вторит философ-эстетик Л.А. Даниленко: «Вместо того, чтобы увеличить влияние и могущество человека, техника всё больше делает его пассивной игрушкой, сокращая его интеллектуальный багаж и превращаясь в угрозу самой жизни»³.

Высказывание Ясперса свидетельствует о безусловной ориентации автора «на цивилизацию», о том, что прогресс человечества он

¹Цит. по: Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986. С. 119.

²Григорьева Т.П. Что же спасёт мир? Заметки о некоторых тенденциях в современной японской литературе // Литературное обозрение. 1986. № 8. С. 29–30.

³Даниленко Л.А. Утраченная гармония. Тупики и надежды эстетической мысли Запада. М.: Московский рабочий, 1988. С. 57.

видит именно в научно-технических свершениях. Подобные идеи с некоторых пор обрели популярность среди не только научно-технической интеллигенции, но и в философских кругах Запада.

Нашли они отклик и на Востоке, в частности, в Японии, где технократические и алгоритмические тенденции утвердились даже в сочинениях деятелей современной японской эстетической науки, сфера исследования которой, казалось бы, весьма далека от естествознания и техники. «История эстетики свидетельствует о непрекращающемся поиске алгоритмов в искусстве и художественном творчестве. Если в естествознании и технике разработка алгоритмов чаще всего была связана с моделированием физических, химических, биологических процессов, то в искусстве речь могла идти об алгоритмах различных видов и типов репрезентации. От подражания природе, тому или иному мастеру, где алгоритм воспроизведения присутствовал имплицитно, до более чётко выраженной алгоритмизации в процессе подражания определённом художественному стилю. Особенно велика роль алгоритма в процессе современной компьютерной имитации различных художественных техник <...> Алгоритмическая эстетика самым тесным образом связана с разработкой так называемой утилитарной функции искусства»⁴. В этом отношении наиболее репрезентативны труды профессора Токийского муниципального инженерно-технического университета Кавано Хироси (1925–2012)⁵; они стали заметным событием в академической жизни и вызвали большой резонанс в среде японских философов-эстетиков и искусствоведов.

Сегодня, в эпоху компьютеризации практически всех сторон жизнедеятельности человека, нам кажется весьма актуальным проанализировать те положения эстетической концепции профессора Кавано, в которых обосновывается необходимость развития (а в перспективе и монопольного господства) компьютерного искусства.

По мнению японского учёного, благодаря победоносному наступлению компьютеров «по всему фронту», в общественной жизни

⁴Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010. С.5–6.

⁵См.: Кавано Хироси. Гэйдзюцу-но ронри (Логика искусства). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1979; *Его же*. Коммюникэсэн то гэйдзюцу (Средства массовой информации и искусство). Токио: Нихон хосо сюппан кёкай, 1968; *Его же*. Гэйдзюцу. Дзёхо. Киго (Искусство. Знак. Информация), Токио: Асахи сэнсё, 1982; *Его же*. Компота то бигаку (Компьютер и эстетика). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1984; *Его же*. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научные технологии и искусство) // Бигаку (Эстетика). Т. 5. Токио: Токё дайгаку сюппанкай. С. 87–110; *Его же*. Гэйдзюцу дзёхо-но рирон (Теория информации в искусстве). Токио: Кэйо цусин сюппанбу, 1972; *Его же*. Дзикэн бигаку (Экспериментальная эстетика) // Бигаку. Т. 3. С. 143–176.

можно наблюдать кардинальные изменения, непосредственно затрагивающие и искусство как один из феноменов социального бытия. Именно революционность происходящей компьютеризации позволяет говорить о новой эре художественного творчества.

В истории мирового искусства японский эстетик обнаруживает две тенденции: неплодотворную *романтическую*, отрицающую связь между художественным творчеством и научной технологией, и *алгоритмическую*. Высшие достижения, высшие моменты развития искусства, утверждает Кавано, стали возможными только в русле алгоритмической традиции. Он отмечает два таких «пика», связанных с количественным подходом к творчеству: расцвет искусства в Древней Греции и деятельность мастеров итальянского Возрождения. Основная идея учёного заключается в том, что наиболее полное применение научной технологии, или наибольшая алгоритмизация, ведёт к наивысшим результатам в искусстве. И поэтому в рамках именно компьютерного искусства, наследующего лучшие «технологически-алгоритмические» традиции Античности и Ренессанса, художественному творчеству надлежит достичь третьего, высшего «пика», вступить, так сказать, в свой «звёздный час».

Великолепие одухотворённого художественного наследия Эллады японский эстетик объясняет прежде всего наличием в нём атрибутов, связанных с математическими соотношениями. Классическое искусство античности, пишет он, «аккумулировало природную красоту, основываясь на применении математических закономерностей, имманентно присущих природе»⁶.

В музыке древние греки, указывает учёный, стремились к гармоничному звучанию, используя чистый частотный канон. В изобразительном искусстве провозглашали принцип единообразия телесной структуры. Идеи, не поддававшиеся алгоритмизации, отвергались. При определении прекрасного, для обозначения и подчёркивания экспрессии применялись математические правила, систематизированные в учениях о гармонии, симметрии и пропорции.

В подобном ракурсе Кавано рассматривает и искусство Ренессанса, которое, возродив дух греческого классицизма, по словам профессора, «расцвело на принципах научности, почитавшей алгоритм»⁷. В частности, в живописи оказался разрушен плоскостной стереотип Средневековья и были введены естественные геометрические и оптические принципы изображения, перспектива. Но учё-

⁶Кавано Хириси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научная технология и искусство). С. 94.

⁷Там же.

ный игнорирует тот факт, что в трактовке перспективы художники Возрождения выразили не только свою страсть к упорядоченной оформленности изображения. Для них не меньшее, если не большее, значение имела вторая, «субъективистская» сторона — психофизиологическая обусловленность зрительного впечатления. «Геометризм и алгоритмизм» занимают в ренессансной эстетике подчинённое положение по отношению к гуманизму и антропоцентризму. Последние не укладываются в алгоритмические эстетические построения Кавано Хироси, поэтому он спокойно закрывает глаза на их существование.

Из рассуждений Кавано вырисовывается картина поэтапного поступательного развития человеческого познания-творчества, в том числе и художественного. Причём под этим развитием понимается расширение возможностей индивидуума «овладеть» окружающей действительностью путём применения всё более совершенных с научной точки зрения методов. Так, первому этапу — Античности свойствен логицизм, научная созерцательность и описательность; второму — эпохе Возрождения — научный механицизм инженерного толка. Третий этап, характеризующийся распространением машин, повсеместным внедрением научных технологий и, наконец, компьютеризацией, означает в итоге полный и безусловный триумф творческих исканий человека.

Как подчёркивает Кавано, в художественной традиции искусство существовало как один из видов естественного «обживания» мира, как *природное занятие*, реализация природных способностей индивидуума. Традиционная художественная деятельность была всегда предметна, конкретна, являясь синтезом духовных и физических усилий мастера.

Японский эстетик справедливо выделяет два принципиально различных этапа в практике создания произведений искусства. Первый — вынашивание замысла будущего произведения, которое можно трактовать как своеобразное планирование, «программирование» будущего шедевра. Второй — воплощение замысла в разных формах, учитывающих качество используемого материала. Первый протекает в царстве идеального мира, это работа ума и души творца. Второй есть зримые действия по вещественному воссозданию результатов такой работы. Для успешной реализации художественной цели необходимо, чтобы произведение искусства появлялось на свет в результате гармоничного «сплава», состоящего из идеи, определённых физических усилий творца и материала, из которого оно создаётся.

Что касается зарождения замысла, то этот процесс неясен, неопределён, часто длителен во времени, протекает в сознании ху-

дожника скрытно, спонтанно и непредсказуемо. Планирование, *программирование* идеи происходит методом проб и ошибок; формирование необходимых для данного процесса знаковых образов и символов спорадично и неупорядочено⁸. Традиционный мастер не имеет ни ясного представления о процессе *структурирования* эстетической идеи в знаковый образ, ни *чёткого плана* последовательности воплощения этой идеи в произведение искусства. Но как раз оба эти элемента жизненно важны для обеспечения высокохудожественной деятельности. Получается, что наиболее полное овладение художником методом осуществления *логических процедур* гарантирует наивысшее качество эстетического освоения действительности в созданных им произведениях. «Эстетическая гносеология» японского учёного заключается в пределах сугубо логического познания.

А как быть с ассоциацией, интуицией, эмоциональным восприятием — столь же законными способами постижения мира, сколь и чисто логические процедуры? Здесь нельзя не заметить, что Кавано Хироси примитивизирует процесс человеческого мышления, отождествляет психические процессы, происходящие в сознании художника, с машинной логикой исчисления. В его рассуждениях живое мышление, по сути дела, идентифицируется с машинной моделью; арсенал же художественного восприятия ограничивается знаками и символами.

По верному наблюдению японского специалиста по истории науки и техники Сакамото Кэндзо, «компьютер полностью не объективизирует человеческие способности, поскольку легко поддаётся объективизации лишь их знаковый аспект и синтаксические связи. Сложнее обстоит дело со связями семантическими и прагматическими»⁹.

С другой стороны, Нитта Хироэ, профессор эстетики Киотского государственного университета, подчёркивает, что в истинном творчестве всё отнюдь не так прямолинейно и однозначно, как пытается представить Кавано Хироси. На самом деле мастеру почти никогда не удаётся, подобно машине, воплотить свои идеи сразу и начисто. Замысел художника не есть нечто окончательное, в ходе практической реализации он трансформируется. Именно в трудном процессе претворения в жизнь замысла, в ходе мучительных поисков, проб и ошибок вызревает художественная новизна произведения. Психологическим механизмом, обеспечивающим появление

⁸См.: *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу-но ронри. С. 33–37.

⁹*Сакамото Кэндзо*. Сэнтан гидзюцу-но юкуэ (Источники передовой технологии). Токио: Иванами сётэн, 1987. С. 37.

такой новизны, выступает *разъясняющая обратная связь* между идеей и её воплощением, составляющая стержень духовно-практической деятельности мастера. «Художник, — пишет Нитта Хироэ, — стремится объяснить свою душу при помощи руки. В результате данного объяснения, произведение, расположенное перед его глазами, раз за разом требует нового объяснения. Именно этот 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 подобного рода структуры. Компьютер же её лишён. Если его и можно назвать мозгом, то это ущербный мозг»¹⁰.

В живом творчестве, в отличие от компьютерного, не знаки и символы, а в первую очередь «объект 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»¹¹. Кавано отнюдь не отрицает, что традиционный мастер занимается «вычерпыванием содержания из объекта». Иными словами, он признаёт наличие объективной вещественной основы традиционного художественного творчества: «Одной из главных причин, — пишет он, — почему телесная деятельность художника осуществляется сначала в сознании, является вещественный характер объекта этой деятельности»¹². Но при этом, по его мнению, традиционное искусство сталкивается с труднопреодолимым препятствием: «Его (искусства) материал — вещество природного мира — следует химическим и физическим законам и по отношению к духовной активности индивидуума, прилагающего к данному веществу свою силу, ведёт *совершенно обособленное существование*»¹³. Художнику приходится мириться с обособленностью, а значит, и неподатливостью материала, из которого ему предстоит сотворить произведение искусства.

¹⁰ *Нитта Хироэ*. Компьюта-ни сосаку га дэкиру как (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцуронсю (Теория искусства). Осака: Сюэй сьуппан, 1984. С. 31.

¹¹ *Брушлинский А.В.* Психология мышления и кибернетика. М.: Мысль, 1970. С. 187.

¹² *Кавано Хироси*. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу. С. 88.

¹³ Там же.

Приведённая мысль Кавано Хироси носит отнюдь не случайный характер. Это очередное звено в цепочке доказательств, разворачиваемых им в пользу концепции совершенства компьютерного искусства и его преимущества над традиционным искусством: его задача — показать, насколько удобнее компьютерному творцу иметь дело со знаковой информацией, легко поддающейся алгоритмическому «оформлению», нежели художнику — с материальным веществом, трудно оформляемым и ведущим «обособленное существование».

Постулируемая Кавано обособленность друг от друга субъекта (мастер) и объекта (предмет художественной деятельности) в действительности «снимается» в процессе художественного творчества, подобно тому, как это происходит в процессе реального мышления. Между тем, данное обстоятельство совершенно не принимается в расчёт японским эстетиком. В равной степени им не учитывается и такое основополагающее и специфическое именно для сферы искусства условие, как наличие неразрывного единства чувства и ума художника, взаимообусловленности его мыслительного процесса и эмоций, вовсе не поддающихся исчислению и программированию.

Помимо преодоления «неясности замысла» и «неподатливости материала», упоминавшихся нами выше, традиционному искусству-мастерству, по мнению Кавано, приходится решать ещё одну проблему. Назовём её 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 и его тело.

«Тело оказывает сопротивление душе, — пишет Кавано. — И для того, чтобы заставить тело — *существующее самостоятельно*, обладающее как бы «бытием другого» — действовать с целью осуществления идей, нужен тренаж и навык, как, например, в балете»¹⁴. Очевидно, что здесь японским эстетиком вновь используется методология субъект-объектной взаимообособленности. Только если ранее речь шла о дихотомии «мастер — материал», то теперь провозглашается дихотомия «душа художника — его тело».

Весьма прискорбно, сетует Кавано, что традиционный художник вынужден отдавать массу времени и сил изнурительному тренажу (зачастую чисто механическому, неосмысленному); выработке профессиональных навыков с целью обрести необходимую степень мастерства, искусности, виртуозности, способности достичь авто-

¹⁴Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу. С. 88.

матизма в своих «телесно-художественных» действиях. Проблема несовершенства инструментов, затрудняющих создание высокохудожественного произведения в рамках традиционного искусства, заявляет японский философ, легко преодолима в рамках искусства компьютерного, где осуществляется перевод идеи в знаковую форму, гарантирующую дальнейшую «наиболее адекватную и совершенную» реализацию замысла. Благодаря использованию алгоритма повышается уровень искусности, проясняется сущностная структура идеи-замысла, с одной стороны, и методы её «вещного оформления», материализации – с другой. Кроме того, повышается эффективность, продуктивность мастера.

Кавано Хирои упускает из виду, что искусство – продукт такой телесной деятельности, где человек выступает как целостное существо, в единстве рационального, эмоционального и физического моментов. Подручные средства и инструменты традиционного художника всегда были *соразмерны* его телесным возможностям и являлись как бы их продолжением. В этой связи упоминавшийся выше Нитта Хироэ называет, к примеру, музыкальные инструменты, прототипом которых служили голосовые связки человека, «устройствами по извлечению звуков из человеческого тела». «В таком инструменте, как фортепиано, – пишет Нитта, – изначально подразумевается “пространство” для свободного вхождения человеческого тела. Фортепиано – это машина, но машина, всегда соразмерная возможностям человеческого голоса»¹⁵. Аналогично и соотношение телесных возможностей индивидуума с другим инструментарием традиционного художника. Что же касается машины-компьютера, то она, по словам Нитты, «утверждается там, где человеческое тело изначально изгоняется за дверь»¹⁶.

Проблема «совершенства инструмента», или эффективности «механизма воплощения», непосредственно связана с необходимостью массового удовлетворения новых эстетических потребностей в современном обществе. В традиционном социуме 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, невысокую производительность труда последних. Современное же – не может. Нынешнему обществу требуются гигантские тира-

¹⁵Нитта Хироэ. Указ. соч. С. 35.

¹⁶Там же.

жи произведений искусства, следовательно, его чрезвычайно волнует скорость создания «шедевров», продуктивность художников. Таким образом, профессором Кавано поднимается здесь реально существующая проблема возможного бытия искусства в массовом обществе.

Для японского эстетика важен вопрос об эффективности средств художественной выразительности. Рассуждая об эволюции искусства и напрямую связывая её с развитием техники, он стремится убедить своих читателей в благотворности влияния «технического» на «эстетическое». Действительно, уже первые технические приспособления, такие как гончарный круг и ткацкий станок, позволили не только повысить эффективность производства, но и сыграли немалую положительную роль для сферы искусства. Более того, дальнейшие открытия научно-технического характера привели к созданию нового, невиданного прежде искусства – кинематографа. Логика Кавано довольно проста: если примитивная динамо-машина дала жизнь одному из важнейших видов искусства (кино), то сколь блистательными и захватывающими должны быть перспективы, разворачивающиеся при широком внедрении такого детища научных технологий, как компьютеры. Недаром даже история мирового искусства предстаёт в изложении японского эстетика-алгоритмиста как эволюция «художественных технологий», осваивавшихся и совершенствовавшихся деятелями искусства разных стран и народов.

Традиционное искусство, по Кавано, создавалось в естественной среде обитания; его отличали произвольность зарождающихся замыслов и малочисленность – по нынешним меркам – шедевров; его создатели были ограничены в своих физических возможностях и нуждались в длительном процессе обучения, «набивания» и «постановки» руки для достижения профессионализма, и преодоления «сопротивляющегося» материала. Всё это в итоге обуславливало как слишком малую, с сегодняшней точки зрения, продуктивность искусства, так и узость круга его потребителей.

Что же мы имеем сегодня? Господство техники, прочно утвердившейся в быту, во многом изменило и продолжает активно изменять сам характер среды обитания, социальных связей и психологию современных индивидуумов. Стали обиходными понятия «индустриальное общество», «массовое общество», «научно-техническая революция». О революционных преобразованиях свидетельствует и постепенное, но неуклонное стирание границ между культурами, утверждает Кавано. Национальное своеобразие, составлявшее стержень духовных традиций, становится совсем не обязательным для унифицированного компьютерного искусства.

Его фундамент – алгоритмизированный язык техники – един для всех народов, в отличие от эмоциональных языков национальных искусств. По сути дела, «техническое эсперанто» выступает подлинным языком массового постиндустриального общества, единственно действенным средством общения в прямом и переносном смысле. С другой стороны, считает Кавано, благодаря развитию коммуникаций, расширению интернациональных художественных связей, ведущих к взаимовлиянию и взаимообогащению национальных культур, перед искусством открываются колоссальные перспективы. Это – введение в его обиход практически всех вариантов, всех видов художественного творчества, сформированных человечеством за его многовековую историю.

В условиях массового общества искусство перестаёт отличаться от материального производства: принцип создания «компьютерно-художественного» произведения аналогичен принципу выпуска предмета широкого потребления, а парадигма художественного творчества совпадает с парадигмой научной технологии. Последняя подразумевает наличие в своей основе ясной логики развития определённой идеи, и алгоритмизация этой идеи выступает жизненно необходимым компонентом. Все важнейшие достижения в научной технологии XX в. зиждились на применении алгоритмов. На современном этапе, достигнутом наукой в производстве, возрастание роли формализации обуславливает важность внедрения и распространения кодировки материала с целью превращения его в объект, доступный компьютерной обработке. И в художественной сфере, считает Кавано, мы имеем сходные процессы. Соединение идеи – которая в традиционном искусстве была затемнена, трудноуловима, а ныне благодаря алгоритмизации прояснена – с закодированным материалом, соединение, дающее жизнь произведению искусства, может быть осуществлено лишь с помощью машины-компьютера. И лишь компьютеры в состоянии обеспечить уровень эффективности (многотиражность), требующийся теперешнему массовому обществу. «Массовое общество, можно сказать, только и поджидало компьютерного слияния идеи и материала»,¹⁷ – уверяет Кавано.

Итак, массовое нуждается в массовом искусстве. Последнее может стать массовым без потери качества, только подвергшись алгоритмизированной компьютерной обработке и тиражированию. Именно компьютеры обеспечивают и гарантируют высокий уровень упорядоченности художественной формы. Однако такой уровень, судя по истории искусства, может явиться итогом скорее

¹⁷ Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу. С. 95.

свободной импровизации, чем сухого расчёта. Подлинно художественный продукт «предстаёт не в виде жёсткой, рациональной, строго детерминированной системы, имеющей определённый алгоритм и могущей быть формализованной, а, напротив, в виде системы неформализуемой и неповторимой, уникальной и поэтому неожиданной»¹⁸.

Однако Кавано, на словах ратующий за повышение выразительности художественных произведений за счёт компьютерной «гармонизации» и совершенствования художественного производства, на деле подменяет эту проблему вопросом обеспеченности населения подобными произведениями. Методологический просчёт учёного, с нашей точки зрения, заключается в недооценивании уникального характера произведения искусства, с одной стороны, и в слепом преклонении перед «её величеством техникой» — с другой. В свете этого вполне объяснимо особое внимание японского эстетика к проблеме тиражирования. Отрицать влияние техники на искусство наивно. Но не менее наивно абсолютизировать такое влияние, как это делает Кавано. Тиражирование имеет отношение не к «духовному измерению» художественной деятельности, не к сокровенной её сути, а к тому, что составляет средство её возникновения и существования.

Японский эстетик делает упор на «идеологическую» зависимость современного искусства от техники вследствие невозможности без неё обойтись. Компьютеры начинают формировать художественные идеи, «задавать программу» художественному творчеству. Техника становится самоуправляемой. В компьютеры закладываются самокоррелирующиеся программы, тем самым идеи становятся неотъемлемой частью машины. Компьютер — уже не просто механизированное подручное средство. Практически он способен воспроизводить мыслительные процессы, протекающие в рамках высшей нервной деятельности человека, восторгается Кавано Хироси. «Компьютер, — пишет он, — это модель мыслящего индивидуума <...> Главное его свойство состоит в том, что он является органом, преобразующим информацию и замещающим не человеческое тело, а человеческую душу»¹⁹.

Стоит ли говорить, что замещение наших душ компьютерами было бы катастрофично для цивилизации. Впрочем, до этого дело вряд ли дойдёт. Ведь компьютер всегда будет подсистемой, действующей в системе социального производства и социальных отношений, её техническим звеном. Ну а «техника ограничена тем, — пишет

¹⁸Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. С. 342.

¹⁹Кавано Хироси. Указ. соч. С. 100.

К. Ясперс. — что она заключена в сферу безжизненного. Рассудок, господствующий над технической деятельностью, соразмерен лишь безжизненному, механическому в самом широком смысле этого слова. Поэтому воздействовать на живое техника может лишь в том случае, если она оперирует им как чем-то, превратившимся в неживое»²⁰. Таким «превратившимся в неживое» материалом — объектом компьютерного творчества — у Кавано выступает знаковая информация, приходящая на смену материальным объектам традиционного искусства.

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 искусства²¹. Первый полюс обращает на себя внимание японского эстетика, второй им недооценивается, либо вовсе игнорируется. Происходит это в силу того, что сконцентрированные на первом полюсе характеристики являются общими и для художественной, и для научной информации. Благодаря указанной двойственности характеристик Кавано получает возможность манипулировать понятиями, осуществлять «подмену тезиса» и выдавать научную информативность за информативность художественную. Он отождествляет принципы и методы искусства и науки, провозглашая, по сути, стирание границ между научным (научно-техническим) и эстетическим познанием.

Кавано неслучайно нивелирует различия между искусством и наукой, искусством и техникой — для него «эти виды деятельности всегда выступают универсальными, как обладающие сущностью, поддающейся кодировке и перекодировке»²². Ведь, по Кавано, 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.

Последние успехи кибернетики внушают оптимизм — не за горами появление человекоподобных роботов с искусственным интеллектом, в ряде областей даже превосходящим человеческий. «Как только компьютер получит человекоподобную алгоритмическую программу искусства, — пишет Кавано Хироси, — он обязательно

²⁰ Ясперс К. Современная техника // Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986. С. 141.

²¹ См.: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: «Мир», 1966.

²² Кавано Хироси. Гэйдзюцу-но ронри. С. 43.

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 компьютерной техники»²³.

Судя по приведённому отрывку, главным необходимым условием жизни компьютерного искусства является наличие соответствующих программ — «эстетических алгоритмов», содержащих или воплощающих собой «правила красоты». Между тем ни сущность прекрасного, ни механизм его возникновения до сих пор не получили всестороннего научного объяснения. Мы можем лишь указывать на наличие либо отсутствие красоты, слагаемые её настолько многочисленны и разнообразны, зачастую настолько противоречат друг другу, что практически не поддаются какой-нибудь мало-мальски всесторонней систематизации. Здесь «ясно воспринимаемый эффект и его причина разделены сложным процессом. В этом отношении красота напоминает игру излучений на гранях хрустала. Все видят это явление. Но только анализ кристаллической решётки хрустала 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»²⁴.

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. Подтверждение этому — тот факт, что компьютеры сегодня начинают совершать первые шаги на поприще служения музам. С их помощью уже сотворен геометрический орнамент, написана интересная музыка, ведутся поиски в области изобразительного искусства и литературы, создаются видеоклипы.

Согласно Кавано, художественное освоение мира в границах компьютерного творчества будет совершаться посредством взаимодействия трёх участников: творца, продюсера и потребителя. По схеме профессора, «дающими» предназначено стать «артистическим машинам» — роботам, автономно производящим предметы искусства (от замысла-идеи до тиражирования) и организаторам-продюсерам, т. е. людям, занятым удовлетворением художественного

²³ Кавано Хироси. Компюта то бигаку. С. 20.

²⁴ Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. С. 126.

спроса населения путём распространения компьютерных шедевров. «Берущим» соответственно, будет население, потребляющее продукцию «артистических машин». Что касается самой продукции то в условиях компьютерной эры она приобретёт специфические черты. Резко изменится смысл понятия «произведение искусства». В качестве него сможет выступать, во-первых, оригинальный алгоритм, в котором закодирована определенная художественная идея; во-вторых, — план, способ организации свободного, импровизированного воспроизводства этой идеи в массовых масштабах, искусство тиражирования на основе электронного материала; в-третьих, — собственно, репродуцированная вещь.

«Машина-художник», как в прежние эпохи люди-художники, 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 функций и ограничивает Кавано обязанности человека-художника, которому суждено стать участником создания нового искусства. Вот почему в эстетической схеме японского философа возникает фигура человека-продюсера, стоящего над «машиной-художником».

Последним, третьим звеном схемы будет потребитель, «человек-игрок». Игрок потому, что он вынужден выполнять правила игры, навязанные «продюсером». Кроме того, потому, что он потребует от искусства преимущественно развлекательности, видя в нём прежде всего игру. И наконец, потому, что, используя компьютер, он получит возможность удовлетворить врождённую потребность в игре и стать непосредственным соучастником компьютерного «действия», отчасти даже и соавтором машинных опусов.

Что ж, абсурдно отрицать право компьютеров на существование и функционирование в художественной среде. Действуя на игровом или декоративном уровне, компьютеры могут удовлетворять повседневные эстетические потребности населения. То же можно сказать и о проблеме тиражирования предметов искусства, необходимого массовому обществу — с наступлением компьютерного века должны возрасти и качество копий, и их тираж. Вполне вероятно, что компьютерная техника даст жизнь новым формам искусства и позволит применяющему её художнику достичь небывалых эффектов (подобно тому, как, например, кинокамера повлияла на актёрскую игру и посредством применения крупного плана, неожиданных ракурсов съёмки, монтажа и т.п. сделала кинематограф резко отличающимся от театра, его могучим соперником).

Однако духовность высокого искусства неподвластна, по нашему мнению, компьютерным творцам. Это феномен сугубо челове-

ческий, 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»²⁵.

Компьютерное искусство, если подразумевать автономное производство художественных произведений машиной-художником, будет лишь одной из возможных математизированных, осуществляемых техническими средствами *моделей человеческого художественного творчества*. Сможет ли машина в конечном счете стать субъектом познания, приобретать и перерабатывать новое знание, решая творческие задачи самостоятельно? С точностью на этот вопрос ответит будущее. Нас же в большей мере интересует другое: сможет ли машина, лишённая, как говорят психологи, внутренней мотивации, сама создать ценностные ориентации (ведь основополагающей эстетической характеристикой произведения искусства выступает его аксиологическое содержание)? Мы полагаем, вряд ли.

Неслучайно Кавано абстрагируется от аксиологии, рассуждая о новой компьютерной эстетике в духе учёных-естественников, которые предлагают в качестве образца для развития гуманитарного знания методы точных наук. Подход японского эстетика-технократа к искусству с «кибернетическими мерками» оборачивается размыванием границ между научным и художественным познанием; проводится, по сути дела, элементарная редукция закономерностей в развитии искусства, художественно-эстетических законов к закономерностям из области логико-математической, отражающимся в техническом конструировании.

В 1934 г. известный писатель Танидзаки Дзюньитиро, убеждённый сторонник сохранения традиционного пути культуры Японии, подчёркивал пагубность влияния механистически-потребительской цивилизации Запада на самобытную культуру Страны Восходящего солнца. «Наше заискивающее отношение к машине — предостерегал он, — 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 соз-

²⁵ *Звегинцев В.А.* Проблема отношений человека и машины в компьютерной революции // Вопросы философии. 1986. № 3. С. 51–52. См. также: *Пономарёв Я.А.* Психика и интуиция. М.: Политиздат, 1967.

дана с учётом всех особенностей их искусства. В этом смысле мы несём большой ущерб»²⁶. Говоря словами Танидзаки, Кавано Хироси заискивает перед машиной, заявляя, что японское искусство демонстрирует отсталость, когда игнорирует научную технологию. Однако примечательно, что, преклоняясь перед машинной цивилизацией, пришедшей с Запада, Кавано не отказывается от родной духовной традиции, обнаруживая свою зависимость от её мировоззренческих установок. Мы имеем в виду его постулирование «принципа естественности», недualityности человеческого и природного, неотделимости искусства от обыденной жизни.

Антропоцентрической западной культуре несвойственна тенденция утверждения «естественности» как нерасторжимой слитности индивида с окружающим миром, растворения в нём, что составляет стержень духовной традиции Японии. В соответствии с этой традицией, мир воспринимался японцами недualityно: не Я-субъект и мир-объект, а мир во мне, Я и мир одновременно. Подобная тенденция недистанционного отношения к миру не только никогда не ослабевала в Японии, но со временем лишь набирала силу²⁷. Она нашла отражение в стремлении обытовления эстетического и эстетизации обыденного.

В случае полной реализации подобных установок должно произойти практическое отмирание искусства как особой области деятельности человека при освоении им окружающей действительности. В идеале все стороны такого освоения должны быть пронизаны светом высокого искусства, нести печать подлинного эстетизма. Но это лишь в идеале, замечает Кавано. До наступления компьютерной революции даже японцам, ориентированным на неотделимую от природы естественность искусства, приходится мириться с тем, что мир художественно-эстетический отделён перегородками от реального мира. Компьютеры помогут, наконец, полностью разрушить эти перегородки. «Научная технология, — пишет Кавано, — появилась на сцене в качестве противоположности естественной искусности, но возвращается к ней же в лице компьютеров <...> Смыкание компьютера с искусством зажигает новый, давно желанный свет перед научной технологией»²⁸.

Говоря о художественном преобразовании окружающей среды, о возврате искусства к природной естественности (хотя и на

²⁶ Танидзаки Дзюнъитиро. Похвала тени // Танидзаки Дзюнъитиро. С. 490.

²⁷ См.: Григорьева Т.П. Указ. соч. С. 254; Ермакова Л. М. Культурные традиции японцев и XX век // Япония: культура и общество в эпоху НТР. М.: Наука, 1985. С. 307–316.

²⁸ Кавано Хироси. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу. С. 106.

компьютерном уровне), о тенденции ко всё большей эстетизации обыденной жизни, Кавано следует в русле важнейшей японской эстетической установки, провозглашающей нерасторжимость природного и художественного. С одной стороны, это объясняется укоренённостью национальных духовных стереотипов в сознании большинства японцев, с другой – взаимосвязанностью научного и художественного освоения мира, проявляющейся в ходе реализации естественных потребностей обыденного существования. В этой связи Д. Лукач указывает: «Научное и эстетическое отражения в их чистом виде отчётливо отделяются от сложных смешанных форм повседневности, но границы между ними постоянно размываются, поскольку обе эти обособившиеся формы отражения возникают из потребностей обыденной жизни, призваны отвечать на её запросы, а завоевания научного и художественного отражения, в свою очередь, сливаются с формами её проявления, делая их более содержательными, дифференцированными, богатыми и глубокими, непрерывно развивая и обогащая её»²⁹.

На наш взгляд, в эстетике Кавано Хироси нашли своеобразное преломление особенности человеко-машинного обживания мира в последние десятилетия XX в. Так же как наука не может развиваться в социальном и идеологическом вакууме, вне мировоззренческих, философских оснований, так и мировоззрение в своём становлении не может не испытывать прямого или косвенного, но всегда действенного влияния научно-технического прогресса³⁰. Однако не следует демонстрировать абсолютное преклонение перед техническими достижениями современной научной мысли, равно как не стоит уподобляться луддитам, видевшим в развитии техники корень социального зла. «Проблема не в том, чтобы безусловно отрицать или столь же безусловно приветствовать технологию, — пишет японский философ, специалист по истории естествознания Сакамото Кэндзо, — а в том, чтобы выяснить, зачем она существует, какие формы должна принимать и что надо делать, чтобы она принимала именно такие формы <...> Безусловно только одно: она должна существовать *для человека*»³¹. Нам остаётся лишь присоединиться к этому мнению.

²⁹ Лукач Д. Своеобразии эстетического. В 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1986. С. 24.

³⁰ См.: Смолян Г.Л. Человек и компьютер. М.: Политиздат, 1981. С. 131–132.

³¹ Сакамото Кэндзо. Указ. соч. С. 193.

О ВЗГЛЯДАХ НИТТЫ ХИРОЭ, КРИТИКУЮЩЕГО КОМПЬЮТЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Развитие компьютерной техники и всё более широкое её применение, несомненно, стимулирует междисциплинарную дискуссию по поводу личной идентичности человека. «Мы живём в эпоху, когда логика балансового отчёта, логика производства вещей распространилась на жизнь людей. Людям присвоены номера, как вещам. Люди и вещи стали количественным выражением производственного процесса, — предупреждал об опасности «овеществления» человека немецкий философ Э. Фромм. — <...> Кто откажется повиноваться компьютеру? Как мы можем сказать “нет” философии, идеалом которой является жизнь по принципу компьютера — без воли, без чувств, без страстей?»¹. Вопрос возможности или невозможности избавления компьютера от человеческих программ и способности компьютера к самостоятельному творчеству, на наш взгляд, прямо соотносится с древним спором теологов и атеистов о творении и о наличии или отсутствии души. Аналогичным образом на новом витке научной спирали возникает проблема соотношения материального и идеального, которой вплотную занимается ведущий эстетик Киотской школы Нитта Хироэ (род. в 1929 г.).

Выпускник филологического факультета Киотского государственного университета (1955), доктор наук (1960), автор многочисленных статей и монографии «Введение в поэтику», профессор Нитта Хироэ — талантливый представитель нового, послевоенного поколения японских философов. Для них характерна первоклассная академическая подготовка, включающая (помимо всего прочего) обязательное овладение пятью языками (двумя мёртвыми и тремя европейскими), что позволяет им читать в подлиннике первоисточники.

Однако новое поколение японских учёных отличает не только универсальность и энциклопедичность их научного багажа, но и

¹Фромм Э. Вы будете как боги. С. 159.

новизна развиваемой ими научной методологии, обуславливающей принципиально иной — в сравнении с предыдущими поколениями — подход к философско-эстетическим изысканиям. Дело в том, что в сознании каждого японца достаточно прочно укоренились традиционные мировоззренческие стереотипы, ориентирующие скорее на эмоциональное, нежели рациональное постижение действительности, интуитивную, а не дискурсивно-логическую оценку явлений и объектов.

Это нашло отражение в научных исследованиях по эстетике — большинство из них ограничивалось описательно-эмоциональными рамками, констатацией наличия либо отсутствия прекрасного в исследуемом объекте. Работам подобного плана были свойственны эмоциональный пафос, расплывчатость формулировок, аллюзивность, метафоричность; отсутствовала научная строгость, развитый понятийный аппарат. В ряде случаев соотношение элементов рационального и эмоционального было примерно одинаковым, исследование имело столь же философскую, сколь и художественную наполненность. Примером такого произведения может служить эссе Танидзаки Дзюньитиро «Похвала тени». На его страницах известный писатель, выступая в качестве аналитика, поднимает важную теоретическую проблему сущностных особенностей японского национального искусства и силой своего художественного дарования сплавляет воедино эмоциональный (художественно-этический) и рациональный (философско-эстетический) подходы к её решению.

Принципиально иной характер носит деятельность учёных поколения Нитты Хироэ. Для знакомства с их трудами не требуется особой интуиции, специального настроения, понимания национальной психологии японцев или детального знания многочисленных художественных памятников традиционной культуры — всего того, что необходимо в случае если вы имеете дело с трактатами их предшественников. Тяготение к философскому, максимально рационалистическому осмыслению и решению эстетических проблем делает эти труды более универсальными, легко переводимыми, а, следовательно, доступными мировому сообществу эстетиков.

Объектом нашего непосредственного анализа будет работа Нитты под названием «Возможно ли компьютерное творчество?»². И содержание работы, и сама форма подачи материала, и своеобразная игра мысли японского философа кажутся нам интересными и актуальными. Нитта не склонен к безапелляционным утверждениям.

²*Нитта Хироэ*. Указ. соч. С. 28—46.

Автор предстаёт перед нами как человек сомневающийся, ищущий, размышляющий вместе с читателем, внимательно прислушивающийся к доводам воображаемого оппонента. Расуждения японского профессора остроумны, доказательны и логически изящны. Автор ненавязчиво приглашает к разговору всех, интересующихся проблемами художественного творчества вообще и компьютерного творчества в частности. Он старается разбудить, активизировать мысль собеседника, избегает дидактики и голословности.

Нитта отталкивается от рассмотрения работы известного французского философа Абрахама Моля (1920–1992) «Теория информации и эстетическое восприятие» (1966). Моль описал пять видов «творящих машин», имевшихся в наличии у человека в начале 80-х гг. прошлого века. Работа Нитты состоит, соответственно, из пяти разделов. Наряду с анализом «машинного творчества» он анализирует общие проблемы, возникающие в эстетической теории в связи со всё большим распространением компьютеров в художественной сфере и их постоянным усложнением. Каждая из таких проблем рассматривается японским автором в связи с «творческой деятельностью» какой-либо из пяти машин, описанных 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 идёт в порядке усложнения машинной деятельности. Итак, *машина № 1*. Нитта называет ее «машиной, отбирающей и сохраняющей из зрительного и слухового содержания всё, имеющее ценность»³. «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»⁴.

Ясно, что подобная фильтрующая программа будет накладывать «механический отпечаток» на всю художественную информацию. Посредством такой машины картина мира как бы препарируется, и единая ценность распадается на частные ценности разных уровней. Парадигма этого процесса задается специалистом-программистом. Что же касается её сбалансированности, то она, подчеркивает философ, зависит от духовного диапазона составителя программы в

³*Нитта Хироэ*. Указ. Соч. С. 30.

⁴Там же.

соответствии с его собственными представлениями о психике и восприятии человека. «Таким образом, все картины, обрабатываемые машиной, основаны на некоей изначальной заданности»⁵. Накопив их в памяти, машина по мере надобности выдаёт такие картины в качестве «произведений искусства», т.е. в месте выхода происходит превращение информации, созданной машиной, в информацию, доступную чувственному восприятию индивида. Подобная трансформация также осуществляется с помощью аналоговых преобразователей — только на сей раз не воспринимающих, а воспроизводящих (телеприемники, синтезаторы).

Машина № 2. Нитта называет её «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 произведения. 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»⁶. 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, просеивая через какое-то “ценностное решето” их бесконечное количество по одному, она оставляет самую лучшую вещь. Это и есть способ действия “перебирающего искусства”»⁷.

Машина № 4. Имитирует творческий процесс, исходя из реально существующих произведений. Творчество такой машины можно разделить на два этапа. На первом этапе (Нитта именует его «аналитическим») уже готовые произведения искусства перекодируются на машинный язык. Затем к ним прилагаются меры по организации и 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,

⁵Нитта Хироэ. Указ. Соч. С. 30.

⁶Там же.

⁷Там же.

скрупулезную запись оригинальных комбинаций, в которых проявляется форма каждого произведения в отдельности («каталог произведений»); а, во-вторых, запись принципов, которыми руководствовались и вдохновлялись создатели этих произведений.

«Аналитический» этап сменяется «синтетическим», когда происходит эксплуатация «созидающей» силы компьютера. Сначала, указывает Нитта, «созидающая сила» выбирает из каталога определенный символ. Затем этот символ подвергается анализу с точки зрения его соответствия или несоответствия группе правил, зафиксированных машиной в памяти. Если символ подходит, то он 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 – 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, *машина № 5*. Это «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»⁸.

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»⁹, – 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 машин, подлинно художественными.

⁸*Нитта Хироэ*. Указ. Соч. С. 42.

⁹Там же. С. 36.

Аргументация японского учёного 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 неполноценные с эстетической точки зрения «квазишедевры».

Если, к примеру, представить художника в роли компьютера, оснащённого системой телепередачи, размышляет Нитта Хироэ, то глаза его будут выполнять функцию воспринимающей телекамеры, а 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 из просеянного как бы складывает в уме картины, наполненные новым — ценностным — содержанием. Ему остается лишь «просто перенести» их на холст — и шедевр готов. Так ли это? Тожествен ли процесс, происходящий, скажем, в *машине № 1*, тому, что происходит в «чёрном ящике», во внутреннем мире 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.

«Ущербный мозг» (Нитта) компьютера 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 приём помимо 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, в этом она, впрочем, превосходит любого человека.

Весьма тонко и верно по сути наблюдение профессора относительно того, что творчество в гораздо большей степени основано на неумении новичка, нежели на уверенности набившего руку ремесленника. «Пока что, — пишет он, — творчество принимает форму отрицания техники»¹⁰. Любая из пяти перечисленных видов машин

¹⁰Нитта Хироэ. Указ. Соч. С. 31.

не способна, несмотря на весь арсенал технических средств, создать «нечто такое, что не рождается посредством простого дедуктивного вывода из прошлого»¹¹.

Следующий «пункт обвинения» в адрес компьютерного искусства со стороны Нитты Хироэ заключается в том, что оно не соответствует определению искусства как телесной, рукотворной деятельности человека, и поэтому его продукт не может считаться полноценным произведением.

Искусство — продукт телесной деятельности, где человек выступает как целостное существо, в единстве рационального, эмоционального и физического моментов. Подручные средства традиционного художника были соразмерны его телесным возможностям и усиливали их. Например, фортепиано. В такой «машине» голос как бы «раскладывается» 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.

Аналогичным образом телесные возможности человека сочетаются с другими инструментами, используемыми в художественном творчестве. Что касается компьютера, то это «чёрный ящик», в который человек не может вмешиваться в момент «творения» и контролировать таким образом 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 между художественной идеей и её реализацией нет обратной связи от воплощения к замыслу, поскольку отсутствует единый телесный процесс. «Например, — пишет автор, — в гончарном искусстве воплощение доверяется печи, “обратная связь по истолкованию” редуцируется до формы

¹¹ *Нитта Хироэ*. Указ. Соч. С. 32.

судебного вердикта, окончательного приговора каждому выходящему из печи сосуду»¹².

То, что Нитта Хироэ низводит компьютерное творчество до уровня ремесленничества, нам представляется не совсем правомерным. 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.

Техническая сторона кинематографа постепенно попала под контроль мастера — стала 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»¹³. 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 да — то в какой степени?

Как уже было сказано, по мнению Нитты, традиционное искусство отличается прежде всего своей телесностью, рукотворностью. Поэтому при его создании возникает механизм обратной связи, когда практическое осуществление оказывает обратное воздействие на 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 этой борьбы.

¹²Нитта Хироэ. Указ. Соч. С. 36.

¹³Там же. С. 35.

Творчество традиционного художника, таким образом, представит своеобразным полем напряжения, силовым полем, получающим энергию одновременно с двух сторон: с «внутренней» — идея и художественное воображение мастера, и «внешней» — практические действия художника, изменяющие и дополняющие идею в ходе её конкретизации.

Компьютер, подчёркивает Нитта, лишен «обратной связи» и не подвержен физиологическим «изменениям» творческого процесса. Он творит автоматически, согласно алгоритму, неуклонно воплощая избранную идею. Компьютер действительно прекрасный ремесленник, идеально применяющий уже открытые ранее законы мастерства, т. е., согласно Нитте, опирающийся на рассудочный момент в творчестве.

Однако в рождении искусства, замечает японский эстетик, по меньшей мере не последнее место занимает не прошлое, а будущее, не рассудок, а чувство. Не будет ли внутренне противоречивым понятие «алгоритм чувства» или «алгоритм будущего»? — задаётся он вопросом. Всё, что может алгоритм — это проецировать на грядущее результаты прошлого. Но «алгоритмически просчитать» будущее как таковое — невозможно.

В то же время, подчёркивает профессор, момент исчисления в художественном творчестве нельзя исключать. 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 произведений будущего искусства по образцу и подобию *«исходных шедевров»*, воплощающих художественное мастерство прошлого»¹⁴. 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, — огромное количество теоретических «Поэтик», появившихся со времен Аристотеля под разными названиями. («Законы художественного творчества», «История стилей» и пр.)¹⁵

Компьютер завершает длинную череду «Поэтик» именно потому, что он аккумулирует в себе момент рассудочности, упорядоченности, закономерности, целесообразности — т. е. именно те черты

¹⁴*Нитта Хироэ*. Указ. Соч. С. 38.

¹⁵См.: Там же.

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 качественно новый уровень в её осмыслении, так что компьютер в этом ряду занимает своё место весьма условно.)

Итак, Нитта связывает появление философско-эстетических и искусствоведческих трактатов с существованием в самом искусстве значительной доли формализованности и упорядоченности. Именно эта его сторона по преимуществу становится объектом теоретического анализа. И если бы данный фактор был слаб или его не существовало вовсе, подчёркивает автор, все эти исследования попросту не возникли бы, поскольку для них не было бы объективного основания. Художественная мысль прошлого содержит все необходимые предпосылки для появления компьютерных методов в искусстве. В прошлом «Поэтики» описывали нормы и правила создания произведений — сегодня эти функции взяла на себя машина.

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 степени его нельзя создать и с помощью компьютерной методологии.

Здесь мы не можем не упомянуть о «парадоксе 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 науки о прекрасном писал 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»¹⁶.

Проблема «парадокса эстетика» возникает на компьютерном уровне и в работах Нитты Хироэ, вплотную столкнувшегося с необходимостью решения данного вопроса. По нашему мнению, профессор 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 Хироти, стремящийся полностью подчинить язык искусства (в значительной степени не поддающийся формализации) методам кибернетического мышления.

Наряду с перечисленными, 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 это практический смысл, совпадающий с целями повседневной жизни, в контексте которой звук — это не что иное, как знак, за которым прочитывается смысл, — пишет Нитта. — 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»¹⁷.

Итак, музыка в трактовке японского философа — это занятие по возвращению смысла звукам как таковым. С одной стороны, человек дифференцирует звуковые сигналы, «разводя» информацию глубоко практического характера и художественный заряд, получаемый с помощью красивых звуков. Одно дело — быт, другое — искусство. На «бытовом уровне», как ни старайся, музыку не сочинишь, даже если, как пишет Нитта, «развить наш повседневный слух до предела». С другой стороны, именно слух, т. е. чисто физиологический

¹⁶Гартман Н. Эстетика. С. 13–14.

¹⁷Нитта Хироэ. Указ. Соч. С. 34.

орган чувств, позволяет индивидууму получать от музыкального искусства высокое наслаждение. Таким образом, человеческое тело выступает «синтезатором» двух уровней слуха. По словам профессора, музыка возвращает телу единство, но уже на более высоком, по сравнению с повседневностью, уровне¹⁸. В традиционном искусстве происходит возрождение цельности человеческой природы, единение духовного и телесного в рамках музыкальной связи звуков, бессмысленной для обыденного существования, но весьма значимой для жизни духовной.

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. Смысл искусства, подчёркивает японский ученый, в том, что оно должно стать средством повышения качества человеческой жизни на основе прояснения единства её 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 непрекращающегося повторения художественное 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»¹⁹.

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 в Японии, где передача знания является «недискурсивной» и происходит путем непосредственного «телесного» 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

¹⁸Данный вопрос затрагивается Ниттой и в его статье «Сотворённое пространство. Сотворённое 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 взывает к чувству, философия — к разуму» (*Нитта Хироэ*. Цкурарэта кукан. Цкурарэта дзикан. С. 205–206).

¹⁹*Nittha Hiroe*. Компюта-ни сосаку... С. 35.

живой традиции его передачи: от учителя к ученику»²⁰. 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»²¹.

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, как это делает профессор Кавано Хироси, считать полноценным заменителем традиционного рукотворного искусства. Такова мысль Нитты Хироэ, и нам очень хотелось бы разделить её, если бы не одно сомнение.

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»²². 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 прошлого века стала развиваться генная инженерия, которая по сути дела является разновидностью информационного конструирования. Ведь ген — носитель наследственной ин-

²⁰ Пугачёва Л.Г. Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас». С. 101. О системе Дома см.: Наст. изд. С. 15, 16, 28.

²¹ Там же. С. 102.

²² Сакамото Кэндзо. Указ. соч. С. 37.

формации, и уже сейчас, по свидетельству профессора Сакамото, «информационная технология не ограничивается только компьютерами, а простирается до сферы жизни»²³.

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, на наш взгляд, решение возникших в связи с «компьютерным творчеством» проблем Ниттой Хироэ можно считать лишь условно правильным. Условно – потому, что они подразумевают остановку как в развитии компьютерной техники, так и в развитии человека.

Небольшая по объёму, но весьма ёмкая по содержанию (мы затронули лишь малую часть поставленных в ней проблем) работа Нитты показывает нам, как «вечные философские вопросы» всякий раз возникают на каждом новом витке развития науки и техники.

Заслуга учёного в том, что он увидел в новом, «компьютерном творчестве» старые методологические проблемы и предложил их решение применительно к современному уровню развития человека с одной стороны, и компьютерной техники – с другой.

²³Сакамото Кэндзо. Указ. соч. С. 44.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Культ нового — главный движитель
колесницы прогресса, которую человек
вначале толкал, потом погонял,
а теперь, привязанный к ней,
не поспевает, спотыкается и падает.*

В.А. Кутырёв, «Бытие или Ничто»

Японская культура считается весьма восприимчивой ко всему новому и не раз демонстрировала поразительную способность к усвоению различных, отличающихся новизной и полезностью, идей. Однако сегодняшняя погоня японского постиндустриального общества за новизной в сфере культуры, стремление не отстать в безумной гонке, условия в которой диктует глобалистский постмодернизм, приводит к отрыву от национальной традиции и в целом способствует культурной деградации.

Для того чтобы понять этот процесс, обратимся сначала к теме японской культурной самобытности, имеющей давнюю историю. Считается, что истоки её восходят к трудам группы так называемых мыслителей-почвенников (*кокугакуха*), действовавших в XVIII в. Следующий всплеск острого интереса к специфике собственной культуры отмечался во второй половине XIX в., когда после 250-летней политики изоляции, проводившейся сёгунатом Токугава, Япония оказалась лицом к лицу с превосходящей в военном и техническом отношении мощью западной цивилизации и, чтобы избежать колониального порабощения, взяла курс на ускоренную модернизацию.

На волне успехов модернизации и вследствие острой обиды на непризнание равенства японцев в Лиге наций в эпоху Тайсё произошёл так называемый мировоззренческий поворот к «исконным ценностям». Он завершился национал-шовинистическими настроениями 1930–1940 гг., когда любой критицизм в адрес милитаристской

политики властей, императорского дома и обожествлявшего *тэнно* синтоистского культа, могли закончиться тюрьмой. Поражение Японии в войне вызвало волну самокритики и саморазоблачений.

После успехов новой модернизации в 1960–1970-х гг. наблюдается самый большой всплеск интереса японцев к особенностям своей культуры, вылившийся в дискуссии о специфике японцев (*нихондзин-рон*) и специфике японской культуры (*нихон бунка-рон*). В эти дискуссии оказались вовлечены и иностранные исследователи. Тематика этих дискуссий была самой разнообразной: затрагивались проблемы экономики и политики, истории и социологии, литературы, языка и искусства, антропологии, психологии и даже физиологии («японский мозг»).

Сегодня весьма актуальным представляется рассмотрение основных проблем развития японской культуры, обозначенных двумя замечательными исследовательницами – профессором Гавайского университета Т. Сугиямой-Лебра, а также известной отечественной исследовательницей Т.П. Григорьевой. По содержанию работ и по времени их публикации обе исследовательницы вполне могут быть причислены к авторам *нихон бунка рон*, однако по уровню постановки и решения проблем их работы – как Эверест, возвышаются над морем печатной продукции, посвящённой данной тематике. К тому же культурологические взгляды этих авторов во многом совпадают.

Что касается Григорьевой, сыгравшей наряду с акад. Н.И. Конрадом, А.Е. Глускиной, В.Н. Марковой и др. видными учёными, огромную роль в развитии советского и российского японоведения, то самую широкую известность ей принес главный труд её жизни – «Японская художественная традиция». Она представила его в качестве диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук, хотя эта работа имела более широкий, философско-эстетический, характер. Защитить диссертацию на тему собственно японской эстетики в те годы (конец 1970-х) было достаточно трудно: не было ни соответствующей ведущей организации, ни оппонентов, обладающих достаточной квалификацией. И если бы не помощь Ю.Б. Борева, взявшегося провести диссертацию Григорьевой через учёный совет ИМЛИ им. Горького, и не поддержка директора ИВ АН СССР Е. М. Примакова, защита не состоялась бы.

Резонанс был огромен: вслед за публикацией книги последовало её широкое обсуждение. Было высказано немало критических замечаний, главным образом в отношении конкретных деталей работы, но все критики отметили масштаб поставленных в исследовании проблем, некоторые из которых являются дискуссионными до сих пор. С диссертацией ознакомились не только учёные-гума-

нитарии, но и представители естественнонаучных кругов (академик Н.Н. Моисеев, С.П. Курдюмов и др.).

Хотя в области востоковедения идеологический пресс был заметно слабее, чем на «западном фронте», всё же и здесь требовалось демонстрировать верность материалистическому взгляду на историю, утверждать примат производственных отношений в обществе над всеми остальными, подтверждая всё это соответствующим набором цитат из классиков марксизма-ленинизма. Но именно тогда Григорьева в своей работе заявила, что люди строят свою жизнь, *сообразуясь с тем, как они мыслят*, а мыслят на Дальнем Востоке иначе, чем на европейском и североамериканском Западе. Проблеме специфики дальневосточного мышления Григорьева посвятила свою следующую этапную работу «Дао и Логос. Встреча культур»¹.

Согласно известному французскому философу М. Фуко, в основании каждой цивилизации лежит свой особый способ осознания мира – *эпистема*, пронизывающая все этажи культуры и определяющая характер её целостности, её качественную специфику, угол зрения на мир. У народов Дальнего Востока этот угол зрения, по сравнению со всеми остальными народами, принципиально иной.

Особенности дальневосточного мировидения открываются прежде всего при знакомстве с сочинением, содержащим «духовную матрицу» китайской цивилизации, книгой «И цзин» («Чжоу И») – «Книгой перемен». В ней обозначены и описаны 64 типовые жизненные ситуации, схематически отражённые в абстрактных схемах-гексаграммах. Так, к примеру, в рамках 22-й гексаграммы («Красота»), перед нами встают никак не связанные между собой образы огня, горы, повозки, пальцев ног, бороды, белой лошади, мотка шёлка. С этими образами связываются состояния-настроения души: твёрдость, мягкость, выдержка, досада, счастье. В результате, «отсутствие неприятностей» оказывается связанным с «красотой белого»².

В мировоззренческих основаниях культур, отмечает Григорьева, главным считаются не лежащие на поверхности (и потому бросающиеся в глаза в первую очередь) некие овеществлённые формы, а нечто инвариантное, повторяющееся из века в век, из эпохи в эпоху; оно может текстуально оформляться, а может и не оформляться, но передаётся по живой цепочке поколений – от учителя к ученику: «Сосредоточив внимание не на том, что подвержено из-

¹См.: Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур.

²И Цзин – Чжоу И. Книга перемен. С. 147–148.

нению, а на том, что было устойчиво, стало традицией, обрело силу закона, мы поймём, как народ создавал свою культуру»³ — и не только. Одной из таких констант Григорьева назвала «гармонию» — главный регулятивный принцип совмещения кажущихся несовместимыми форм культуры.

Учёный оговаривается, что в своём исследовании она намерена анализировать только «высшие фракции» культуры, её классику, поскольку, по её мнению, именно классика даёт примеры воплощения главных мировоззренческих позиций культуры. Григорьева задаётся вопросом о том, что именно являлось общим мировоззренческим основанием для классических видов и жанров японского традиционного искусства и каким образом они продолжают присутствовать в литературном и художественном наследии страны. Ответом как раз и стала монография «Дао и Логос. Встреча культур».

Прежде всего Татьяна Петровна останавливается на проблеме сочетания позиций наблюдателя и участника. Она утверждает, что объективный взгляд со стороны, извне, взгляд наблюдателя, никак не может быть достаточным при изучении иной культуры. Такая точка зрения обязательно должен быть дополнена «взглядом изнутри» данной культуры: учёный в определённой степени должен стать участником анализируемого культурного процесса, воспринять ценности изучаемой культуры, разделить её мировоззренческие основания. Но здесь, однако, возникает проблема «наблюдателя-участника», связанная с темой истинности. Истину стремятся выразить все деятели искусства. Что же есть истина для японского традиционного художника? В этом пункте, согласно Григорьевой, определяется отличие художественной традиции Запада от дальневосточной.

Цель японского искусства состоит в передаче непосредственного, индивидуального постижения-переживания художником тончайших изменений природного континуума. Это переживание находит отражение в спонтанном творческом акте самостановления-самопознания, когда факт обретения знания проявляется в жесте и поступке и не нуждается в словесном выражении. Таким образом, истина в японской культуре постигается эстетически — эмоционально, чувственно. Это переживание единения с Природой, некая амальгама чувств художника и мира, и тем самым — единение с космосом, который, в свою очередь, есть порождение «Небытия» — бесформенного измерения мира.

³Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. С. 4.

Небытие, пустотность (*му, шунья*), в трудах Григорьевой выступает как многоуровневая и многоаспектная категория. Она выражает духовное, невещественное основание как природы, так и культуры, их динамический аспект, утверждающий приоритет «бесформенности» над формой; *потенцию* бытия — т. е. возможность возникновение, становления и расцвета всех форм природы (космоса) и культуры с их последующим воплощением в искусстве.

Небытие как возможность проявления бытия пронизывает всё, что доступно человеческому восприятию и разуму, но само по себе непостижимо, и, главное, не выразимо в обычном слове или письменном знаке. В сфере художественного творчества оно имеет свои знаки присутствия — это пауза в музыке и сценическом искусстве, «сверхчувство *ёдзё*», пустое пространство в архитектуре, на театральной сцене, в живописи, пробелы в каллиграфии и т. п. Но главное заключается в способе создания произведения, когда, скажем, автору стихотворения, живописного свитка или цветочной композиции необходимо через видимые, слышимые, осязаемые, обоняемые, ощущаемые на вкус формы (например, в искусстве чайного ритуала) навеять «то, чего нет» — неощутимое «дуновение» небытия. Истина, согласно Григорьевой, есть переживание небытийственности, эфемерности всех вытекающих из небытия посясторонних форм, в том числе самого человека. Отсутствие или стёртость границ «дел и вещей» требует и соответствующих приёмов отображения такой динамики. Способ мгновенного создания произведения почти одним штрихом (или мгновенным ответом на строфу партнёра в искусстве стихотворных цепочек *рэнга*) — без возможности исправить — характерен для дальневосточного искусства. Истина — это состояние, в котором мир постигается в его постоянной динамике.

В этом вопросе Григорьева опирается на авторитет такого выдающегося физика, как Нильс Бор, ещё в 1937 г. обратившего внимание на заслуги мыслителей Востока в области эпистемологии. Согласно Бору, до недавнего времени наука разделяла точку зрения обыденного сознания, полагающего возможным отделить поведение материальных объектов от вопроса об их наблюдении. Нильс Бор в своих исследованиях в области атомной теории столкнулся с проблемой неотделимости поведения частиц микромира от психофизического состояния исследователя⁴. Он находил параллели своим наблюдениям за поведением частиц в атомной физике в философских взглядах мудрецов Востока — даоса Лао-цзы и Будды, которые тоже сталкивались с проблемой согласования точек зрения участника и независимого наблюдателя.

⁴См.: *Нильс Бор*. Атомная физика и человеческое познание. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. С. 35.

На Востоке наиболее истинным почитается знание-состояние *праджня*, это знание состояний системы «я — мир», постигаемое целостным, телесно-ментальным существом. На Западе же высшим знанием, начиная с древних греков, выступает Логос — конвенциональное дискурсивное знание, выражаемое в понятиях. Знание-*праджня*, выражаемое в образной, зачастую художественной, форме, воплощает эстетическое отношение человека к мирозданию, а потому приобретает метафорический (притча и т. п.) вид, хотя может дополняться и знанием текстовым, конвенциональным.

На Дальнем Востоке, особенно в Японии, эстетика не выделялась в особую область знания, поскольку была растворена в любом знании. Книжное знание тоже ценилось весьма высоко; текстовое знание рассматривалось в конфуцианстве как действенное средство воспитания благородного мужа *цзюньцзы* (яп. *кунси*), который являет собой идеальный образ, ходячий ритуал. Однако в Японии и Китае считалось, что истина прежде всего должна быть воплощена эстетически и явить собой образец для подражания. Истина в дальневосточной культуре — не отвлечённая категория, а конкретное переживание единства с миром в разнообразных, более-менее статичных формах (*ката-катати-сугата*), истина проявляется в «изначальной красоте», наблюдаемой в культуре.

Но помимо вопроса истины в культуре и искусстве, в фокусе внимания Григорьевой оказались и другие вопросы. Они касаются изучения закона комплементарности традиции и новации (*фуэки-рюко*), единства явленного-неявленного; закона возвратности (*дзюн-гяку*); проблемы целого и единичного; закона взаимной дополнительности разного в целостности культуры. В последние годы жизни Григорьеву волновала проблема единства культуры и природы, влияние поведения людей, особенно облечённых властью, на социальное устройство и на устойчивость культуры. Теперь предметом её внимания стал срединный уровень культуры, т. е. тот уровень, в котором высокие принципы духовности органично сочетаются с низшими истинами повседневности. Срединный уровень культуры воспроизводит общие высокие смыслы земных, обыденных дел и вещей в словесных и поведенческих формах. Япония с её намеренным традиционализмом, вплоть до конца XX в. сплывавшим нацию, была для Григорьевой образцом высокой цивилизованности, опиравшимся на вышеупомянутый принцип *фуэки-рюко* — «без неизменного нет основы, без изменчивого нет обновления». Гармония традиции и новации без слома духовных оснований культуры — залог социальной устойчивости любого государства.

В такой гармонии остро нуждалась реформируемая в 1990-х гг. Россия, погрузившаяся в пучину аморальности, криминала и экономической разрухи.

Коллега Григорьевой по Институту востоковедения культуролог Б.С. Ерасов писал о том периоде: «Всё прежде ценное и осмысленное — мораль, человеческое достоинство, возвышенная вера, духовное спасение, красота, человеческие привязанности, долг, преданность — отныне предстаёт лишь как объект коммерциализации... Культура стала обслуживать инстинкты, потребности и наслаждения, девиантное поведение, способствуя изощённости в проявлении чувственного поведения и привыканию к насилию»⁵. По мнению Ерасова, такое состояние культуры играет деструктивную роль, способствуя хаотизации всей жизни общества, вплоть до экономики.

Какую страну можно назвать цивилизованной? Ту, где созданы великолепные образцы высокой культуры или ту, в которой созданы условия для приобщения к этим образцам большинства населения? «Японию можно назвать одной из самых культурных наций — не потому, что она помнит древние тексты, а потому, что чтит духовную культуру. Можно иметь высочайшую литературу, музыку, философию — и не быть культурной нацией. В России, в частности, разрыв между духовной культурой и массовым сознанием, высокой мыслью и беспутными нравами так и не преодолен»⁶ — делилась с читателем Гигорьева. Ей вторил Б.С. Ерасов, считавший главной опасностью для России «отсутствие сложившегося срединного начала и огромную дистанцию от высокой до низкой культур духовного поля»⁷. Именно данное обстоятельство вызывает при каждом изменении политического курса катастрофический культурный упадок, поскольку каждая новая власть неуклюже замещает собой тот отсутствующий срединный уровень культуры, который придаёт устойчивость всей общественной системе. Эндогенные принципы, определяющие целостность национальной культуры, до сих пор так и не были осмыслены, а тем более укреплены в России.

Каким же образом образуется необходимый для социальной стабильности срединный уровень культуры? Следует заметить, что в мультикультурных сообществах регулирование разных видов отклоняющегося поведения требует значительных усилий: для поддер-

⁵Ерасов Б.С. Культурный хаос как продукт революционного слома // Культура в эпоху цивилизационного слома. Материалы международной научной конференции 12–14 марта 2001 г. М.: РАН. С. 87.

⁶Григорьева Т.П. Япония: путь сердца. С. 91.

⁷Ерасов Б.С. Указ. Соч. С. 109.

жания внешнего порядка властям приходится содержать огромный аппарат государственного контроля. Специфика японской культуры состоит в том, что в ней на протяжении двухвековой истории изоляции страны от внешнего мира была сформирована стройная система внутренней социальной саморегуляции. Правила и модели поведения здесь до сих пор регулируются таким образом, что во всяком типовом случае (а вся наша жизнь — и личная и общественная — состоит преимущественно из таких случаев) человек на уровне телесного и речевого ритуала знает модель спокойного выхода из конфликтных ситуаций, будь то решение денежных вопросов, служебные неприятности, проблемы взаимодействия с представителями госструктур, «разруливание» ДТП и др. Более того, японец обучен ещё на стадии возникновения сглаживать конфликтную ситуацию при помощи клишированных схем поведения, тем самым не доводя её до уровня открытого противостояния.

Динамика события и его эмоциональная составляющая обычно не даёт времени на рациональную оценку своего и чужого поведения, и здесь на первый план выступают тщательно выверенные культурой стандартные формы (*ката*) речевого и телесного взаимодействия. На это указывает Сугияма-Лебра: «Чуткость, внедрённая на уровне тела⁸, через социализацию, в разнообразных ситуациях становится спонтанным поведением»⁹. В качестве примера такого поведения она предлагает рассматривать феномен *айдзутти* (подтверждающего эха). В отличие от китайской культуры, где выражением внимания к говорящему является почтительное молчание, в Японии таким выражением являются *айдзутти* —междометия, свидетельствующие о сосредоточенности слушателя на речи партнёра. Другая разновидность спонтанного поведения, считает Сугияма, находит отражение в благодарностях и извинениях, принимающих форму приветствий *айсацу*.

Иностранцы, побывавшие в Японии, оценивают церемониальный комплекс тамошней культуры по-разному: то как одну из главных черт культурной идентичности, то как раздражающее и необязательное излишество. Сами же японцы, подчёркивает А.Н. Мещеряков, «превращали этот комплекс правил в мощное средство по управлению поведением человека»¹⁰.

Поведение японцев — предмет социокультурных и сциологических исследований профессора Сугиямы-Лебра Такиэ. Эт-

⁸О телесном аспекте культурного поведения японцев см: *Прасол А.Ф.* Япония: лики времени. М.: Наталис, 2011. С. 190–191; *Мещеряков А.Н.* Статья японцем.

⁹*Sugiyama-Lebra T.* The Japanese Self in Cultural Logic. P. 53.

¹⁰*Мещеряков А.Н.* Указ. Соч. С. 59.

ническая японка, она в 28 лет покинула родину и переехала в США, чтобы изучать социологию в Гарварде у известного учёного Т. Парсонса. «Мой японский бэкграунд, — пишет Сугияма, — это всё, что я могла предложить американской академической науке. Я маргинал и для Японии, и для США. Но ещё важнее то, что и для антропологии я тоже маргинал, и не только потому, что моя учёная степень — по социологии, но и потому, что антропология подразумевает изучение чужой, а не родной культуры. И такая множественная маргинальность привела меня к постоянному диалогу между моими разными частями»¹¹. Однако именно такая двойственность оказалась как нельзя кстати при анализе внутренней структуры японской культуры, на которую Сугияма смотрела и как на объект изучения извне, и как на субъект, сформировавший её саму.

Вечная текучесть, подвижность, переменчивость культуры на первый взгляд противоречит её постоянным основам, неким определяющим концептам, утверждает Сугияма, однако «культурная идентичность вновь и вновь возрождается в двойственном процессе: глокализации (глобализация+локализация, стимулирующие друг друга) и фрагментации (локальная фрагментация+глобальная интеграция)»¹². Этот двойной процесс может подразумевать конфликт, но необязательно. С одной стороны, в ходе туристических поездок, например, при встрече с чужой культурой у людей обостряется чувство самоидентификации; с другой стороны, туризм может процветать как индустрия лишь в случае предложения именно чужих достопримечательностей и местных продуктов.

Сугияму-Лебра тревожит современное состояние японского общества, не избежавшего влияния глобалистических веяний. Она испытывает ностальгию по «старой доброй Японии» и видит в глобализации угрозу национальному социокультурному порядку. Учёный критикует разрушительное действие постмодернизма, получающего всё большее распространение в мире, и встает на защиту традиционных культурных ценностей и самого понятия культуры: «Культура является не только общепотребимым понятием в повседневной жизни, но также выступает важнейшим элементом в таких академических дисциплинах, как культурная психология, культурная география, культурная социология и т. п.»¹³.

Одним из сегодняшних культурных ниспровергателей является учёный антипод Сугиямы антрополог Роберт Брайтман, кото-

¹¹ *Sugiyama-Lebra T.* Op. cit. P. IX.

¹² *Ibid.* P. XI.

¹³ *Ibid.* P. 1.

рый в статье с многозначительным названием «Забудьте культуру!» находит и в понятии «культура», и в самой живой культуре такие «дефекты», как холизм, локализм, связность, гомогенность, дискретность и объективизм, скрывающие или фальсифицирующие реальность либо приносящие неблагоприятные результаты. Статья Брайтмана, впервые опубликованная в 1995 г. в журнале «Культурная антропология», подводит итог многочисленным попыткам современных деконструкторов от постмодернизма дискредитировать и саму культуру, и её понятие. По каждому из вышеперечисленных пунктов обвинения в адрес культуры Брайтман приводит соответствующие критические высказывания пары десятков постмодернистских историков, социологов, антропологов и философов, полагающих необходимым преодоление, реконцептуализацию или переформулирование культуры. В ход идут термины «хабитус», «гегемония», «дискурс», противопоставляемые культуре как новое – старому и полезное – дефектному. «Понятие культуры, – пишет Брайтман, – есть воплощение фундаментального недоразумения относительно сфер человеческого опыта, который представлен в этом понятии»¹⁴. Появились даже утверждения, что сам конструкт «культура» настолько безнадежно порочен, что требует не исправления, а замещения другой аналитической конструкцией, существенно отличной в своих определениях, характеристиках и ссылках.

Чем же провинилась культура перед постмодернистским сообществом? Во-первых, она неполиткорректна: разговор о культуре – это либо восхваление собственной культуры, либо принижение чужой. Следовательно, *долгой такую неполиткорректную культуру!* Во-вторых, понятие культуры связано с непрерывностью традиции, передаваемой от старших поколений к младшим, а это подразумевает квазиорганические общности – этносы и другие образования, связанные единством языка, привычек, навыков, а главное, культурных ценностей. Но в реальности этих ценностей нет, следовательно, *долгой традиционную культуру!* Брайтман полагает, что она должна быть замещена мощным дискурсом, развёрнутым глобально и стратегически, и не связанным с идеями органического единства, непрерывностью традиции, фундаментом языка и почвы. В-третьих, культура – слишком общее, абстрактное понятие. Это иллюзорная абстракция коллективных представлений (ценностей) и группового разума (социального организма). Согласно Брайтману, постмодернистская критика должна покончить с понятием «культура» так же, как она

¹⁴Brightman R. Forget Culture: Replacement, Transcendence, Reflexification // Culture Anthropology. 1995, № 10. P. 541.

отказалась от ложного понятия «раса». Поэтому – долой абстрактную, игнорирующую противоречивые элементы и включающую внутренне гомогенные блоки культуру! Вперёд к конкретике: сырым фактам, телесным диспозициям, практикам и дискурсам!

Для того, чтобы опровергнуть Брайтмана, обратимся к авторитету Грегори Бейтсона – англо-американского культурантрополога, этнографа, биолога, психолога, внесшего огромный вклад в теорию коммуникации и эпистемологию. Бейтсон был основоположником кибернетической философии, одним из самых выдающихся мыслителей XX в. Он считал, что такие, например, понятия, как «эго», «инстинкт», «тревога», «разум», «глупость» и др., абсолютно необходимы для существования науки. Записи исследователя явным или неявным для него образом подвержены интерпретации и обработке в соответствии с усвоенными им в детстве паттернами культуры¹⁵.

О гомогенных блоках культуры размышлял и А.Ф. Лосев, писавший, что конструкции сознания в своём абстрактном виде раздельны, а в конкретном человеческом познании они *сливаются в одно целое*. К примеру, из коврикатчества, земледелия и текста можно абстрагировать единый нерасчленимый блок «внебиологически выработанного и передаваемого способа человеческой деятельности»¹⁶.

Что же касается постмодернистских обвинений понятия “культуры” в чрезмерной абстрактности, заметим, в частности, что химическая формула воды – H_2O есть абстракция, ничего общего не имеющая в реальности с болотной, речной, морской, дождевой и т.п. мокрой субстанцией, но без неё химия как наука, изменившая практическую повседневную жизнь человека, была бы невозможна. Математические формулы ещё более абстрактны, но ни одна постройка, ни один механизм не обходится без предварительного этапа комбинирования этих абстракций.

Однако если в области математики и естествознания всё как-будто ясно, и никто не рискует посягать на их символические основания, то в гуманитарной сфере дело обстоит иначе. Здесь спор об онтологических основаниях общих понятий то затухает, то разгорается с новой силой. Лао Цзы и Конфуций, Пифагор и Демокрит, Платон и Аристотель, средневековые номиналисты и реалисты, Кант и Гегель – каждый внёс в него свою лепту. И если сегодня ни у кого, даже у представителей культурологического постмодерна, не возникает сомнений в том, что символическое число «5» может

¹⁵См.: Бейтсон Гр. Экология разума. М.: Смысл, 2000.

¹⁶Арутюнов С.А. Силуэты этничности на цивилизационном фоне. М.: Инфра-М, 2012. С. 43.

соответствовать, скажем, и пяти галактикам, и пяти жирафам, несмотря на всё различие данных объектов природы и способов их существования, то понятие «культура» как совокупность ненаследственной информации, передаваемой человеческими коллективами (Ю.М. Лотман) либо как предельная общность смыслов всех основных слоёв исторического процесса (А.Ф. Лосев) — та самая «культура», в законности существования которой со времён Древнего Рима никто не сомневался, всё ещё является предметом спора и объектом ожесточённых нападок. Особенность данного понятия заключается в том, что оно, будучи понятием *предельной общности*, в то же время включает в своё смысловое поле *самые конкретные* человеческие практики. К последним относятся, например, способы обработки земли и выращивания употребляемых в пищу злаков (практика рисосеяния, как часть агрикультуры стран Южной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, либо сев зерновых, как у европейцев) или практика отхода ко сну (у японца — на матрасе *футоне*, у европейца — на кровати, у индейца — в гамаке) и пр.

По словам американского культурантрополога А. Халлоуэла (1892–1974), «лишь в организованных личностях, но никак не через “индивидов” и не через отдельные “разумы” человеческие общества и культура обретают живую реальность. Поскольку культура в любом смысле может мыслиться абстрактно, постольку это наша абстракция, удобство, адаптированное к тому типу анализа, которому мы хотим подвергнуть изучаемые проблемы. Но вряд ли культура может быть абстракцией для тех, для кого она остаётся *интеллектуально не проанализированным образом жизни*. Люди жертвовали жизнью, отстаивая конкретные представления, которые можно было бы, при абстрактном рассмотрении, охарактеризовать как часть культуры; однако рассматриваемые с психологической точки зрения, они приобретают в некотором роде осязаемую реальность, которая мотивирует реальное поведение»¹⁷. Американский учёный проводит аналогию понятия «культура» с понятием «язык», который хотя и различен у разных народов, социальных слоёв, возрастов, но имеет некий общий знаменатель, используемый самыми разными науками именно как таковое, многоаспектное, конкретное и одновременно общее понятие.

Но вернёмся к исследованиям Сугиямы-Лебра, отвечающей на вопросы: можно ли отказаться от традиционной культуры? Помогает или мешает она в новых условиях жизни? Изучение традиционного («воплощённого» по словам автора) уровня культуры позволя-

¹⁷Халлоуэл А. Культура, личность и общество // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. М.: Петроглиф, 2011. С. 131.

ет Сугияме-Лебра сделать вывод, что любые культурные новации возможны только с учётом традиционных форм. Она показывает, к каким печальным последствиям ведёт быстрый слом культурных границ. Собственно, её тексты есть ответ на отрицание культуры как таковой со стороны постмодернистов, на их нападки на понятие «культура», якобы лишённое конкретного мысла, размытое, неопределённое, не учитывающее разнообразия реальных вещей и процессов. Философским основанием нигилистического взгляда на культуру является книга Сартра «Бытие и ничто» (1943), написанная с целью доказать, что существование человека первично по отношению к его сущности. «Другие – это ад», – заявил Сартр, а человек, по его мнению, заброшен в ситуацию, которую не контролирует. С другой стороны, в японской (и не только) культуре «другой» – это жизнь, в которой всё неопределённо, но наличие разнообразных «других» и есть условие жизни.

Сугияма-Лебра считает, что, полноценное исследование культуры невозможно с точки зрения субъект-объектной аристотелевской дихотомической логики (*Я – Другой*). Такая логика подходит для математики и естествознания, да и то не всегда. Для культуры же её методы неприменимы. «Логика оппозиции – это наиболее общая, постоянная составляющая западной философии, корни которой в философии Сократа, – заявляет Сугияма-Лебра. – Содержание её менялось, но за каждой системой просматривается некий оппозиционер, бросающий вызов своим предшественникам»¹⁸. Согласно этой логике, Япония в культурологической литературе Запада представлена двояко. Один её образ ценностно нагружен представлением о японце как идентифицирующем себя со своей социальной ролью, или статусом: ответственным, преданным, гордым, честным, вовлечённым в тесные социальные узы. Идеальные образцы для такого японца – самураи и трудоголики. Иной образ отражает критицизм Запада по отношению к Японии; его воплощение – тоталитарный, беспринципный, аморальный, непредсказуемый, оппортунистический двурушник. Здесь группизм японцев рассматривается как антииндивидуализм, а автономные индивидуумы противопоставляются организованной общественной интеграции. Фактически, нам предлагается дуалистическая модель в рамках субъект-объектной, «чёрно-белой» логики, логики «сообщающихся сосудов» – чем больше группизма, тем меньше индивидуализма, и наоборот.

Такая логика отвергается единомышленниками Сугиямы-Лебра, – философом Хамагути Эсюном и политэкономом Мураками

¹⁸*Sugiyama-Lebra T.* Op. cit. P. 5.

Ясусукэ. Они считают недопустимым трактовать культуру Японии в терминах дуалистической западной логики, рассматривающей её, с одной стороны, как самодостаточный объект, а с другой — как не имеющую собственной специфики структуру, приговорённую к тому, чтобы копировать западную модель социального устройства, основанную на эгоизме, либерализме и прогрессизме. По мнению Хамагути, «японцы в этих концепциях характеризуются как совершенно гомогенный народ, лишённый в своих действиях автономии, не имеющий своего мнения и намеренный похоронить себя в группе или организации, к которой принадлежат»¹⁹. Мураками также резко отрицательно характеризует воззрения западных постмодернистских ниспровергателей культуры: «Эти учёные не отражают принципов и логики японской культуры. Более того, благодаря им японцы смотрят на себя как бы сквозь очки, принадлежащие другому человеку с тех пор, как в эпоху Мэйдзи началась модернизация. Японцы не понимают, что эти “иностранные очки” и есть причина такой логики их отношения к собственной культуре. Трансцендентские и прогрессистские взгляды суть те очки, сквозь которые японцам предлагают смотреть на себя и свою культуру»²⁰. Что же касается прогрессизма, то Мураками оценивает его следующим образом: «Современный прогрессизм подразумевает наличие объективных законов, в которых исследователям нужно полагаться на точку зрения наблюдателей, выходя, таким образом, за собственные границы и подразумевая существование трансцендентного субъекта. Нечего и говорить, что такой подход основан на субъект-объектной логике дихотомии, изначально провозглашённой Декартом»²¹.

Исдержки дуалистической логики постоянно критикует и Сугияма-Лебра: «Логика оппозиции имеет одно достоинство — простоту, однако это достоинство может стать препятствием в понимании того, что на первый взгляд может выглядеть противоречивым и парадоксальным»²². Учёный предлагает логическую модель, учитывающую как взгляд «извне», так и взгляд «изнутри» (герменевтика), поскольку оба они важны при анализе культуры, рассмотрении её статики и динамики, её структуры и личностного измерения. *Логика культуры* не есть логика оппозиции, подчёркивает Сугияма-Лебра, это логика неопределённости или тернарная логика целост-

¹⁹ *Hamaguchi Eshun*. A Methodological Basis for Japanese Studies // *Japan Review*. Токио, 1997. № 9. Р. 41.

²⁰ *Мураками Ясусукэ*. Ханкотэн-но сэйдзи кэйдзайгаку. Райсэйки-но тамэ-но обозаки (Неклассическая политэкономия. Меморандум для 21 века). Т. 2. Токио: Тюокоронся, 1994. С. 510.

²¹ Там же. С. 24.

²² *Sugiyama-Lebra T.* Op. cit. P. 6.

ности. (Примером тернарной логики может служить «инцидент Ямагути», случившийся в 1995 г. Ямагути, депутат нижней палаты парламента, был обвинён в растрате средств двух кредитных компаний, и хотя категорически отрицал свою вину, тем не менее, принёс глубокие извинения (*фукаку оваби*). Согласно логике оппозиции, это нонсенс: если ты невиновен, почему извиняешься? Но дело в том, что Ямагути просил прощения у третьей стороны — у общественного мнения (*сэкэн*), которое он разочаровал. Чувствуя свою безупречность, он публично покаялся в этом. Таким образом, вина и невиновность совмещаются в тернарной логике, или логике неопределённости.)

Логика жёсткой рациональности (*рикуцу*) означает, что истина не может быть ложью. Но эта логика сталкивается с реальностью культуры, одним из признаков которой является некий «фактор неопределённости». Здравый смысл основан на опыте, не предполагающем однозначных реакций на тот или иной факт или событие. Такой опыт в каждой конкретной ситуации требует разных действий. В реальном мире абстрактная логика неприменима (*ё-но нака ва рикудори-ни ва иканай*), утверждают японцы. Но можно ли отрефлексировать «неопределённую» логику реальной японской культуры? — задаётся вопросом Сугияма-Лебра, и в связи с этим обращает внимание на существование в японском языке большого количества местоимений для обозначения как первого, так и второго лица. Это указывает на сложность и многоуровневость отношений, складывающихся в поле культуры, где *Я* японца вынуждено быстро принимать верные навигационные социокультурные решения.

В последнее время с проблемой принятия новых социокультурных решений Япония столкнулась после 7 января 1989 г., когда умер император Сёва. Завершилось самое длительное (1926—1989) в истории страны правление. Смерть императора ознаменовала конец старого порядка и начало наступления культурного постмодернистского хаоса, считает Сугияма-Лебра. Императорская власть всегда символизировала порядок, наилучшим образом сохранявшийся и поддерживавшийся строгой системой многочисленных ритуалов, практикуемых в общественной жизни страны. С одной стороны, Сёва являлся воплощением ритуально-нагруженных императорских традиций, продолжателем рода мифологических предков, с другой — он выступал символом непротиворечивого усвоения новаций. И вот, по мнению Сугиямы-Лебра, эта эпоха закончилась. Она видит себя спасателем, бережно сохраняющим в качестве этнографа-летописца обломки стремительно исчезающей традицион-

ной культуры²³. Сугияма напоминает читателю об отречении 15 мая 1947 г. двухсот самых титулованных аристократов Японии, которые собрались тогда в императорском дворце и, отказавшись от всех своих привилегий, объявили себя простыми гражданами. Несмотря на это, их роль в новейшей истории и культуре продолжала оставаться весьма значительной: «Данная группа, представляющаяся якобы анахронизмом, на самом деле имела огромное значение для культурного развития нации»²⁴.

Прежде всего это касалось аристократизма как противовеса культуре выскочек-парвеню, которая получила широкое распространение в дальнейшую эпоху экономического бума 1960-х гг. Последние создали свой потребительский стиль жизни – яркий, кричащий, выставляемый напоказ в масс-медиа (дорогая еда, шикарные автомобили и яхты, комфортабельное жильё в престижных районах, путешествия); месячная зарплата этих нуворишей превосходила годовой заработок рабочего. Старая аристократия презирала их и питала к ним отвращение. Но сегодня, констатирует Сугияма-Лебра, аристократия уходит, вымирают рафинированные потомки знатных родов, носители старых традиций, а их место на культурном поле всё увереннее занимают «новые японцы» – порождение эпохи торжества тотального консумеризма как главной ценности и мерила жизненного успеха. Современная поп-культура, отмечает Сугияма-Лебра, – это культура досуга и развлечения, в отличие от трудовой традиционной культуры²⁵. Визуальные медиа тиражируют для народа образцы аморального и жестокого поведения, предлагая в качестве нормы то совершенно дикий, inferнальный внешний вид, то образцы гламурной красоты. Доминирует желание привлечь к себе внимание любым способом, всеми средствами (вплоть до угона самолёта или массового убийства), а также безудержное стремление продлить красивую молодость и сексапильность (косметическая эстетическая хирургия, в индустрию которой мужчины вовлечены не меньше, чем женщины). Можно констатировать переворот в традиционном понимании красоты как внутренней бесформенной красоты сердца. Ей на смену пришёл успех в масс-медиа, постоянно открывающих всё новые «talants» (*тарэнто*), причём успех здесь зависит от случая, но не от труда. К этому добавляется и появление новых, виртуальных, персонажей, действующих в рамках культуры глобализации и обретающих миллионы поклонников-фанатов.

²³См.: *Sugiyama-Lebra T. Above the Clouds. Status Culture of Modern Japanese Nobility. Berkley-Los Angeles-London: Univ. of California Press, 1995. P. 12.*

²⁴*Ibidem.*

²⁵См.: *Sugiyama-Lebra T. The Japanese Self in Cultural Logic. P. XII.*

Подводя итоги, подчеркнём, что обе исследовательницы японской культуры – и Т.П. Григорьева, и Сугияма-Лебра Такиэ – продекларировали важность сохранения традиционных связей в культуре, которые создают «срединный уровень», способствующий сохранению социального порядка. Только на основании такого уровня возможен какой-либо прогресс. Но прогресс, имеющий целью достижение «новизны во что бы то ни стало», выливается на теоретическом уровне в постмодернистскую деконструкцию понятия «культура», а на практике оборачивается оправданием аморализма и различных извращений в искусстве. *Культура не передаётся генетически*, поэтому каждому входящему в жизнь поколению, чтобы полноценно продолжить её, крайне необходимы учителя-наставники из предыдущего поколения. *Любой культуре обязательно нужна преемственность*.

Глобализация, с её отрицанием этноса как квазиорганической сущности, склоняется к тотальной деструкции культуры, воплощающей совокупность специфических черт человеческой деятельности, присущих конкретной общности людей (этнической, профессиональной, конфессиональной и т.п.). Такая тенденция присуща сегодня всем странам, вступивших на путь постиндустриального развития. На практике она провозглашает быстрое «моральное устаревание» всех поколений, предшествующих сегодняшней молодёжи, тем самым делая ненужными функции учителей, передающих традиционные культурные навыки. И Григорьева, и Сугияма-Лебра, апеллируя к ценностям традиционной культуры, предупреждают об опасности подобного разрыва поколений, ведущего к социокультурной атомизации и деградации.

О ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ КАК ОСНОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ СЛОЖНОСТИ

В рассказе «Аналитический язык Джона Уилкинса» Х.Л. Борхес приводит, со ссылкой на переводы германского китаиста Ф.В. Куна, китайскую классификацию животных. Согласно этой классификации, животные делятся на принадлежащих императору, набальзамированных, прирученных, молочных поросят, сирен, сказочных, бродячих собак, включённых в эту классификацию, бегающих, как сумасшедшие, бесчисленных, нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, прочих, только что разбивших цветочную вазу, похожих издали на мух. Данную классификацию приводит в своей работе «Слова и вещи» и М. Фуко, давая при этом следующий комментарий: «Известно, насколько ошеломляющим оказывается сближение крайностей или попросту неожиданное соседствование не связанных между собой вещей <...> Невозможность кроется не в “сказочных” животных, поскольку они так и обозначены, а в их предельной близости к бродячим собакам или к тем животным, которые издали кажутся мухами»¹.

Согласно Фуко, в основании каждой цивилизации лежит свой особый способ осознания мира — *эпистема*, пронизывающая все «этажи» культуры и определяющая характер её целостности, её качественную специфику. Эта эпистема определяет и угол зрения на мир. У народов Дальнего Востока, как показывает китайская классификация, этот угол зрения, по сравнению со всеми остальными народами, принципиально иной. И это та невидимая «китайская стена», в которую непременно упирается даже самый трудолюбивый западный студент, заучивший все иероглифы до единого. Особенности дальневосточного мировидения открываются прежде всего при знакомстве с сочинением, содержащим «духовную ма-

¹Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., А-сэд, 1994. С. 29

трицу» китайской цивилизации, — с «Книгой перемен» («И Цзин», «Чжоу И»), где обозначены и описаны 64 типовые жизненные ситуации, схематически отражённые в абстрактных схемах-гексаграммах. Так, к примеру, 22-я гексаграмма именуется «Красота». Здесь представлен ряд моментов-состояний, в которых оказывается человек, запросивший совет оракула. Перед нами встают никак не связанные между собой образы огня, горы, повозки, пальцев ног, бороды, белой лошади, мотка шёлка. С этими образами связываются состояния-настроения души: твёрдость, мягкость, выдержка, досада, счастье. В результате «отсутствие неприятностей», каким-то непостижимым для нас образом оказывается связанным с «красотой белого». Причину непостижимости китайской мысли для европейца отечественная исследовательница Т.П. Григорьева усматривает в различии мировоззренческих оснований дальневосточной и западной цивилизаций в базовых философских категориях Дао и Логоса².

Напомним, что ещё К.-Г. Юнг видел кардинальную разницу мировоззренческих парадигм дальневосточной и современной ему западной цивилизации в том, какую именно связь между «вещами и делами» они полагали основной. Дальневосточную точку зрения на мир он назвал «синхронистической», схватывающей бытие не в причинно-следственном ключе, последовательно, а на «моментальном срезе» пространственно-временного сплава событий, так, как события явлены здесь и теперь, в этот самый миг, и тому, кто переживает их в данный момент. В рамках такого подхода к реальности «вещи и дела» оказываются как бы случайно сцеплены между собой, и немалую роль в этой сцепке играет тот, кто вопрошает о них — одновременно наблюдатель и живой участник событий.

Крупнейший знаток китайской философии А.И. Кобзев пришёл к заключению, что «место логики в Китае занимала нумерология, т.е. формализованная теоретическая система, элементами которой являются математические или математико-образные объекты — числовые комплексы и геометрические структуры, связанные, однако, между собой главным образом не по законам математики, а иначе — символически, ассоциативно, фактуально, эстетически, мнемонически, суггестивно и т.д.»³.

Приняв такую точку зрения на мир, мы могли бы дополнить вышеприведённую китайскую классификацию собственным набором животных, например: сидящих на стопке книг, вышитых крестиком на подушке и тех, чья кличка, скажем, «Боцман». Китайского клас-

²См. Григорьева Т.П. Дао и Логос.

³Кобзев А.И. Китайская философия // Новая философская энциклопедия. Т. II. С. 251.

сификатора совершенно не волнует, что «бесчисленные», куда по идее должны включаться все остальные животные, кроме «сказочных» и «нарисованных», никак иерархически не предшествуют всем прочим. Центральным звеном китайской классификации является сам невидимый классификатор: по своему усмотрению он объединяет животных, к которым испытывает почтение, потому что они принадлежат императору. Он уважает искусство бальзамирования, испытывает жалость к бездомным собакам и переживает из-за разбитой любимой вазы. Для него окружающий мир — это только тот мир, где он сам лично присутствует и где в единый узел стянуты животные и связанные с ними обстоятельства, одушевлённые существа, вещи, процессы и др.

Разумеется, в восточной культуре существуют и такие общепринятые символы культуры, как числа, схемы и пр., но и здесь всегда была своя особенность. «Колебание рассудка между чувственностью и мышлением тут выражается в синкретическом единстве мысли с чувством и оценкой, общей формы с конкретным содержанием. Нумерологические схемы не мыслились в отрыве от своего онтологического содержания, а в центре их онтологии стоял социализированный человек»⁴. Это видно и из того, как выстроена иерархия животных в приведённой классификации: первое место занимают здесь «принадлежащие императору», второе — удостоенные чести быть забальзамированными (т.е. у животных, как и у людей, существует социальная иерархия). Нумерология в китайской цивилизации не абстрактна: в зависимости от контекста одно и то же число может иметь разное семантическое наполнение (внутренний орган тела, цвет, звук определенной высоты, вкус). И при этом все значения числа будут рассматриваться как связанные между собой символически. Таким образом, даже числа в традиционной дальневосточной цивилизации обладали качественной спецификой в зависимости от контекста и интенции того, кто работал с ними в данный момент.

Такого рода принцип отделения главного от второстепенного в конкретном контексте, принцип сцепления «дел и вещей», связанный с эмоциями наблюдателя/участника, характерен для художника. Последний в своём творчестве предъясвляет миру амальгаму из вещей, событий и собственных переживаний, технических навыков и оценок. *Традиционное искусство — та сфера культуры, в которой синкретически присутствует целое и единичное, социальное и природ-*

⁴Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука, 1993. С. 34.

ное, рациональное и телесное, трансцендентное и имманентное, эмоциональное и рассудочное, сакральное и профанное измерения бытия.

Конфуцианство, определявшее на протяжении многих столетий ценностные основания семейной жизни и государственной политики в странах дальневосточного региона, уделяло огромное внимание эстетической стороне жизни общественного человека. Известно, какое значение Конфуций придавал музыке в связи с её способностью влиять на эмоции, а через них — и на общественную нравственность⁵. Каллиграфия, умение располагать на плоскости гармонично выписанные знаки, свидетельствовала не только о владении сложными навыками письма, но и о моральных качествах, и даже физическом здоровье человека⁶. В ритуале (кит. *ли*, яп. *рэй*) конфуцианской этики находили выражение сложные телесно-разумные эстетизированные правила поведения людей в обществе, нацеленные на исключение или смягчение конфликтности в общественных отношениях, ибо «почтительность без ритуала приводит к суетливости; осторожность без ритуала приводит к боязливости; смелость без ритуала приводит к смутам; прямота без ритуала приводит к грубости... <...> На то, что не соответствует ритуалу, нельзя смотреть; то, что не соответствует ритуалу, нельзя слушать; то, что не соответствует ритуалу, нельзя говорить; то, что не соответствует ритуалу, нельзя делать», — учил Конфуций⁷.

В широком смысле слова «ритуал» означает «культуру», или генетически не наследуемые паттерны поведения, воспроизводимые заново, с нуля, в каждом новом поколении⁸. Это подразумевает непосредственную — от старших к младшим — передачу сложных телесных навыков, которые, согласно формуле «единосущности тела-разума» (яп. *синдзин итинё*), позитивно влияют на эмоциональное и интеллектуальное состояние человека. Известный учёный М. Полани (1891—1976) подчёркивал: «Искусство, процедуры которого остаются скрытыми, нельзя передать с помощью предписаний, ибо таковых не существует. Оно может передаваться только посредством личного примера, от учителя к ученику. Это сужает ареал распространения искусства до сферы личных контактов и приводит обычно к тому, что то или иное мастерство существует в рамках определённой местной традиции... <...> Искусство, которое не практикуется в течение жизни одного поколения, оказывается

⁵*Ki-Soo Paik*. Ethical Implication in Confucius' Aesthetic Thought on Art // Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo Aesthetics. Vol. 6. Tokyo: 1981; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая.

⁶См.: *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись.

⁷Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. С. 165, 159.

⁸См.: *Арутюнов С.А.* Указ. соч. С. 43.

безвозвратно утраченным»⁹. Но это положение верно для любого культурного навыка. Китайская цивилизация сознательно делала упор на обязательность внедрения в жизнь общества неписаных правил эстетизированного поведения культурного тела — таких ритуальных действий, которые соответствовали сложным и многоуровневым иерархическим общественным отношениям. Обязательные для всех и до мелочей разработанные «китайские церемонии», в которых почти все действия человека, даже действия бытового характера, оформлялись эстетически и традиционно, существовали во всех государствах иероглифической культуры. Они были (и отчасти остаются таковыми до сих пор) одной из главных опор дальневосточной цивилизации. «Правильно понятые обряды и речь служат, прежде всего, уничтожению споров и беспорядков, словесных перепалок и анархии. Когда они применяются продуманно и под руководством учителя, уроки которого глубоко западают в душу, “проникая в четыре члена” (то есть становясь телесным навыком), то ими вносится в ум покой, который в то же время устанавливается ими и в обществе. Истинное познание — плод этого покоя»¹⁰.

Основой культуры на Дальнем Востоке является сложное эстетизированное, зафиксированное в телесности, знание-состояние, считавшееся во все периоды жизни данной цивилизации главным средством осуществления социальной интеграции. Искусство было лишь концентрированным выражением такого рода знания о мире. Именно такое знание обеспечивает культуре, по словам Б.С. Ерасова, жизненно необходимый «отлаженный срединный уровень, который обеспечивает устойчивую регуляцию поведения широких народных масс»¹¹. Текстовое знание, также почитавшееся в странах дальневосточного региона как сокровище культуры, обязательное (вплоть до заучивания наизусть) для правящей элиты, являлось дополнительным по отношению к практическим знаниям ритуала. Текстовое и нетекстовое знание шли здесь рука об руку. Вот почему в Японии эпохи Мэйдзи, когда произошла драматическая встреча двух столь различных в своих основаниях цивилизаций — европейской и дальневосточной, усвоение западной технологии не разрушило интегрирующих основ японской культуры, а, дополнив «материальную часть», способствовало её самоопределению. При этом, повторим, главными характеристиками японской культуры,

⁹ Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. С. 86–87.

¹⁰ Гране М. Китайская мысль. М.: Республика, 2004. С. 383.

¹¹ Ерасов Б.С. Цивилизационная теория и евразийские исследования // Цивилизации и культуры. Вып. 3. М.: ИВРАН, 1996. С.11.

как и культуры Дальнего Востока в целом, были ритуализованность и иерархичность.

Между тем в XX в. в Европе постепенно утверждалась тенденция неиерархического восприятия культурных ценностей. Западная парадигма истинного знания о мире до середины XX в. состояла в признании того, что «существуют какие-то основные предметы и главные темы для размышлений в отличие от предметов менее важных и мелочей повседневной жизни. Это... предлагало, прежде всего, некую иерархию, или упорядочение, наших идей, постулируя существование всеобъемлющих “общих понятий”. Овладение этими понятиями предполагало владение языком, умение писать, знание основ геометрии, принципов логического мышления, силлогистики... Через противопоставление этим главным понятиям определялись и связанные с ними “второстепенные” понятия. Благодаря этому любое восприятие соотносилось с некоторой “сетью” знания, обладавшей чётко выраженной структурой и сотканной из основных, второстепенных, третьестепенных и т.д. линий; это была как бы сеть маршрутов мысли со своими узловыми точками знаний»¹². А. Моль, которому принадлежат эти слова, называет такую культуру «культурой полотняного типа».

И в религиозной, и в научной мировоззренческой парадигме Запада именно традиционная мысль определяла основу ценностной вертикали культуры. Поэтому эстетическая картина мира, в которой иерархичность выражалась не столь отчётливо, а мелочам придавалось неоправданно большое значение, считалась лишь дополнением к религиозному или научному мировоззрению. Неслучайно поэтому философская дисциплина «эстетика», возникшая в Европе в середине XVIII в., была определена в системе философского знания как *gnoseologia inferior*, низшая гносеология, в отличие от логики — высшей гносеологии, где главенствовало соединение и разделение понятий на основе иерархического принципа общее — частное — единичное (род — вид — индивид).

Иерархичной культуре «полотняного типа» А. Моль противопоставил неиерархичную культуру так называемого «войлочного», или мозаичного, типа, постепенно распространившуюся по всему современному миру, которую он считал признаком упадка традиционного типа знания. В культуре «войлочного» типа знания складываются из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти обрывки не образуют структуры,

¹²Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1937. С. 37.

но они обладают силой сцепления. В культуре «войлочного» типа «нет точек отсчёта, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т.п.)»¹³. Но могут ли ключевые слова, которые сегодня одни, а завтра — другие (разум может предложить на выбор любое их количество, любое их сочетание), дать человеку возможность осмысленного существования в нашем «войлочном мире»? Не означает ли это уплощения культуры, лишения её вершин прежнего иерархического статуса? Что касается Дальнего Востока, то там «полотняные» структуры имели несколько иной характер, чем на Западе, — они располагались в сфере ритуалов и эстетизированных форм иерархических отношений, передававшихся вживую из поколения в поколение. В отличие от Запада, на Востоке роль ритуалов и их детальная разработанность, вплоть до мелочей, была чрезвычайно важна для духовной организации пространства. Особенно сильно это проявилось в сфере искусств и ремёсел. Достигнув вершин совершенства, они веками продолжали существовать в почти неизменном виде. Характерный пример — театр *Но*, существующий уже 600 лет.

Подобие знания о мире западных «полотняных структур» на Дальнем Востоке существовало в виде разного рода классификаций и нумерологии. Но они являлись знаками, символами всеобщей текучести, непостоянства (яп. *мудзё*). Маршрут мысли, берущий за основу всеобщую текучесть (*Дао*/яп. *до*), в своём пределе не может не упереться в небытие, пустотность Абсолюта (категория *му*). Непостоянство, а оно одно только и постоянно в этом мире, имеет начальным и конечным пунктом небытие и не подразумевает жёсткой эпистемологической иерархии. Это с лихвой компенсировалось в системе традиционного воспитания и передачи знаний.

Несмотря на то, что зыбкость и неопределённость признавались основанием традиционного знания о мире, дальневосточная цивилизация продемонстрировала невероятную устойчивость своей качественной специфики. Традиционный художник постигал мир в непосредственном единстве чувственных и ментальных моментов. Подобно ли такое мировосприятие мировосприятию современного человека, который, по мнению А. Моля, «свои “ключевые понятия” — идеи, позволяющие привести к единому знаменателю впечатления от предметов и явлений <...> вырабатывает статистическим путём»¹⁴? Совокупность знаний современного человека об окружающем определяется статистически в силу двух главных при-

¹³Моль А. Указ. соч. С. 45.

¹⁴Там же. С. 39.

чин. Во-первых, из-за невозможности усвоения человеком даже за всю его жизнь основ слишком многочисленных современных наук и философских систем. Во-вторых, из-за мощного развития мировых СМИ (в том числе интерактивных), властно включающих человека в хаотичный мир разного рода реальностей, смешанных с «делами и вещами» виртуального мира. Традиционный же японский художник усваивает мастерство не из СМИ или учебников, а из иерархически упорядоченного пожизненного процесса самосовершенствования.

Традиционная массовая культура (и традиционное искусство как её сердцевина) противостоит тенденции «размывания основ» в разных аспектах: социальном, психологическом, эмоциональном. Она не ориентирована на утилитарные потребительские ценности; она повышает или сохраняет высокий общественный статус людей зрелых и старших возрастов, сохраняет время жизни людей, противостоит упрощению культуры, препятствуя её сползанию в архаизацию, повышает качество социальной интеграции. Моль подчёркивает, что культура — это «духовное оснащение личности»¹⁵. Это, конечно, верно, но культура в не меньшей степени — материальное оснащение рода, из которого личность отбирает необходимое содержание своей жизни в обществе и природе. Сегодня контакт человека с окружающей природной средой опосредствован электронными СМИ, создающими смысловую и ценностную мембрану между ним и природой. У жителей мегаполисов существует и проблема физического дистанцирования от естественной среды: они зачастую не видят ни неба, ни земли, передвигаясь под землёй, и проводят дни в коробках из стекла и бетона, окружённые экранами мониторов. В этой связи Моль писал, что динамичная философия должна противостоять хаотичному воздействию техники. При этом он как будто не понимает, что никакие ключевые слова даже самой динамичной философии не угонятся за галопирующим техническим прогрессом, погружающим вынужденного постоянно приспособляться к нему человека во всё более плотный кокон проводных и беспроводных устройств.

Вспомним слова известного японского философа Нисиды Китаро, предупреждавшего: «Если уничтожить культуру Востока ради насаждения западной культуры или даже не уничтожить, но не развивать её, то это равнозначно уничтожению одного из элементов мировой культуры»¹⁶. Современная Япония даёт нам хороший пример сочетания глобального и локального измерений культуры в

¹⁵Моль А. Социодинамика культуры. С. 47.

¹⁶Цит. по: Чугров С.В. Япония в поисках новой идентичности. М.: Восточная литература, 2010. С. 74.

виде «глокализованного» общества¹⁷. На всех этапах своего существования японское государство выступало в роли охранителя традиций и проводило целенаправленную политику в духовной сфере¹⁸. Такие праздники, как Новый год (1 января), праздник девочек (3 марта), праздник мальчиков (5 мая), день влюблённых ткачихи и волопаса (7 июля) отмечаются с VII в. Давнюю традицию имеют и праздник цветения сакуры (*ханами*) и праздник хризантем (9 сентября), праздник посадки риса и вкушения плодов нового урожая, сопровождаемые красочными ритуалами. В Японии и по сей день «государственная политика в отношении праздников в принципе основывается на том, что они, являясь элементом традиционной культуры, представляют собой одну из форм межличностных отношений, содействуют формированию социального единства нации, а также воспитанию молодого поколения. Не только во время самого праздника, но и в период подготовки к нему, который подчас занимает не один месяц, люди общаются друг с другом, чего так не хватает им в современных условиях всё возрастающего отчуждения личности. Готовясь к празднику, они приводят в порядок или делают заново микоси, колесницы, костюмы, разучивают старинные танцы, песни и стихи, упражняются в игре на национальных музыкальных инструментах... Велика роль хранителей традиций, которые передают свой опыт молодёжи»¹⁹. В рамках подготовки к праздникам активизируются многие виды прикладного искусства, требующие таких профессиональных знаний и навыков, которые передаются напрямую от поколения к поколению.

Именно на почве сложных любительских эстетических практик этих праздников возникло традиционное восточное профессиональное искусство (танцы, музыка, театр). Такие ритуализированные и эстетизированные практики, наряду с повседневными моделями поведения (в которые ребёнок входит с раннего детства, усваивая сложные конфигурации телесного аспекта традиционной культуры) и составляют основу «полотняных» иерархических структур. «Телесные навыки закреплены на уровне спинного мозга и плохо поддаются перекодировке с помощью вербальных средств»²⁰, — пишет А.Н. Мещеряков, указывая на лёгкость управления обществом, ориентированным на этикетное (церемониальное) поведение. Подобное общество не нуждается в каком-то особом силовом управле-

¹⁷Чугров С.В. Указ. соч. С. 40.

¹⁸См.: Молодякова Э.В., Маркарян С.Б. Мацури. Традиционные праздники Японии. М.: Япония сегодня, 2004. С. 228.

¹⁹Там же. С. 29.

²⁰Мещеряков А.Н. Указ. соч.. С. 11.

нии, поскольку с детства усвоенные паттерны поведения скрепляют общество лучше любых политических или юридических норм и действий. Неслучайно сами японские культурологи подчёркивают характерное для японцев вплоть до конца XX в. слабое знакомство с правовой системой собственной страны как на практике, так и в теории, притом что среди индустриально развитых стран Япония относится к странам с самым низким уровнем преступности²¹.

Неслучайно ещё Конфуций считал ритуал одной из главных добродетелей, интегрирующих общество. Изошрённая практика ритуала в Китае («китайские церемонии») поражала воображение христианских миссионеров, но не меньшей церемониальностью отличалась и жизнь японского общества. Вацудзи Тэцуро указывал, что в Японии всегда существовала невидимая и неосязаемая, но невероятно важная для поддержания неконфликтных общественных отношений совокупность привычных правил – система *айдагара*, формировавшая человека именно данной культуры²². Это та система правил, на которую опирается личность в своем интеллектуальном и эмоциональном развитии, и в которую непременно возвращается, обогащая национальное культурное достояние²³.

Широко известный на Западе философ Имамита Томонобу был уверен, что именно традиция играет ключевую роль в противостоянии всеобщей мировой унификации. Это касается и рационального (философия), и эмоционального (искусство) измерений культуры. Имамита полемизировал с французским эстетиком Этьеном Сурио, определявшим эстетику как «философскую науку о форме, где форма противопоставляется не содержанию, а материалу»²⁴. Сурио считал, что, поскольку сущность проявляется в форме, эстетика – это наука о сущности. Однако в современных условиях, возражает Имамита, форма ничего не говорит о сущности; мы живём в технологической среде, где, в отличие от природной среды, форма – предмет произвольного решения дизайнера. «В мире природы, действительно, форма вещей указывала на их сущность, обнаруживала их функции <...> Такие фиксированные отличия в природном мире стали базой для классификаций, морфологии. Именно поэтому Платон и Аристотель считали видимую форму сущностью (*idea, eidos*)»²⁵. Традиционные представления людей о соответствии формы вещи её функции отразились во всех

²¹См.: *Айда Юдзи*. Указ. соч. С. 62–66.

²²См.: *Вацудзи Тэцуро*. Ринригаку (Этика) // Вацудзи Тэцуро. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. IX. С. 195.

²³О понятии *айдагара* см. выше: «О воззрениях философа Вацудзи Тэцуро».

²⁴*Имамита Томонобу*. Бигаку-но сёрай. С. 9.

²⁵Там же. С. 13.

языках, в том числе и в японском, где, к примеру, глагол «видеть» (*миру*) имеет также значения «понимать» (*рикай суру*) и «размышлять» (*кангаэру*).

В ходе структурной революции, начавшейся во второй половине XX в., соотношение формы и функции кардинальным образом изменилось: нас окружают электроприборы, форма которых утрачивает связь с их функцией. Какая-нибудь чёрная коробочка теперь содержит в себе весь мир. И, как следствие, «обычное природное сознание человека было перевёрнуто вверх дном. Мир наполнился предметами одинаковой формы, но с совершенно различными функциями»²⁶. Более того, внешний вид вещи не свидетельствует о её исправности или поломке. В современном мире обманок, считает японский эстетик, предмет эстетики должен быть пересмотрен. Форма вещей уже никак не связана с их сущностью. Наступление эпохи формально-функционального несоответствия остро почувствовали художники начала XX в.: Шёнберг с его атональной музыкой, Кандинский с абстрактной живописью и др. А прообразом «чёрной коробочки» конца века стал «Чёрный квадрат» Малевича.

В XX в. появилась новая онтологическая абстракция: человек, подстраивающийся к требованиям машины, которая сокращает до минимума его необходимые действия и тем самым укорачивает его жизнь. Новые виды искусства, в особенности те, что связаны с компьютерным творчеством, исключают из своей сферы актуальную для традиционного творчества телесность, полагаясь исключительно на разум и логику.

Современный японский эстетик Нитта Хироэ определяет традиционное рукотворное искусство как синтетическую творческую активность воплощённого человека. Культурное тело человека неразрывно связано с природой, оно само, будучи частью природы, а через неё – космоса, является источником знания о бесконечной неопределённости мира. Именно тело своими состояниями отвечает на бесконечные метаморфозы бытия. Художник творит произведение, но и мир через творчество художника творит культуру. Человек и мир, замечает японский учёный, находятся в постоянной обратной связи друг с другом, в результате чего и появляется новизна в жизни и в искусстве.

Традиционное искусство использует средства, соразмерные человеческой телесности: кисти, бумагу, шёлк, тушь, музыкальные струнные, духовые, клавишные инструменты. Эти средства вклю-

²⁶ *Имамита Томонобу*. Бигаку-но сёрай. С. 14.

чали в себя человеческую руку, глаза, пальцы, голос. «Творящие машины», которые заместили “культурное тело” человека, — это объективированный разум, отделённый от неопределённости бытия, и создаваемые им арт-объекты лишены подлинной жизненности. Это лишь некая комбинация уже готовых элементов, заложенных в машину. Творчество же традиционного художника опирается на телесный аспект разума, предоставляющий новые возможности для роста культуры²⁷.

В заключение ещё раз подчеркнём, что именно художественная традиция привносит в «войлочную» (по определению А. Моля) — *мозаичную, неиерархизированную, неструктурированную и бессистемную культуру черты иерархичности. Она интегрирует культуру любого социума на сложном, высоком уровне и является её духовной основой.* Такая основа должна активно противостоять другим, примитивным современным проявлениям социальной интеграции (объединениям футбольных болельщиков, фан-клубам поп-звёзд, подростковым бандам, криминально-уголовным сообществам и т.п.). И она способна на это. Такая основа становится активным проводником сложных форм культуры в XXI в., предотвращая её архаизацию и духовную деградацию.

²⁷ *Нитта Хироэ.* Компьюта-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?). С. 28–46.

О СЛОЖНОСТИ КУЛЬТУРЫ В ВОЗЗРЕНИЯХ ЯПОНСКИХ ФИЛОСОФОВ XX ВЕКА

Вопрос сложности культуры встал сегодня перед научным сообществом необычайно остро. В СМИ всё чаще звучат апокалиптические заявления о культурной деградации современного мира, о примитивизации и ваврваризации населения, и это заставляет современных исследователей предпринимать всё новые попытки определить закономерности развития культуры и спрогнозировать её будущее. Учитывая необозримое множество дефиниций понятий «культура» и «традиция», сразу оговоримся, что считаем наиболее лаконичными и ёмкими следующие определения, приведенные в работе С.А. Арутюнова «Силуэты этничности на цивилизационном фоне»: «Культура — внебиологически выработанный и передаваемый способ человеческой деятельности»; «традиция — выраженный в организованных стереотипах групповой опыт»¹.

Феномен японской культуры в конце минувшего века явился предметом всеобъемлющего и детального изучения ведущих мировых культурологов, применяющих самые последние данные современной науки. Международные конференции, посвященные этой проблеме, прошли, в частности, в Копенгагене (1994), Денвере (1995) и Киото (1996). На последней конференции были зарегистрированы 250 участников из 40 стран; было сделано 175 докладов и сообщений. В центре внимания японских ученых и многочисленного интернационального отряда крупнейших японоведов оказались проблемы специфики японской культуры (*нихон бунка-рон*) и японской идентичности (*нихондзин рон*). Видные исследователи с мировыми именами, такие, например, как Бэфу Харуми — профессор университета Бункё, Хамагути Эсюн — профессор факультета антропологии Осацкого университета, Сугияма-Лебра Такиэ из Гавайского университета, Кумон Сюмпэй — директор Центра глобальных коммуникаций, Питер Носко из университета Южной Кали-

¹Арутюнов С.А. Силуэты этничности на цивилизационном фоне. С. 43, 281

форнии и другие оживленно дискутировали на тему национального своеобразия Японии, ее общественной структуры, межличностных отношений, японского национального характера и японской культуры. Ниже мы постараемся изложить наиболее существенные моменты этой дискуссии, дополнив их анализом культурологических работ крупнейших японских философов: Нисиды Китаро, Вацудзи Тэцуро и Имамити Томонобу.

Полемика о японской культурной идентичности

Тема самобытности национальной культуры имеет в самой Японии давнюю историю. Истоки её восходят к трудам мыслителей-почвенников (XVIII в.) школы *кокугакуха*. Тогда на повестке дня стоял вопрос определения фундаментальных основ японской культуры. Этими основами были признаны, во-первых, культ местных богов во главе с Аматаэрасу омиками (озаряющей небо солнечной богиней), от которой произошла самая древняя, а потому — и самая истинная династия верховных правителей Японии, императоров-*тэнно*. А во-вторых, принцип эмоционального отклика *моно-но аварэ*², якобы связывающий воедино всех жителей прекрасных Японских островов³.

Следующий всплеск интереса к национальной специфике отмечается во второй половине XIX в., после отмены 250-летней политики изоляции. Японское общественное мнение разделилось тогда, с одной стороны, на «цивилизаторов и просветителей», стремящихся как можно скорее превратить Японию в подобие Америки или Германии, а японцев — в европейцев; а с другой — на сторонников «изгнания волосатых варваров», желавших вернуть порядки «старой доброй Японии». Впрочем, и те, и другие не сомневались в насущной необходимости скорейшего достижения военного и технологического паритета с западными державами⁴. Дискуссии о дальнейшем пути японской культуры были острыми: надо было определить, кто такие японцы — отсталые, темные, некультурные варвары — или честные, красивые и правдивые носители высших этических и эстетических ценностей. Если в конце XIX в. преобладали самокритические настроения, то на волне успехов модернизации, победы в

²См.: Наст. изд. С. 21 сл.

³См.: Михайлова Ю.Д. Мотоори Норинага. С. 75–94; Григорьева Т.П. Япония. Путь сердца. С. 92–94, 153–154; Ониси Ёсинори. Югэн то аварэ (Югэн и аварэ). С. 103–191; Bellah R.N. Op. cit.

⁴См.: Мещеряков А.Н. Император Мэйдзи и его Япония; Чугров С.В. Япония в поисках новой идентичности.

Русско-японской войне и вследствие острой обиды на непризнание равенства японцев в Лиге наций в эпоху Тайсё произошёл так называемый мировоззренческий «поворот» к «исконным ценностям».

Этот поворот завершился в 1930–1940-е гг. безусловной победой национал-шовинистических настроений. В те годы любая критика в адрес милитаристской политики властей, императорского дома или синтоистского культа, обожеествлявшего императора-тэнно, так же, как и сравнение культуры Японии с культурой Запада в пользу последней, могли закончиться тюрьмой. Поражение Японии в войне вызвало волну самокритики и саморазоблачений. В послевоенное время те качества японской культуры, которыми ранее было принято гордиться, неоднократно подвергались осуждению⁵.

После успехов новой модернизации в 1960–1970 гг. наблюдается самый большой всплеск интереса японцев к специфике своей культуры. Страницы журналов и книг заполнил поток публикаций по теме специфики японской культуры и идентичности, на радио и телевидении шли горячие дискуссии, посвященные этой проблематике. В них затрагивались вопросы экономики и политики, истории и социологии, литературы и языка, искусства и антропологии, психологии и даже физиологии. Однако качество этих публикаций было в своей массе весьма низким, что признавалось всеми заинтересованными сторонами. В итоге участники обсуждения пришли к выводу о необходимости подвести черту под дискуссиями и наметить пути дальнейших исследований с позиций стабильности и интеграции социокультурного организма Японии на базе нравственных ценностей традиционной культуры. Это и было сделано на Киотской конференции в 1996 г.

Полемика, звучавшая в ходе этой конференции, была весьма острой. Главная линия конфронтации прошла между теми, кто расценивает тематику и методы основного массива литературы, посвящённой японской идентичности, как антинаучный этнонарциссизм с креном в национализм (Бэфу Харуми, Миллер) и сторонниками герменевтического и системного подхода (Сугияма-Лебра Такиэ, Хамагути Эсюн). Остановимся на главных пунктах данной дискуссии подробнее.

Позицию сторонников жёсткого неприятия концепций *нихон бунка-рон* и *нихондзин-рон* как националистических наиболее отчетливо выразил П. Дэйл, который усмотрел в них «совокупность этноцентрических самоопределений, полностью исчерпавших себя в

⁵Аида Юдзи. Нихон фудо то бунка (Климат и культура Японии). С. 221–228; Сиратори Тосио. Новое пробуждение Японии / Сост., пер., комм. В.Э. Молодякова. М.: АИРО, 2008; Minami Hiroshi. Op. cit. P. 20–31.

более ранних формах националистического, а зачастую — фашистского крыла европейской интеллектуальной истории»⁶. Профессор Гавайского университета Сугияма-Лебра Такиэ подвергла критике дихотомический подход, при котором японская культура противопоставляется западной как индивидуализм — группизму, рационализм — интуитивизму и т. п. Такой подход хорошо иллюстрирует таблица, которую опубликовал отечественный японовед М.Н. Корнилов⁷:

<u>Западная культура</u>	<u>Японская культура</u>
объективная	субъективная
аналитическая	синтетическая
логическая	нелогическая
противоречивая	непротиворечивая
точная	неопределенная
безличная	личная
дальновидная	недальновидная
общественно мыслящая	фракционно мыслящая
предпочитающая контракт	предпочитающая нечеткое соглашение
уважающая частный мир	вторгающаяся в частный мир человека
пастушеская (по происхождению)	земледельческая (по происхождению)

⁶Dale P. The Myth of Japanese Uniqueness. London — Sydney — Oxford: Choom, Helm and Nissan, 1986. P. 215.

⁷Корнилов М.Н. Японская национальная психология. М.: ИНИОН РАН, 1981. С. 25; см. также: Шажинбатын А. Основные характеристики личности японца // Психология и психотехника. 2013, № 9. С. 95–164.

культура плотоядных народов	культура народа, питающегося рисом
монотеистическая	анимистическая
абсолютная	релятивная
дуалистичная	менее категоричная
интеллектуальная	эмоциональная
бессердечная	добросердечная
аргументационная	гармоничная
лишенная чувствительности	внимательная к другим
ригидная	гибкая
механическая	человечная
мстительная	снисходительная
культура далеких отношений	культура тесных отношений
безжалостная	допускающая жалость
эгоцентричная	конформистская
экспансионистски мыслящая	миролюбивая
жёсткая	милосердная
нетерпимая	терпимая
конкурентная	предпочитающая кооперацию
эксклюзивная	инклюзивная

Сугияма-Лебра подчеркнула упрощенческий характер стереотипного представления о Японии как о гомогенном в культурном отношении обществе. «Япония – страна множественной идентич-

ности, — утверждает исследовательница, — восточная и западная Япония имели ощутимые различия в культурном отношении»⁸. Идеальный образ человека, близкого к совершенству, считает исследовательница, совпадает в западных и дальневосточных культурах, и это указывает на ограниченность дихотомического способа рассмотрения культурной специфики. Следует помещать эти исследования в более широкий, в частности философский, контекст. Она также обвинила «независимых», а на деле европоцентристски ориентированных исследователей⁹ в постколониализме и ориентализме¹⁰. В их трактовке стремление к культурной самобытности связывается напрямую или косвенно с империализмом и национализмом. По мнению подобных европоцентристски настроенных исследователей, когда японские авторы подчеркивают, например, специфические особенности природной среды, в условиях которой формировалась национальная культура, или специфику японских этических идеалов долга и искренности, это является прямым доказательством их плохо скрываемого шовинизма.

Известный культуролог Хамагути Эсюн поддержал позицию Сугиямы-Лебра, также указав на односторонность и предвзятость позиции участников дискуссии. Ключевыми словами дискуссии стали «культура стыда» (*хадзино бунка*), «вертикальное общество» (*татаэ сякай*), «групповое эго» (*сюданга*) и «зависимость» (*амаэ*), введённые в культурологический дискурс соответственно Р. Бенедикт, Наканэ Тиэ, Минами Хироси и Дои Такэо в качестве инструментальных концептов для объяснения особенностей японской культуры¹¹. В результате, пишет Хамагути, японцы «характеризуются как совершенно гомогенный народ», а отдельный японец — как индивидуум, «лишенный в своих действиях автономии, не имеющий своего мнения и намеренный похоронить себя в группе или организации, к которой принадлежит»¹². Как же тогда, спрашивает автор, объяснить высокие достижения Японии в экономике и

⁸Сугияма-Рибура Такэо. Нихон то табунка-ни миру нингэнсэй-но нинсики (Понимание сущности человека в японской и иных культурах) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио: NHK books, 1996. С. 216.

⁹См.: Dale P. The Myth of Japanese Uniqueness; Miller M. Japan's Modern Myth. N.Y.; Tokyo: Japan Times, 1981.

¹⁰Сугияма-Рибура Такэо. Нихон бунка-но ронри то нингэнкан (Логика и понимание сущности человека в японской культуре) // Там же. С. 35–39, 216–246.

¹¹См.: Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры.; Minami Hiroshi. Psychology of Japanese People; Дои Такэо. Амаэ-но кодзо (Структура амаэ). Токио: Иванами сётэн, 1974; Наканэ Тиэ. Татэ сякай-но нингэн канкэй (Отношения людей в «вертикальном обществе»). Токио: Коданся, 1967.

¹²Хамагути Эсюн. Нихон кэнкю-ни окэру «хохоронтэки канкэйсюги» («Методологический контекстуализм» в японских исследованиях) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио, NHK books, 1996. С. 41.

культуре. Позиция внешнего наблюдателя, упускающего из виду то, что может увидеть представитель изучаемой культуры, должна быть дополнена взглядом участника этой культуры в рамках герменевтического подхода.

Кроме того, при анализе реалий японской культуры (и других культур тоже), считает Хамагути, нельзя рассматривать «индивидуума» в качестве точки отсчета. Люди разных культур предстают по видимости «автономными», но способы их объединения в группы делают качественно иной всю систему отношений в обществе. Индивидуум — не просто «неделимый атом». «Ни в природе, ни в обществе такой независимый “индивидуум” невозможен»¹³. Его идентичность определяется социальным и природным контекстом, и поэтому для обозначения контекстуального человека Хамагути (чьи мысли созвучны теории отношений А.Н. Уайтхеда (1861–1947), англо-американского философа и математика, автора философии организма) предлагает понятие «релатум» (яп. *канкэйтай*). Индивидуум и релатум — две комплементарные точки зрения на человека, равно необходимые для герменевтического подхода к японской культуре¹⁴. Своим предшественником Хамагути считает Нисиду Китаро, рассматривавшего человека как «место» (*басё*) противоречивого тождества Я и Другого, единичного и Целого¹⁵.

Бэфу Харуми — ученый, также принимавший участие и в Китотской, и в Денверской конференциях, прослеживает историю концепций *нихон бунка-рон* и *нихондзин-рон* от почвенников¹⁶. Он констатирует, что самооценка японцев волнообразно менялась в зависимости от политической и экономической конъюнктуры: от «автоориентализма» первых десятилетий Мэйдзи или послевоенной самокритики до всплесков шовинизма предвоенных и военных лет и этнонарциссизма 1960–1970-х гг. на подъеме экономики, причем одним и тем же качествам давались диаметрально противоположные оценки¹⁷. Бэфу Харуми — один из тех, кто бросает обвинение в национализме японским философам Нисиде Китаро и Вацудзи Тэцуро на том только основании, что первый обмолвился об императорском доме, ставшем одной из опор японской культуры и единства истории, а второй показал, что географические условия игра-

¹³Хамагути Эсюн. Указ. соч. С. 10, 287.

¹⁴См.: *Hamaguchi Eshun*. Op. cit. P. 294–295.

¹⁵См.: *Хамагути Эсюн*. Нихон бунка ва хонто-ни исицу ка (Японская культура: она действительно иная?) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио: NHK books, 1996. С. 290–291.

¹⁶*Befu Harumi*. Geopolitics, Geoeconomics and the Japanese Identity // *Cultural Analyses* / Ed. P. Hosco. Denver: Tokyo Univ. Press, 1997. P. 11.

¹⁷*Ibid*. P. 14–16.

ют определяющую роль в формировании оснований материальной культуры (к которым относятся формы трудовой деятельности, структура жилища, особенности одежды и рациона). Одни лишь эти аргументы, как нам кажется, недостаточны для обвинений в национализме. Остановимся подробнее на анализе содержания работ Нисиды Китаро и Вацудзи Тэцуро.

Нисида Китаро о специфике японской культуры

Известный во всем мире японский философ Нисида Китаро посвятил феномену японской культуры специальную работу. Данное исследование создавалось в несколько этапов. Сначала его основные положения были сформулированы в рамках работы «Основной вопрос философии» («Тэцугаку комментэки-но мондай», 1933). В 1936 г. Нисида прочитал на эту тему лекцию в токийском парке Хибия, а в 1938 г. — в расширенном виде — изложил студентам Киотского университета. В 1940 г. «Проблемы японской культуры» были подвергнуты цензуре и отредактированы, а затем вышли в свет в издательстве Иванами¹⁸.

Согласно Нисиде — который определял свой философский подход как «диалектический», — мировой континуум переходит от одной конфигурации к другой и движется благодаря «самотождественности абсолютных противоречий» (*дзэттайтэки мудзюн-но дойцу*). У мира есть две «оси»: пространственная и временная. Временная ось связана с разумом, причем под «разумом» Нисида понимает многоуровневую систему обратных связей организмов (начиная с клеточного уровня) со средой. Эта система похожа на кибернетическую философию Гр. Бейтсона.

Человек, полагал Нисида, как и любая культура или мир в целом, есть единство абсолютных противоречий (единого — множества; организма — среды обитания; тела — разума; себя — другого), ограничивающих/отрицающих и в то же время подразумевающих/дополняющих друг друга. В результате диалектического развития человек, в конце концов, выходит в сферу высшего для него «интеллектуального мира», который соприкасается с непросчитываемым Абсолютом — «Ничто». «Ничто» выступает для человека в таких абстрактных категориях, как «истина», «добро» и «красота». На выс-

¹⁸Мы опираемся на первоначальный вариант текста 1938 г., опубликованный в год 50-летия кончины философа в сборнике философских лекций под редакцией Уэды Сидзугэру: *Нисида Китаро*. Нихон бунка-но мондай (Проблемы японской культуры). Киото: Тэйся, 1995.

шей стадии развития, возможной для человека, он, реализуя свое стремление к Абсолюту, создает формы культуры в соответствии с конкретными условиями своей жизни (религиозные культы, художественные произведения, философские трактаты) и достигает степени самоограничения, подчиняя свою жизнь (или смерть) требованиям Абсолюта. Об этом Нисида писал в своей первой большой философской работе – «Постижение добра».

Мир культуры, по мысли Нисиды, в идеале есть мир осознанного, праведного и прекрасного самоограничения. Все мировые культуры японский философ считает квазиживыми организмами, которые представляют собой конкретизированные формы (вещественные, текстовые, ментальные) единого культурного «прототипа», единой культурной «подложки» бытия. Эти формы культуры, будучи едиными по своим бесформенным абстрактным принципам, различны в своих воплощениях. Они представляют собой противоречивое единство разнообразных элементов, взаимообусловленных и формирующихся путем ограничения друг друга. Так, японская культура не существовала бы, если бы не зависела от других культур – китайской, корейской, индийской, которые способствовали ее формированию, одновременно ограничивая ее развитие.

Все вышесказанное следует учитывать при анализе работы Нисиды «Проблемы японской культуры». Автор акцентирует внимание на том обстоятельстве, что речь идёт о культуре островной страны, в течение долгого периода лишённой непосредственных связей с представителями других культур. Правда, в эпохи Нара, Камакура и Муромати контакты с материковой культурой были довольно интенсивными. Однако в эпоху Хэйан и эпоху Эдо (непосредственно предшествовавшую «прозападной» эпохе Мэйдзи) страна пребывала в изоляции, и контакты с иноземными культурами почти прекратились. Таким образом, характер взаимоотношений японской культуры с культурами соседних государств носил «волнообразный», циклический характер: периоды интенсивных культурных заимствований сменялись периодами изоляции, хотя такая изоляция никогда не была полной.

«Точкой отсчета» для развития современной Японии Нисида считал 1868 г., когда страна открылась миру уже навсегда. Обеспокоенный мощным иностранным влиянием, японский философ призвал к сохранению национальной аутентичности: «Мы должны развивать наш национализм, но так, чтобы видеть культуру Японии органично вписанной в общемировую»¹⁹. И прямо заявлял: «Сегод-

¹⁹ *Нисида Китаро*. Нихон бунка-но мондай. С. 295.

ня нам необходим национализм (*миндзокусюги*)»²⁰. (Именно данное высказывание, наряду с причислением японского императорского дома к особенностям японской культурной традиции, и послужило впоследствии поводом для причисления Нисиды к националистам.) В этой связи он обращается к анализу национальной традиции. «Обычно думают, что традиция есть нечто, передаваемое непосредственно из прошлого, а следовать традиции — значит воспроизводить то, что было в прошлом. Однако традиция — это та сердцевина, которая делает возможным одновременное существование прошлого и будущего в настоящем»²¹. Традиция является той необходимой опорой, которая придает культуре устойчивость и порядок. «Японская культура стоит перед мощным потоком разных культурных форм, приходящих отовсюду, — размышлял Нисида. — Мы, японцы, воспитаны в единой постоянно развивающейся культуре, но какую линию поведения мы должны избрать, столкнувшись с мировой культурой? Каково должно быть наше отношение к ней? В этом и состоят проблемы японской культуры»²².

Действие традиции Нисида Китаро сравнивает с действием катализатора при химической реакции — новое вещество возникает в присутствии катализатора быстрее, поэтому традиция помогает воспринимать инновации. Философ приходит к выводу: «Думаю, следует упорядочивать и синтезировать иностранную культуру, сохранив в качестве сердцевины нашу традицию»²³. Говоря об иностранной культуре, японский ученый имеет в виду рационалистическую западную цивилизацию, руководствующуюся научным мировоззрением. Японская же культура имеет совсем другое основание.

Конечно, размышляя о взаимодействии японской и западной культур, философ не мог не вспомнить о столкновении Японии с китайской цивилизацией, когда восторжествовал лозунг «*вакон-кансай*» (японский дух — китайские знания), и по аналогии предложить лозунг «*вакон-ёсай*» (японский дух — европейские знания). Но, напоминает Нисида, между китайскими знаниями и японским духом не было слишком большой пропасти. Например, конфуцианство понятийно сформулировало и закрепило в соответствующих текстах существовавший в Японии культ предков и именно потому оно стало частью японской культурной традиции. В случае с восприятием культуры Запада все обстояло гораздо сложнее. Усвоение европейских естественных наук не должно было повлечь

²⁰ *Нисида Китаро*. Нихон бунка-но мондай. С. 296.

²¹ Там же. С. 297–298

²² Там же. С. 298.

²³ Там же. С. 299.

слома национальной традиции, хотя в Японии и звучали слова об угрозе «японскому духу».

«Культура Японии до последнего времени не сталкивалась с культурой, основанной на естествознании. И что же теперь? Японская духовная культура, побежденная наукой, закончится? — Спрашивает Нисида. — Некоторые говорят “не бывать тому!” — и в результате входит в моду легковесное сочетание “японская наука”, но ведь ее нет! Есть вещи, созданные японцами, но японских научных законов нет <...> В математике и других естественных науках везде существуют одни и те же законы. Не может быть японской математики, но вот что касается науки о духе — здесь уже можно говорить о японском вкладе. Но и тут все непросто»²⁴.

По мнению Нисиды, мировоззренческие основания японской культуры должны оставаться неизменными. Прежде всего это касается культурных ценностей, на которых базировался подход к экономике и юриспруденции. Японский философ знает, что понятие о законе и экономике существовало еще в Древнем Китае и оттуда вместе с конфуцианскими текстами пришло на Японские острова. И теоретики «китайской науки» в Японии (*кангакуся*), и почвенники (*кокугакуся*) не мыслили закона и экономики вне этики, вне многоуровневых отношений долга/ответственности и человеколюбия/доверия, т. е. вне ценностных опор культуры. При этом надо отметить, что Япония эпохи Мэйдзи знакомилась с политэкономией А. Смита точно так же, как с физикой или химией, т. е. как с частью естествознания, рассматривая ее как объективную и общезначимую науку. Не следует забывать, считает Нисида, что юриспруденция и экономика тесно связаны с философией: «Думаю, что в основании экономической науки лежит философия <...> Экономические науки возникают на фоне философии. Адам Смит был философом, и его экономическая теория была частью его философии. Нечего и говорить, что экономическая теория Маркса возникла на фоне его философии. Мы должны задуматься, какой же философский контекст у японской экономической науки»²⁵.

Ответ на этот вопрос Нисиды дал видный государственный деятель, предприниматель и мыслитель Сибусава Эйити (1840–1931). По его мнению, для достижения паритета с Западом в военно-техническом отношении в мэйдзийской Японии необходимо было создать слой предпринимателей, но не по западному образцу примата конкуренции, личной выгоды и юридического регулирования, а на основе испытанной веками конфуцианской этики, формировавшей японца как

²⁴Нисида Китаро. Нихон бунка-но мондай. С. 299.

²⁵Там же. С. 302.

человека, подчиненного долгу. Следуя традиционному взгляду японцев на общество как на иерархическую целостность, Сибусава предложил лозунг для японского предпринимателя: «Долг и выгода — едины!» «Думать, что богатство может являться исключительно личной ответственностью одного человека, есть великое заблуждение. В сущности, человек не в состоянии делать что-либо в одиночку. Только благодаря государству и обществу он извлекает пользу для себя. Благодаря им человек обретает безопасность, и если бы не было государства и общества, один человек не смог бы полноценно существовать в этом мире. Если задуматься над этим, то станет ясно, что, чем больше богатство, тем большая помощь была получена со стороны общества. Поэтому в отплату за благодеяния следует помогать обществу, выполняя свой естественный долг»²⁶, — писал он ещё в конце XIX в.

Что же касается мировоззренческих теорий, то Нисида был уверен: в основании наук о духе лежат общие принципы культуры, но в конкретных условиях каждой страны они приобретают разную форму. «До сих пор люди Запада считали свою культуру превосходящей нашу и эталонной для всего остального мира. Все народы, в том числе народы Востока, должны следовать в их фарватере. Многие японцы разделяют это мнение, но я к их числу не принадлежу, поскольку считаю культуру Дальнего Востока существенно отличной от западной культуры»²⁷. Но японцам следует делать акцент не на самобытности, считал японский философ, а на общих основаниях японской и западной культур. «Разумеется, самобытность очень важна, однако нельзя войти в мир, обладая только самобытностью и отвергая все отличное от нее»²⁸, — считает мыслитель, ратующий за культурную всеобщность. Национальные культуры, по его словам, «формируют общечеловеческую культуру, взаимно дополняя друг друга и представляя таким образом полноту человечности. И путь японской культуры должен состоять в том, чтобы всячески развивать эту позицию»²⁹. Все мировые культуры имеют, по мысли Нисиды, общий прототип, но каждая из них есть отклонение от этого прототипа. В какую сторону отклонился Запад, а в какую — Япония? На Западе восторжествовала культура формы, начиная с Платона и Аристотеля (ее дополняла динамическая «текучесть» Гераклита).

В Японии, наоборот, главными характеристиками культуры стали текучесть, процессуальность, бесформенность. «Западные художни-

²⁶Цит. по: Карелова Л.Б. У истоков японской трудовой этики. История в портретах. С. 195–196.

²⁷Нисида Китаро. Указ. соч. С. 305.

²⁸Там же. С. 302.

²⁹Там же. С. 305.

ки пишут форму, мы — форму бесформенного, — заявляет Нисида. — В традиции японской живописи считается самым сложным выявить именно бесформенное»³⁰. Японская культура — музыкальна, темпоральна, в ее основе лежит ритм (*катати* — ее гибкая форма), но у нее не хватает жесткости, считает киотский философ. «Теперь наша задача — создать синтез культуры мирового уровня, это возможно именно благодаря чрезвычайной эластичности японской культуры»³¹. Как явствует из вышеприведенных цитат, объявлять Нисиду Китаро националистом за его книгу было по меньшей мере несправедливо. Характерно, что переводчики его работ Д. Дилворт, В. Вильгельмо и Р. Шизингер ни одним словом не обмолвились насчет национализма автора. Индекс имен и список цитированных авторов в его работах на 99 % состоит из западных имен и названий. В 1930-е гг. он подвергался преследованиям со стороны милитаристских кругов, обвинявших его в «космополитизме». Его концепция культуры напоминает концепцию Освальда Шпенглера, который писал: «Каждой великой культуре присущ тайный язык мироощущения, вполне понятный лишь тому, чья душа вполне принадлежит этой культуре»³². Душа Нисиды безусловно принадлежит японской культуре, для сохранения и развития которой он сделал все, что мог.

Абрахам Моль: деление культур

Известный культуролог Абрахам Моль констатировал существенный поворот в эволюции культуры индустриально развитых стран во второй половине XX в. Для наглядности Моль предложил деление культур современного мира на «войлочные» (мозаичные) и «полотняные» (сетчатые). Они обладают следующими главными характеристиками:

— по источнику: полотняная культура — культура текстовая; войлочная — по преимуществу — образная, визуальная, она формируется главным образом электронными СМИ;

— по носителю: носители полотняной культуры — образованные классы, носители войлочной — массы людей с совершенно разным, как правило, невысоким образовательным уровнем;

— по структуре: иерархическая структура полотняной культуры подразумевает статусную дифференциацию внутри каждого своего

³⁰ Нисида Китаро. Указ. соч. С. 312.

³¹ Там же. С. 320.

³² Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1998. С. 342.

подразделения: высокая литература/бульварное чтение; выходное платье/затрапезное платье; парадный сервиз/повседневные чашки-блюдец; неиерархическая структура «войлока» не подразумевает такого деления, для нее все в равной степени важно и неважно;

– по способу соединения (сцепления) элементов: в культуре полотняного типа элементы выстраиваются по заранее заданному правилу, кодексу: случайные конкретные события «наматываются» на незыблемую вертикаль основы и таким образом задается прочность ткани; в войлочном типе культуры элементы держатся друг за друга силой трения, а она гораздо менее прочна (неслучайно до нас дошли остатки ткани из Древнего Египта, а вот валенки распадаются без следа буквально за несколько лет)³³.

Моль с горечью констатировал, что мы сколько угодно можем гордиться тем, что слушаем Баха, а не поп-звезду, но с «войлочной» точки зрения они равноценны, а со статистической точки зрения Бах и вовсе в проигрыше. (Напомним, что в свое время Ницше, Мережковский, Ортега-и-Гассет, Адорно и Хоркхаймер поднимали теоретический шум по поводу наступления масс на высокую культуру.) Для социологии культуры любые тексты являются сообщениями, принципиально не отличающимися друг от друга. Именно вполне заурядный человек толпы со своими убогими предпочтениями формирует культуру современности, и ничего с этим поделать нельзя.

В современном мире японская культура долгое время противопоставляла свои полотняные структуры (и продолжает это делать до сих пор) натиску глобальных СМИ и наводнивших страну иностранцев, не знакомых со структурами коммуникативной культуры аборигенов. Впрочем, есть реальная опасность переориентации населения Японии на позиции войлочной культуры.

И ещё о специфике японской культуры

Нельзя не согласиться с мнением ряда исследователей³⁴, что литература, посвященная проблеме *нихондзин-рон* и *нихон бунка-рон* является в массе своей коммерческим проектом, ничего общего с наукой не имеющим. Этого мнения придерживались и участники Киотской конференции 1996 г., объявившей о фактическом окончании дискуссии, посвященной японской культурной идентичности.

³³См.: Моль А. Социодинамика культуры. С. 44–45.

³⁴Аннаков В.М. Япония: язык и общество; Befu Harumi. Geopolitics, Geoeconomics and the Japanese Identity; Dale P. The Myth of Japanese Uniqueness.; Miller M. Japan's Modern Myth.

Однако было отмечено, что в многотысячном потоке публикаций выделяются несколько работ, заслуживающих внимания ученого сообщества. Это, в частности, работы культурантропологов: Наканэ Тиэ, анализирующей вертикальную структуру отношений в японском обществе; Дои Такэо, рассматривающего структуру *амаэ*; Хамагути Эсюна – о человеческой контекстуальности; Бэфу Харуми – об автоориентализме японцев и волнообразном характере их самооценки; Сугиямы-Лебра Такиэ – об объёмности и многоуровневости японской идентичности³⁵.

В частности, в последней работе Сугияма отмечает, что неудачи в определении специфики японской (как и любой другой) традиционной культуры объясняются неприложимостью к ней «логики оппозиции», распространяемой учеными-естественниками на область культуры. Для последней характерна, по ее мнению, не бинарная, а «тернарная», или холистическая, логика, принимающая во внимание необходимость сохранения того, о чём писал Вацудзи Тэцуро в «Этике», – нормативных отношений взаимозависимости, предохраняющих культуру от деструкции.

Что же касается нашумевших работ о японском мозге, японской молчаливости или, наоборот, разговорчивости, закрытости или эмоциональности, то эта, по сути ненаучная, литература обращена к широкому кругу заинтересованных читателей и в лучшем случае является научно-популярной, в худшем – фантазиями авторов на тему японской уникальности. Это вполне безобидные тексты, не представляющие из себя никакой националистической угрозы, ибо в них отсутствует сколько-нибудь стройная теоретическая база для возрождения идеологии национал-шовинизма в Японии. Современная культура – это, прежде всего, культура бездумного досуга, и уже то, что подобные книги находят своих читателей, представляется отрадным фактом. С другой стороны, угрозу распространения националистических настроений можно найти в популярной электронной визуальной продукции: например, настораживает деструктивная агрессивность и патологическая жестокость персонажей японских *анимэ*, распространяемых по всему миру³⁶. А. Маслоу,

³⁵ *Наканэ Тиэ*. Татэ сякай-но нингэн канкэй (Отношения людей в «вертикальном обществе»). Токио: Коданся, 1966; *Дои Такэо*. Амаэ-но кодзо (Структура амаэ); *Хамагути Эсюн*. Нихон бунка ва хонто-ни исицу ка (Японская культура: она действительно иная?); *Befu Harumi*. Geopolitics, Geoeconomics and the Japanese Identity; *Сугияма-Рибурра Такиэ*. Нихон то табунка-ни миру нингэнсэй-но нинсики (Понимание сущности человека в японской и иных культурах); *Sugiyama-Lebra Takie*. The Japanese Self in Cultural Logic.

³⁶ См.: *Катасонова Е.Л.* Япония в реальном и виртуальном мирах. М.: Восточная литература, 2012.

известный главным образом определением иерархической структуры потребностей нормального человека (от физиологических, базовых, до духовных), в последние годы жизни задался вопросом: а какой человек – нормальный? И пришел к выводу, что современная «норма», т. е. потребитель, никак не может соответствовать задаче сохранения человеческой цивилизации. По мнению Маслоу, подлинная человеческая норма – это «трансцендирующий» человек, постоянно «выходящий за собственные пределы»; это – человек, рационально и эмоционально связанный со своим делом, имеющий призвание и откликающийся на него, выходя за пределы своей индивидуальной жизни к бесконечной, непросчитываемой трансценденции. Он – приверженец так называемых Б-ценностей или ценностей Абсолютной реальности³⁷. Эти люди, по наблюдению Маслоу, скромны в своих материальных потребностях, но бесконечно требовательны к своим человеческим качествам: порядочности, интеллекту, доброжелательности, неагрессивности, деликатности – и они составляют лишь доли процента по отношению к остальной части населения Земли. (Поэтому прогноз американского ученого в отношении будущего человеческой цивилизации явно пессимистичен.)

В японской культуре тоже существовали представления о подобном идеале человека: с одной стороны, это – конфуцианский «благородный муж» достойный, с развитым чувством долга, человеколюбия, искренности/правдивости, предсказуемый (ему можно верить), почтительный к родителям и эстетически развитый, знающий, как вести себя в обществе (знакомый с ритуалами). С другой – это буддист, идущий по пути просветления (т. е. по пути преображения), обретая набор взаимозависимых, но все же не сводимых друг к другу качеств: праведности мыслей, речи, поступков, решимости, памяти, воззрений, образа жизни, сосредоточения.

Людей, способных в полной мере осуществить требования праведной жизни, на земле крайне мало, и японская культура это знала. Вот почему она «работала» на уровне среднего, «нормального человека», который составляет большинство населения. Но важно, что в японской культуре «протокол» действий и высказываний в различных типовых ситуациях более жесткий, чем в западных культурах. С этой целью интериоризировались строгие правила поведения (*ката*) для максимально возможного количества типовых ситуаций, каких в нашей жизни большинство. «Перечислить все ситуации, требующие стандартных этикетных фраз, невозможно –

³⁷ Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М.: Смысл, 1999. С. 171–175.

из них состоит жизнь... На вопрос иностранца, почему японцы так любят повторять очевидные всем вещи, обычно следует ответ: “это облегчает общение”. По-видимому, такой “разговор” выполняет не только информационную, но и ритуальную функцию. Он подобен обмену условными знаками, с помощью которых говорящий сообщает о своей готовности следовать установленным нормам и сигнализирует: я реагирую на ситуацию так же, как все/я свой/я предсказуем/в общении со мной никаких неожиданностей не будет»³⁸.

Такая особенность японской культуры, определившей и выразившей в своем языке «узловые пункты» в виртуальном пространстве межличностных отношений и проведеншей в этом пространстве границы, ощутимые японцами почти что физически, была подмечена еще Вацудзи Тэцуро, а впоследствии – и современными исследователями. Они попытались представить эти отношения либо в виде объёмной схемы, либо сконцентрировав свое внимание на отдельных смысловых «узлах» этой сети невидимых отношений. «Существование человека в обществе всецело основывается на доверии, – пишет Бертран де Жувенель, современник Нисиды Кита-ро и Вацудзи Тэцуро. – Встретившийся нам неизвестный не представляет угрозы для нас и нашего имущества. Наша уверенность зиждется на замечательной регулярности, с какой нам оказывают столько услуг бесчисленные члены общества, которые нас не знают и которых не знаем мы»³⁹.

Сугубая структурированность межличностных отношений (*ай-дагара*) является обратной стороной того, что в японской традиции принято называть «ничто», в которое «обернут» весь Универсум. Современная буддология дает несколько определений «ничто»⁴⁰, но в нашем случае это – принципиально не просчитываемая до конца жизненная ситуация человека, действия которого (будь то индивидуальные или групповые) в конечном счете «упираются» в молоко непредсказуемой «трансценденции». Наделенный самосознанием человек связан с нею и через свое тело (до конца ему не подвластное), и через свой разум (могущий в любой момент дать сбой, выйти из-под контроля). Трансценденция является человеку в формах Природы (земная ипостась бесконечного Космоса), общества и его

³⁸Прасол А.Ф. Указ. соч. С. 79.

³⁹Жувенель Б. де. Власть. Естественная история ее возрастания. М.: Ирисэн; Мысль, 2010. С. 480.

⁴⁰«Непроявленная полнота всего сущего»; «это природа будды»; «отсутствие собственной сущности у дел и вещей»; «относительный, условный характер единичного»; «неопределенность, наличие или отсутствие чего-либо»; «истинная реальность, синоним абсолюта»; «трансцендирование “Я” за свои пределы, т. е. отсутствие самости» и т. д. (см.: Буддизм в Японии. С. 57–77, 215).

собственной индивидуальности. Нисида Китаро и Имамита Томонобу видели в пограничной с этой трансцендентностью области бесформенное основание всех культур человечества⁴¹. Именно поэтому они считали возможным мирное сосуществование культур на принципах «истины, добра и красоты», наиболее абстрактных принципах, предъявляемых трансценденцией (или Ничто) к человеку.

Что же может противопоставить указанной непросчитываемости японская культура? Сугубую предсказуемость социальной жизни, зафиксированную в понятиях языка и текстах многочисленных кодексов и инструкций. Но следует заметить, что как раз непросчитываемость, некалькируемость Бытия в японской культуре выражалась эстетически, в чувственно-конкретном и одновременно интеллектуализированном виде. Сад камней *Рюандзи* в Киото можно считать художественным аналогом теоремы Гёделя о неполноте. Нужно, по крайней мере, две разных точки зрения на сложное явление для его адекватной оценки. Размещенные в саду 15 камней – вполне обозримое даже для ребенка количество – оказываются все же невидимыми полностью с единственной неподвижной точки зрения. Требуется либо движение наблюдателя, сопровождающееся постепенной сменой точки обзора, либо как минимум еще один наблюдатель, еще одна точка обзора с последующим совмещением двух разных картин. Что уж говорить о гораздо более сложном динамическом «саде» – мире, в котором мы живем?

⁴¹См.: *Нисида Китаро*. Указ. соч.; *Имамита Томонобу*. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия второй половины XX века). Токио: Нихон хо:со: сюппан кёкай, 1985.

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХОВНЫХ ТРАДИЦИЙ ЗАПАДА ИКЭДОЙ ДАЙСАКУ

Современный мир находится в состоянии глубокого кризиса: экономические потрясения, дискредитация демократической системы власти, острые экологические проблемы, угроза ядерной катастрофы порождают обстановку страха и неуверенности в завтрашнем дне. Это способствует обращению широких слоёв населения к различным религиозным верованиям, мистике, иррационализму. «Опыт... зла и страданий приводит к постановке глубоких вопросов о смысле всего этого, на которые не дают ответа повседневные категории причины и следствия, — отмечает американский социолог Р. Белла. — Религиозные символы предлагают осмысленный контекст, в котором этот опыт может быть объяснён благодаря помещению его в более грандиозную мирозданческую структуру и предоставлению эмоционального утешения, пусть даже это будет утешением самоотречённости»¹.

Однако обращение неопитов происходит, как правило, не в сфере официальной церковности, а благодаря их приобщению к религиозным учениям, которые обосновывают необходимость личной ответственности человека перед Богом без посредничества церковных институтов. Как показала мировая история, подобные тенденции обычно приводят к плюрализму религиозной догматики и сопровождаются возникновением новых вероучений и сект.

Для новых вероучений, получающих ныне довольно широкое распространение на Западе, характерен обострённый интерес к различным школам и направлениям восточных религий (индуизму, учению Кришны, Дзэн-буддизму и др.). Примером восточного учения, за короткое время завоевавшего устойчивую популярность, может служить религиозно-философская доктрина японской небуддийской организации «Сока гаккай» («Общество по созданию ценностей»). Основой идеологии «Сока гаккай» является учение

¹Белла Р.Н. Социология религии. М.: Прогресс, 1972. С. 266.

средневекового реформатора буддизма Нитирэна. Исходя из этого учения, первый президент «Общества» Макигути Цунэсабуро (1871–1944) сформулировал главные мировоззренческие установки «Сока гаккай». Дело Макигути продолжил второй президент «Общества» – Тода Дзёсэй (1900–1958). Наибольшего влияния «Общество» достигло при Икэда Дайсаку (род. в 1928), ставшем третьим президентом «Сока гаккай» в 1960 г. и активно продолжившем теоретическую разработку и внедрение мировоззренческих основ учения Нитирэна.

Икэда – автор нескольких десятков книг и сотен статей, практически все они переведены на английский язык и активно распространяются за пределами Японии. Он основатель ряда учебных заведений, принадлежащих «Сока гаккай», в частности, университета «Сока». По инициативе основателя были заключены договоры о сотрудничестве между университетом Сока и рядом ведущих высших учебных заведений США, Европы и Азии. Действует и аналогичный договор с МГУ им. М.В. Ломоносова. Икэда – почётный доктор Московского университета².

Целью деятельности «Сока гаккай» внутри страны и на мировой арене является осуществление «человеческой революции», которая заключается в реализации всеми индивидами моральных заповедей так называемого тяньтайского буддизма, послужившего основой учения Нитирэна. Как утверждает Икэда, только буддизм способен противостоять, с одной стороны, пагубным последствиям развития материальной цивилизации, низводящей людей до состояния «винтиков» социальной системы, с другой – ложным религиям (традиционное христианство, ислам и др.), в которых человек теряет себя перед лицом Бога. В учении буддизма каждое живое существо – это проявление Абсолюта и, следовательно, оно само для себя высший авторитет и объект поклонения. Надо лишь стараться как можно интенсивнее выявлять в себе «жизненную силу» или «буддийскую природу». «Борьба за выявление и реализацию буддийской природы в каждом индивиде, – пишет Икэда, – есть не что иное, как движение за человеческую революцию»³.

В начале своего активного роста в 1950-е гг. «Сока гаккай» пережило так называемый период *сякубуку*. *Сякубуку* – метод нитирэновской пропаганды, заключающийся в резкой критике других

²Научный руководитель Института философии РАН, академик А.А. Гусейнов характеризует Икэду как «выдающегося исследователя буддизма, широко известного в мире мыслителя и практикующего гуманиста» (Гусейнов А.А. Предисловие // *Мудрость Сутры Лотоса*. Т. 1. М.: Издательство Московского университета, 2014. С. 6).

³*Ikeda D. Soka Gakkai: Its Ideals and Tradition*. P. 17.

учений и утверждении посредством этого собственных взглядов⁴. В настоящее время «Сока гаккай» характеризуется поворотом от собственно религиозной деятельности в сторону расширения общественной и культурной экспансии на Японских островах и на международной арене. В связи с этим вместо резкой критики и нетерпимости в отношении иных мировоззренческих систем в «Сока гаккай» получила развитие тенденция адаптирования и включения их в рамки своей идеологии. Данной задаче посвящены основные усилия Икэды, стремящегося, например, ассимилировать с «живой философией буддизма» («Буддизм – живая философия» – название одной из книг Икэды⁵) западную религию, философию и науку.

Всё вышесказанное позволяет говорить о назревшей необходимости критического разбора теоретических установок Икэды. В данной статье мы обратимся к анализу взглядов Икэды в связи с его интерпретацией мыслительной традиции Запада. Начнём с религии. «Ни разум, ни сознание не могут открыть великую дверь жизни, – утверждает Икэда. – Ключ к человеческому существованию – во врождённом религиозном импульсе, который имеет источником... сущностную универсальную жизнь»⁶. Однако этот импульс, согласно Икэде, может быть «по-настоящему» реализован лишь в буддизме. Все другие религиозные учения не способны дать человеку радость обладания Истиной и служат тормозом в развитии человеческого познания. Это касается как науки, так и философии, призванной руководить наукой, предоставлять ей методологический фундамент. Стремясь выглядеть объективным и беспристрастным учёным по отношению к религии, Икэда подвергает критике негативные стороны духовного господства христианства. В качестве красноречивого примера он приводит время «средневекового мрака» в Европе, когда все ростки свободы мысли жестоко подавлялись католической церковью. «Мистика и религиозное влияние христианства, – пишет он, – подавили науку, и западный философский мир вступил в беспрецедентный период застоя»⁷. Икэда делает верный вывод, что на протяжении веков «христианство было огромным препятствием для развития науки», но при этом утверждает, что «противоречия между религи-

⁴См.: *Игнатович А.Н.* Нитирэн и Сока гаккай // Место религий в идейно-политической борьбе развивающихся стран. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978. С. 5.

⁵См.: *Ikeda D.* Buddhism, a Living Philosophy. Tokyo: Kodansha, 1974.

⁶*Ikeda D.* Life, an Enigma, a Precious Jewel. Tokyo-New York: Kodansha International, 1982. P. 209.

⁷*Икэда Д.* Кагаку то сюкё. С. 71.

ей и наукой – не что иное, как противоречия между христианской церковью и наукой»⁸.

Однако сейчас, замечает Икэда, христианство с его противостоящими остальному миру трансцендентным Богом и человеком, «созданным» по его образу и подобию, всё более перестает удовлетворять мировоззренческим потребностям людей. Их может удовлетворить только буддизм, который тысячи лет назад «был создан как ответ на основные страдания жизни – рождение, болезнь, старение и смерть. Сегодня эта религия, в которой нет места для веры в абсолюты или для мифов о всемогущих антропоморфных божествах, обладает неограниченной способностью возродить даже такой мир, как наш, в котором человечество вошло в крайне тёмное состояние»⁹.

Впрочем, учёный не огульно отрицает христианскую религию. Ведь не зря же она, признаёт Икэда, до сих пор имеет многочисленных приверженцев. Последнее обстоятельство очень важно для президента «Сока гаккай», и дабы привлечь на свою сторону христиан, он пытается частично ассимилировать христианство, представляя, к примеру, Иисуса Христа в качестве буддийского бодисаттвы: «Думается, что явление страданий в образе Иисуса Христа, – пишет Икэда, – указывает на актуализацию в его судьбе мира бодисаттвы. И в случае Христа, и в случае бодхисаттвы, основа их проявления одна – это «*рита*», т.е. «польза для других», альтруизм»¹⁰.

Философские учения Запада Икэда также подвергает буддийской обработке. Он разбирает философские теории прошлого с точки зрения их способности к выработке истинного мировоззрения и приходит к выводу, что ни одна из известных философских концепций не смогла решить эту проблему. Как отмечает Икэда, в борьбе с религией в Европе, начиная с Ренессанса возник целый ряд философских направлений, претендовавших на роль «наставников», «методологов» науки. Апогея это движение мысли достигло в Новое время. Именно философия Нового времени, «ослепленная» успехами естествознания, абсолютизировала познавательные способности человека – чувственное восприятие (эмпиризм) и деятельность разума (рационализм). Икэде важно подчеркнуть односторонность рационализма Декарта, Спинозы, Лейбница, с одной стороны, и эмпиризма Локка, Гоббса, Беркли – с другой¹¹, чтобы в конечном

⁸Икэда Д. Кагаку то сюкё. С. 70 и 1.

⁹Ikeda D. Buddhism, a Living Philosophy. P. 94.

¹⁰Тойнби А. Дж., Икэда Д. Нидзюити сэйки э-но тайва (Диалог о XXI веке). Т. 2. С. 283.

¹¹См.: Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. 1. P. 41.

счёте показать их несостоятельность. Акцент на познавательные способности человека, считает Икэда, явился неверной установкой в западной философии, которая в итоге привела человечество к современной кризисной ситуации. Как на типичный пример такой установки Икэда ссылается на философию Декарта. Последний провозгласил основным качеством материи протяжённость и оторвал человека от остального мира, в котором всё живое к тому же считал лишь сложными машинами, функционирующими по законам механики¹². Декартовское «*cogito*» стало «решающим понятием в формировании фундамента современной науки»¹³.

Икэда сознательно уходит от онтологических проблем философии Нового времени, и это весьма симптоматично. В противном случае ему пришлось бы признать родство онтологии, например, Спинозы и Лейбница, с пантеистической онтологией буддийской философии, подмеченное ещё Кантом. Анализируя философскую концепцию даосов, Кант писал, что, выходя за рамки чувственного опыта, они создают теорию Абсолюта и уничтожения в нём своей личности. Он отмечал: «Отсюда и пантеизм (тибетцев и других восточных народов), и возникший вследствие его метафизической сублимации спинозизм; оба они — близкие родственники древнейшего учения об эманации человеческих душ из божества (и конечного поглощения последним). И всё это только для того, чтобы люди могли насладиться в конце концов вечным покоем, который наступит вместе с блаженным концом всего сущего, — понятие, знаменующее прекращение рассудочной деятельности и вообще всякого мышления»¹⁴.

По мнению Икэды, ближе всех других философов к буддийской гносеологии подошёл именно Кант, которого идеолог «Сока гаккай» считает величайшим мыслителем Запада. Икэду прежде всего привлекают два аспекта кантовской философии — этика и теория познания.

Кант считал, что присущее каждому человеку знание категорического императива предусматривает мораль, основанную на должностовании и самоотречении. Однако последовательно проведённая этика долга привела Канта к заключению об обречённости морального человека на жизнь, полную страданий. Чтобы не допустить такого пессимистического вывода из своей практической философии, он произвольно ввёл постулаты о бессмертии души и о наличии Бога, которому не нашлось места в его теоретической фи-

¹² *Ikeda D.* Dialogue on Life. Vol. 1. P. 8, 129.

¹³ *Ibid.* P. 195.

¹⁴ *Кант И.* Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 127.

лософии. Бессмертие души сделало возможным сочетание моральности и счастья в загробном мире, Бог же явился гарантом осуществления такой справедливости.

Данные положения Канта близки практической философии Икэды. Последний признаёт самоценность человеческого бытия и потому задачей своей практической философии считает разработку реальных путей для достижения людьми счастья в их земной жизни. Путь к счастью, по мнению Икэды, лежит через разумное самоограничение, учитывающее интересы ближних. Это единственный путь к радикальному преобразованию общества, к «человеческой революции». Здесь Икэда следует Канту, понимая сознательное самоограничение как реализацию идеи должностования, априорно данной каждому индивидууму в форме категорического императива¹⁵. Как и Кант, Икэда подвергает критике религиозные системы прошлого, в которых отношения между человеком и божеством сводятся к чисто внешнему исполнению ритуала, с одной стороны, и будущему воздаянию за это исполнение — с другой.

Аналогичные Канту взгляды высказывает Икэда и в отношении доктрины преопределения. Она чужда им обоим. «Сущность человеческого бытия состоит в возможности направлять судьбу по тому или иному пути и создавать осмысленную жизнь»¹⁶, — пишет Икэда.

Кант близок Икэде как один из основоположников учения об активности сознания. По мнению Икэды, именно в этой сфере, а не в сфере материальной цивилизации должны происходить революционные преобразования. «С точки зрения буддизма, — отмечает он, — материальная цивилизация стимулировала бесконечное множество желаний с целью создания состояния *тэн* (радость от удовлетворения желаний). Бессознательно люди считали этот род общества идеалом»¹⁷. Икэда отрицает подобный социальный идеал, считая, что установка на практицизм привела человека к утрате единства с природой, миром, самим собой. Задачу возвращения человека к самому себе и миру Икэда возлагает на своё учение, призванное стать идеологическим фундаментом «человеческой революции».

Цель «человеческой революции» — обретение людьми «истинной реальности» путём соединения с ней. Миссия «Сока гаккай» состоит в том, чтобы найти пути такого единения. «Роль философии и религии в поисках смысла жизни, — пишет Икэда, — заключается в открытии первичной реальности жизни и основополагающих

¹⁵См.: Кант И. Основы метафизики нравственности. С. 260, 270.

¹⁶*Ikeda D.* Buddhism, a Living Philosophy. P. 46.

¹⁷*Ikeda D.* Dialogue on Life. Vol. II. P. 183.

принципов, управляющих ею; в локализации источника жизненной энергии таким образом, чтобы мы могли интенсифицировать наше повседневное существование и переживать радость бытия и созидания»¹⁸.

В практической философии Икэды можно проследить две основные тенденции. Первая характеризуется признанием самоценности посюсторонней, повседневной жизни людей. Религия, согласно такому представлению, призвана служить средством для самореализации человека. «В чём более всего нуждается человек, — так это в возврате к философии, ориентированной на жизнь, что и является сутью буддизма»¹⁹, — провозглашает Икэда. Вторая тенденция, теологическая, рассматривает жизнь человека на Земле лишь как средство служения некоему божеству, хотя и составляющему сущность самого человека. Совмещение этих тенденций в единой теории неизбежно приводит к путанице и эклектизму.

Оценивая западную философию в целом, Икэда во многом разделяет взгляды представителей её антисциентистского направления, практически дословно воспроизводя их критику современной действительности. Смыкаясь с антисциентистами, Икэда считает экономический кризис и бездуховность нынешнего мира прямыми последствиями реализации идей Нового времени. Пафос его критики в адрес классической философии Нового времени тот же, что и у «философии жизни», экзистенциалистов. И в этом смысле Икэда — дитя своей эпохи. «Пришло время, когда мы должны отказаться от веры в материализм и экономический рост и принять веру в гуманизм и жизнь как таковую»²⁰, — утверждает он. Человек страдающий, радующийся, сомневающийся и негодующий — вот что, по мнению Икэды, должно стать предметом истинной философии; сущность человека — это не только познавательные способности, абсолютизовавшиеся мыслителями Нового времени.

Реакцией на несостоятельность оптимистической установки философии Нового времени явились «философия жизни» и экзистенциализм. Их главная заслуга, по мнению Икэды, заключается в выходе на некую особую реальность, близкую буддийскому *тютэй*, обозначающему истинную человеческую природу. «Экзистенциализм, — отмечает он, — несёт в себе частичное и поверхностное сходство с буддийским *тютэй* <...> Понятия “ман”, “индивидуум”

¹⁸Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. II. P. 6.

¹⁹Ikeda D. The Global Unity of Mankind. Osaka: Soka gakkai shuppansha, 1973. P. 11.

²⁰Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. 1. P. 10. См. также: Луцкий А.Л. Интерпретация духовных традиций Запада Икэдой Дайсаку // Философские науки, № 3, 1984. С. 103–112.

Кьеркегора или “сверхчеловек” Ницше, “экзистенция” Яспера или Хайдеггера обозначают в философских терминах то же, что и *тотай* в буддизме»²¹.

Вполне очевидно, что Икэда обращается к западной философской традиции лишь в том ракурсе, который способствует обоснованию вечных и изначальных истин буддизма. Если философия Нового времени в интерпретации Икэды доказывает истинность буддийской гносеологии, а современная «философия жизни» и экзистенциализм вплотную подходят к истинам буддийской психологии, то наука, в свою очередь, подтверждает истинность буддийской онтологии. Икэда отмечает потребность человечества в едином мировоззрении, способном быть общей методологией для конкретных наук, «имеющих в настоящее время вид ущербных детей»²².

Причина кризиса наук, по мнению Икэды, заключается в том, что они делали акцент на изучении лишь материального аспекта жизни — *сики*, в то время как духовный её аспект — *син* изучался крайне слабо. Гармония же может быть достигнута благодаря сочетанию этих двух аспектов, отделимых друг от друга только в абстракции, а на самом деле составляющих неразрывное единство — *фуни*. «Если (что кажется вероятным) будущие научные исследования покажут, что не существует ясной границы между так называемыми одушевлёнными и неодушевлёнными предметами, то они просто подтвердят буддийский взгляд на жизнь, сформулированный сотни лет назад»²³, — пишет Икэда. Он пытается представить буддийское учение в качестве уникальной религии, чья истинность подтверждается и будет подтверждаться новейшими открытиями естественных наук. По его мнению, только буддизм Нитирэна, будучи истинной религией, «никогда не противоречит науке»²⁴. Более того, именно в этом учении содержатся все научные законы, и не только они. Любые законы и сопутствующие им исключения исчерпывающе объясняются «всеобщим законом причинности, из которого дедуктивным методом выводятся все реалии универсума»²⁵.

Спекулируя на усложнённости современной картины мира и особенно на белых пятнах биологии и психологии (проблема происхождения жизни, возникновения сознания и т. п.), идеолог «Сока гаккай» заявляет, что это свидетельствует о наличии неко-

²¹ *Ikeda D.* Op. cit. P. 85.

²² *Икэда Д.* Кагаку то сюкё. С. 15.

²³ *Ikeda D.* Buddhism, a Living Philosophy. P. 30.

²⁴ *Икэда Д.* Кагаку то сюкё. С. 5

²⁵ Там же. С. 31.

ей реальности, лежащей в основе всех явлений. «Именно то, что обозначается в буддизме как *фуни*, — утверждает он, — выступает “истинной природой”, “окончательной глубиной жизни”, которая есть абсолютная реальность, “Мистический Закон”»²⁶. Однако Икэде не удаётся эксплицировать связи данной «реальности» с её конкретными проявлениями. Эта связь просто декларируется им без доказательств.

В итоге учение Икэды обнаруживает явные признаки эклектической концепции, целевые установки которой приходят в противоречие с содержательными постулатами. Ведь пытаясь дать рациональное обоснование буддизму как мировоззренческой основе науки, содержащей в себе и объясняющей все научные законы, он тем не менее обращается к «Мистическому Закону», не поддающемуся никакому рациональному, научному описанию.

Анализ Икэдой западной религии, философии и науки, а также демонстрация и подчёркивание им внутренней связи своего учения с западной духовной и мыслительной традицией далеко не случайны. Включая Иисуса Христа в пантеон буддийских божеств, рассматривая философские и научные теории Запада как ступени на пути приближения к истинам буддизма Нитирэна, Икэда выступает продолжателем буддийской практики ассимилирования инородных идей. Для буддизма на протяжении всей его истории была характерна особая лояльность к другим вероучениям. Любые идеи после соответствующей обработки находили себе место во вместительном лоне буддийской мудрости. Так было в Индии, но с ещё большей силой данная особенность буддизма проявилась на Дальнем Востоке — в Китае и Японии. Например, после проникновения идей буддизма на Японские острова в VI в. там был осуществлён своеобразный синтез буддизма с синтоизмом, национальной религией японцев, пантеон которой был объявлен частью буддийского пантеона.

Примечательно, что в Японии, начиная с Кукая и Сайтё, основатели новых направлений буддизма неоднократно обращались к известным им религиозно-философским системам, черпая в них материал для собственных концепций. Так, Кукай — родоначальник буддийской школы Сингон, доказывая истинность своей интерпретации буддизма, подробно характеризовал и конфуцианство, и даосизм, и различные направления буддизма. Представляя эзотерическое учение Сингон высшим достижением буддийской мысли, Кукай, однако, не отрицал и опыта своих предшественников, считая

²⁶ Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. 1. P. 21.

его использование необходимым условием при постижении истины. Если в ранних произведениях Кукай лишь доказывал превосходство буддизма над конфуцианством и даосизмом²⁷, то впоследствии он уже подвергал эти учения пристальному рассмотрению и признавал в качестве необходимых этапов духовного развития человека.

Заметим, что тенденция приспособления и преэминентности существовала и на Западе. В истории религии она, в частности, проявилась в ассимиляторской политике духовенства Древнего Рима по отношению к верованиям покорённых народов. Если же обратиться к истории западной философии, то и там практически каждый философ-систематик высказывал определённое отношение к мыслительному опыту своих предшественников, интерпретируя его в духе собственных установок. Классическим примером может служить Гегель, рассматривавший все философские системы прошлого как этапы самопознания Абсолютного духа, а свою философию — как закономерный итог такого самопознания.

Из приведённого выше анализа интерпретации Икэдой религии, философии и науки Запада ясно, что эта интерпретация играет роль теоретического обоснования буддийского учения. Следует подчеркнуть, что Икэда, хотя и называет буддизм «религией», на самом деле имеет в виду религиозную философию, осуществляя таким образом «подмену тезиса» при утверждении приоритета буддизма как религии. Именно к философской стороне так называемого *тяньтайского* буддизма прибегает Икэда для обоснования его права на первенство среди религиозных, философских и научных теорий. Тяньтайская разновидность буддизма махаяны, являющаяся сравнительно поздней его формой, учла опыт предыдущих вероучений. Выработав в своих недрах «противоядия» почти против всех возможных направлений критики, она превратилась в чрезвычайно широкую и гибкую религиозно-философскую систему, в которой сведены к минимуму уязвимые утверждения.

С другой стороны, неуязвимость тяньтайского буддизма объясняется присущими ему чертами диалектичности, правда, очень абстрактной. Верно угадав присущую вещам диалектику, уловив факт наличия противоположностей во всех областях жизни, тяньтайский буддизм синтезировал их в некое мистическое единство.

Диалектичность особенно явно проступает в буддийской характеристике «истинной природы» всего сущего, согласно которой сущность жизни заключается в неразрывном единстве *фуни* её ма-

²⁷См.: Трубникова Н.Н. Кукай и его «Три учения» // Ку:кай (Ко:бо:-дайси). Три учения указывают и направляют. Санго: сики. М.: Савин С.А., 2005. С. 261–363.

териального — *сики* (материя) и духовного — *син* (разум) аспектов²⁸. «Фуни» — не материально и не духовно. Оно имеет свою собственную специфическую природу, поэтому буддийское положение приобретает вид классической трёхчленной формулы диалектики (тезис — антитезис — синтез). Третий член формулы является своеобразным «разрешением», «примирением», «единением противоположностей» двух предыдущих. Причём «единение», «синтез» наблюдается не только в трёхчленных, как в западной диалектике (Гегель), но и в более сложных формулах. Например, в десятичленной формуле «факторов сущности» — так называемом учении о *нёдзэ*, являющемся одним из краеугольных камней доктрины тяньтайского буддизма *итинэн-сандзэн* — тезис, антитезис и синтез присутствуют уже в первых трёх понятиях: *нёдзэ-со* (вид, внешний вид, форма), *нёдзэ-сё* (естество, внутренняя природа, свойство) и *нёдзэ-тай* (субстанция как синтез внешнего, видимого и внутреннего, скрытого)²⁹.

Икэда очень активно использует диалектику тяньтайского буддизма. Вот как он, к примеру, излагает теорию эволюции космоса: «Единым процессом круговорот космоса-Универсума объясняется в понятиях *дзёко* (зарождение), *дзюко* (жизнедеятельность), *эко* (разрушение), *куко* (единство), т. е. подразделяется на четыре периода. Мы сейчас находимся в периоде *дзюко*. После периода неформленности *куко* космос вновь возвращается к периодам *дзёко* и *дзюко*»³⁰. Эта теория, представленная в четырёх понятиях, в абстрактном виде содержит идею не только развития, но и единства противоположностей. Последнее понятие «*куко*» заключает в себе единство рождения, становления, разрушения и смерти.

Диалектика присутствует и в буддийской доктрине о трёх формах бытия *сантай*, суть которой Икэда изложил в беседе с известным английским историком и социологом А. Тойнби следующим образом. «*Кэтай* — понятие, обозначающее постижение внешней стороны вещей. Думается, что ему соответствует образ вещей, возникающий в результате деятельности человеческих чувств. Все вещи — и наше тело, и космос — ни на мгновение не прекращают движения. Наш организм непрерывно обновляется; нет фиксированных, неподвижных, статичных вещей, всё подвержено динамике, движению. Эта форма осознаётся как образ. Однако воспринятая таким образом внешняя форма — это всего лишь условная форма... Понятие *кутай*, в противоположность понятию *кэтай*, схватывает специ-

²⁸См.: Japanese-Emglish Buddhist Dictionary. Tokyo: Daito Shuppansha, 1965. P. 64.

²⁹См.: Синмэйкай кого дзитэн. С. 153.

³⁰Икэда Д. Ватакуси ва ко омоу. С. 11.

фические качества феноменов. Оно не постигает истинного бытия, игнорирует его, не может воспринять реальность верно и точно. Только понятие *тютай*, включая в себя и *кэтай*, и *кутай*, указывает на истинную реальность <...> Это — некое постоянство, которое проходит через все изменения форм. *Тютай* проявляется в *кэтай* и в *кутай*, оно неотделимо от них и не имеет особой реальности»³¹. Понятие *тютай* Икэда называет «серединой дороги», подчёркивая тем самым его надматериальный и надидеальный характер. Тойнби высоко оценил диалектическое учение *сантай*, противопоставив его современным философским теориям Запада³².

Из всего сказанного можно сделать вывод, что теоретическое обоснование буддийского учения Икэдой Дайсаку стало возможным, благодаря достаточно умелому использованию им диалектики. Именно диалектические положения буддийской философии стали объектом спекуляций Икэды, стремящегося представить своё учение в качестве единственно истинного мировоззрения.

Интерпретируя мыслительную традицию Запада, Икэда не обошёл и учение марксизма. Идеолог «Сока гаккай» неслучайно назвал грядущее буддийское преобразование мира «человеческой революцией» (*нингэн какумэй*) и включил в число своих философских предшественников К. Маркса и В. Ленина. В книге «Революция, жизнь, смерть», представляющей собой запись диалога Икэды и японского социолога М. Омори, последний, например, отмечает: «Философия Икэды <...> высоко оценивает учения Маркса и Ленина. Однако, как решительно утверждает Икэда, эти философские предтечи не оказали влияния на его философию в том плане, что не затрагивали основополагающих жизненных принципов, являющихся сущностью, святыми пределами человеческой революции»³³. К опыту революционных теорий Запада Икэда обращается лишь затем, чтобы показать их слабые стороны и на этом фоне провозгласить свою концепцию революции. Один из трудов Икэды, так и озаглавленный, «Человеческая революция», представляет собой многотомную подробную и идеализированную историю создания общества «Сока гаккай» и биографию двух первых его президентов — Ц. Макигути и Д. Тода. Главная идея этого труда заключается в утверждении того, что истинно революционный характер присущ в теории лишь буддизму Нитирэна, а в практике — религиозной деятельности общества «Сока гаккай».

³¹ Тойнби А. Дж., Икэда Д. Указ. Соч. С. 276—277.

³² См.: Там же. С. 279.

³³ Икэда Д. Какумэй то сэй то си (Революция: жизнь и смерть). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1973. С. 206.

Икэда отнюдь не отрицает правоты Маркса в сфере экономического анализа, позволившего ему дать исчерпывающую для своего времени характеристику капитализма. Однако Икэда считает неправомерной марксистскую трактовку сущности человека как совокупности производственных отношений. Такая трактовка повлекла за собой главную ошибку марксизма — теорию социальной революции. В частности, Икэда пишет: «Стало уже ясно, что революции социальных систем и политических структур, провозгласившие своей целью счастье и благосостояние народных масс, этой цели не осуществили. Поэтому необходимы реформы человеческой природы»³⁴. Как полагает Икэда, все предыдущие социальные катаклизмы, происходившие в мире, осуществлялись ограниченными группами революционеров для собственной выгоды и оказались лишь поверхностными переворотами, оставившими «человеческую природу» без изменений. Икэда уравнивает буржуазные и пролетарские революции. «Я убеждён, — пишет он, — чисто в традиции западной мысли пролетарская революция противоречит буржуазной. Думаю, это ошибка. Истинное призвание революции — <...> развитие автономии и самоопределения индивидов <...> Если говорить о коммунизме и научном социализме, то они не могут обеспечить бытие индивида как такового»³⁵. По мнению Икэды, социалистические революции, как и буржуазные, не приводят к обществу, в котором создаются возможности для всестороннего развития индивидов. Все современные социальные системы Икэда считает несовершенными и призывает к их модификации путём «человеческой революции», в результате которой установится буддийский «гуманный социализм».

«Человеческая революция», по предсказанию Икэды, будет проходить в полном соответствии с буддийской моралью, и прежде всего с основной буддийской заповедью «не убий», против которой грешили все социальные революции. Икэда предлагает эту «революцию» в качестве коренного средства изменения современной общественной морали. При этом он хочет оставить нетронутыми почти все экономические и социальные основы современного общества. «Человеческая революция» Икэды в первую очередь является изменением установок сознания, духовным возрождением индивида. «Дорога духовной революции необычайно близка — она находится внутри тебя»³⁶. «Однако поскольку в Европе попытка та-

³⁴ Икэда Д. Буккё тэцугаку дайджитэн (Энциклопедический словарь буддийской философии). Токио: Сансёидо, 1966. С. 650.

³⁵ Икэда Д. Какумэй то сэй то си. С. 164, 166.

³⁶ Ikeda D. Buddhism, a Living Philosophy. P. 94.

кой собственно человеческой революции не получила поддержки и не была осуществлена, то с самого начала она стала рассматриваться в качестве проблемы в восточной философии, и главным образом в философии жизни буддизма, который является квинтэссенцией, сущностью восточной философии, — рассуждает идеолог «Сока гаккай». — Попытки переменить человеческую природу после перемен социального механизма неотвратимо ведут к системе принуждения, давления. Невозможно осуществление революции, возрождающей сущность человека, если отдавать предпочтение социальному. Становятся необходимыми бесчеловечные средства, несчастье для человеческой природы. В противоположность этому, человеческая революция, отдающая первенство человеку и проводимая путём религиозного опыта, необходимо сопровождаемая и социальной революцией, — это то, что мы находим в буддизме <...> Именно буддизм несёт в себе энергию человеческой революции»³⁷.

В основе теории «человеческой революции» лежит доктрина тяньтайского буддизма о так называемых десяти взаимопроникающих мирах — *дзикай-гогу*. Сами по себе эти миры являются общепонятными философскими категориями. Своеобразие тяньтайской концепции заключается в доказательстве того положения, что в каждом «мире» присутствуют одновременно остальные девять миров. Если перевести данное утверждение в мессианский план, самый плохой человек несёт в себе потенцию Будды, является Буддой. Причём эта потенция — стержень всех миров.

Десять миров — это десять ступеней, которые должна преодолеть жизнь на пути к совершенству: «мир ада» (*дзигоку*), «мир голодных духов» (*гаки*), «мир скотов» (*тикусё*), «мир демона Ашуры» (*Сюра*), «мир человека» (*нин*), «мир неба» (*тэн*), «мир слушающих голос» (*сёмон*), «мир самостоятельно идущих к просветлению» (*энгаку*), «мир бодхисаттвы» (*босацу*) и «мир Будды» (*Буцу*). Суть «человеческой революции» заключается в выявлении и реализации потенции Будды, т. е. в дискриминации остальных девяти миров в пользу десятого. Единственное средство для этого — учение и этика, предлагаемые «Сока гаккай».

Общая сциентистская ориентация современного человека имела печальным итогом утверждение первых шести миров, их безраздельное господство в индивидуальной, а, следовательно, и в общественной жизни. Поэтому в условиях современной материальной цивилизации человек находится, как правило, в рамках шести низших миров. Их особенность в том, что любая случайность способна

³⁷ *Икэда Д.* Какумэй то сэй то си. С. 65.

повергнуть человека в адское или животное состояние. Задача истинной религии — привести человека хотя бы к миру «сёмон». Так будет положено начало «человеческой революции».

Если соблюдать логику буддийских построений, то лучше всего для человечества было бы достигнуть последней, десятой ступени. Подобный идеал провозглашался последовательными даосами и буддистами. Но это противоречит положению Икэды о самоценности человеческой жизни и достижении каждым индивидуумом в земной, а не в потусторонней жизни личного счастья, которое невозможно без исполнения определённого круга желаний человека. Поэтому Икэда формулирует идею о двух видах желаний. Первый вид — желания, имеющие «дьявольскую природу», т.е. ведущие человека к низшим состояниям. Например, желания доминирования и власти, желания материальных благ. Практически, реализация таких желаний ведёт к материальной цивилизации, нашедшей своё воплощение в существующих ныне социальных системах. К достижению подлинного счастья человека приводит реализация желаний второго типа — религиозных. «Буддизм Нитирэна, — отмечает Икэда, — основан на выполнении религиозного желания человека, или на выявлении в нём природы Будды»³⁸. Икэда называет такое желание «основополагающим», «импульсом для веры в состояние Будды»³⁹ и приходит к постулированию «счастья святого» (бодхисаттвы), т.е. человека, для которого смысл жизни заключается в исполнении религиозного долга. Однако в реальной жизни далеко не все люди способны испытать счастье, следуя по пути самоотречения. Какой же выход может быть найден для них? Икэда видит единственный путь — постоянное соотнесение человеком своих желаний с этикой буддизма.

Согласно традиционному буддизму, каждый человек после физической смерти сливается с Универсумом. Однако смерть есть только переход жизни в скрытое состояние. «Жизнь в рождении, — пишет Икэда, — есть появление в этом мире; жизнь в смерти есть уход и воссоединение с сущностью жизни»⁴⁰. Для Икэды не существует понятия смерти в том смысле, как его понимают небуддисты. Недаром он говорит о «жизни-в-смерти».

Умерший человек сохраняет черты индивидуального сознания и попадает в тот же из десяти миров, в котором он пребывал на земле (тем самым утверждается прямая зависимость потустороннего существования от земного), и находится в нём вплоть до своего ново-

³⁸ *Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. II. P. 219.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ikeda D. Buddhism, a Living Philosophy. P. 32.*

го возрождения⁴¹. Сразу же после смерти возрождается лишь бодхисаттва, чтобы наставить на путь истинного буддизма своих ближних.

Установка Икэды в практической философии на жизнь человека в реальном мире, несмотря на словесный камуфляж о тождестве поюсторонней жизни (*сансары*) и окончательного просветления (*нирваны*) полностью религиозна. Это — перенос дихотомии *сансары* и *нирваны* в поюсторонний мир, нисколько не меняющий её сути. Идея христианского воздаяния после смерти, отвергнутая Икэдой ранее как ненаучная, не отвечающая современным знаниям о мире и человеке, всплывает, правда, в изменённом виде, в его собственном учении.

В то же время последние публикации Икэды отечены особенно ярким гуманистическим пафосом. «Настоящей неприкосновенной ценностью является жизнь человека, — подчёркивает учёный, — и это необходимо признать. Сутра Лотоса учит нас относиться к человеку с уважением и доверием. Она проповедует веру в человека. По моему глубокому убеждению, все истинные духовные учения, без исключения, были открыты их основателями, исходя из глубочайшей веры в творческую возможность человеческого существа. Как возродить человека и как вселить в сердца людей веру в человека — вот задача и цель <...> В этом кроется ключ к гуманной религии и гуманизации человеческого общества XXI века»⁴².

Нам кажется правомерным рассматривать учение Икэды как своеобразную религиозно-гуманистическую утопию. К этому располагает его критика бездуховности существующего строя, осмысление им социального идеала, попытки предвосхищения будущего общества и уверенность в возможности разрешения социальных противоречий путем применения определённой доктрины (учения о «человеческой революции») как универсального средства против любого социального зла. Согласно Икэде, «человеческая революция» начинается с индивидуального принятия истины, а затем входит в политику, экономику, искусство, образование, преображая все сферы жизни своим творческим духом. «Принцип, на котором будет построено новое общество, — утверждает Икэда, — является глубоко духовным, но в то же время и практическим. Для того, чтобы общество было мирным и процветающим, каждый из его членов должен жить и действовать в согласии с мировым законом единой силы жизни»⁴³.

⁴¹См.: *Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. II. P. 226–228.*

⁴²*Дайсаку Икэда. Мудрость Сутры Лотоса. Диалог с учениками. В 3 т. Т.3. М.: Издательство Московского университета, 2016. С. 239.*

⁴³*Ikeda D. Buddhism, a Living Philosophy. P. 92.*

Тем временем «Сока гаккай», подобно большинству нынешних религиозных движений продолжает, хотя и на буддийский лад, тенденции протестантской Реформации, пытаясь «направить дисциплину и энергию религиозной мотивации на дело преобразования светского мира»⁴⁴. Как отмечал Макс Вебер, протестантская этика смогла стать идеологической основой, практической философией для капиталистического общества, служившей, так сказать, духовным стимулятором его развития⁴⁵. Однако это развитие привело к кризисной ситуации и поставило перед современными идеологами задачу создания в рамках капиталистического общества новых эффективных мировоззренческих систем, приемлемых для его членов и в то же время не противоречащих его основным социальным установкам и ценностям. На роль такой системы и претендует «живая философия» Икэды Дайсаку.

⁴⁴Белла Р. Н. Указ. Соч. С. 274.

⁴⁵См.: Вебер М. Исследования по методологии науки. М.: АН СССР Институт информации по общественным наукам, 1980.

О КОМПРОМИССНОМ ХАРАКТЕРЕ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Социальная организация японского общества базировалась на культуре компромисса, получившей своё развитие в рамках специфической духовной традиции. У истоков японской государственности стоял принц Сётоку Тайси, которого, пользуясь современным языком, можно было бы назвать «мистер компромисс». Будучи покровителем буддизма, он в «Уложении 17 статей» (604) писал, обращаясь к своим подданным: «Цените согласие, ведь основа всего — дух несопротивления. Все люди входят в группировки, наносящие вред государству. А мудрых мало. Поэтому некоторые не повинуются ни отцу, ни государю, а также враждуют с людьми из соседних селений. Напротив, при согласии в верхах и дружелюбии в низах, при согласованности в обсуждениях дела пойдут естественным порядком»¹. И далее: «Избавьтесь от гнева, отбросьте негодование и не сердитесь на других за то, что они не такие, как вы <...> Я не обязательно мудрец, а он — не обязательно глупец. Оба мы только обыкновенные люди. Кто может точно определить меру правильного и неправильного? Оба мы вместе и умны и глупы, подобно кольцу без конца»².

Конфуцианское воспитание, которое практиковалось в Японии в среде сначала чиновничества, а затем купечества, городского населения и даже крестьянства, настраивало на коллективизм. Сам Конфуций, по воспоминаниям учеников, «не вдавался в пустые размышления, не был категоричен в своих суждениях, не проявлял упрямства и не думал о себе лично», он старался «сдерживать себя с тем, чтобы во всём соответствовать требованиям ритуала»³. По мнению В. В. Малявина, Конфуций полагал, что полёт мысли каждого индивидуума должен быть обязательно ограничен рамками традиционных цивилизационных норм⁴.

¹Уложение 17 статей Сётоку Тайси // Буддизм в Японии. С. 359.

²Там же. С. 360.

³Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. С. 156 и 159.

⁴См.: *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Астрель, АСТ, 2003.

Другой герой японской истории, Кукай — просветитель, поэт, каллиграф и основатель эзотерического буддизма Сингон — считал, что «три учения», наиболее влиятельные в Японии — даосизм, конфуцианство и буддизм, одинаково важны для духовности японцев. Он ратовал также за сотрудничество духовной и светской власти: «Есть строгое деление “столицы” и “горы” — двух властей, безусловно священных, но священных по-разному. Их осознанная разность — не повод для конфликта, а свидетельство взаимодополнительности и предпосылка для сотрудничества»⁵.

Наиболее очевидные примеры компромиссности японского мировоззрения существуют в художественной традиции. Начиная с эпохи раннего Средневековья, в культурной жизни Японии происходило взаимопроникновение местных, японских, и заимствованных — из более развитого Китая — духовных образцов. Заимствование философских, исторических, художественных и религиозных идей обогащало культуру Японии. Каллиграфия, живопись тушью, музыка, танец, садово-парковое искусство, искусство создания ароматов, чайного ритуала — в этих видах художественного творчества японцы проявили себя не только хорошими подражателями, но и талантливыми учениками, в отточенности формы превзошедшими учителей.

Особенно важно, что в древности Япония сумела достичь гармонического совмещения культа местных и родовых божеств (синто) с религиозной теорией буддизма, привезённого из Танского Китая через Корею. Государственное строительство и образование стали опираться на китайскую конфуцианскую этико-политическую систему. Хотя последняя изначально во многом расходилась с распространённым в тогдашней Японии даосским мистицизмом, в конечном итоге в целостной культурной картине древней Японии оба типа воззрений стали прекрасно соседствовать как в государственных структурах, так и в умах и сердцах обычных людей. Иероглифическая письменность, также проникшая в Японию из Китая и с момента своего проникновения на острова изучавшаяся по китайскому конфуцианскому канону, дополнилась впоследствии фонетическим слоговым письмом — *кандзи мадзирibun* (она существует в таком виде до сих пор). Гармоническое сочетание китайского и японского элементов в языковой системе явственно обозначилось в искусстве стихосложения. Поэтические «песни», произносившиеся нараспев, были исторически первым видом искусства в Японии, существуя параллельно на японском и китайском языках. В обра-

⁵Трубникова Н.Н. Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли. С. 7.

зованной среде страны царило двуязычие, воспринимавшееся как само собой разумеющееся.

Художественная культура японского Средневековья, органично применив эстетические принципы материкового Китая, изменила и отшлифовала их до совершенства. Перенесённое на японскую почву, китайское искусство обрело неповторимое японское лицо. Китайская культура была воспринята японцами как единое (хотя и со взаимно противоречивыми частями) целое.

Встреча в 60-е гг. XIX в. с западной цивилизацией, которая радикально отличалась от всех норм и социальных привычек, веками укоренявшихся в общественном сознании японского народа, не могла не вызвать у него культурного шока. Тем не менее, известный американский социолог Рут Бенедикт заострила внимание на следующем важном факте: «Японцы могут поднимать бунты против эксплуатации и несправедливости, не становясь при этом революционерами. Они не предлагают порвать ткань своего мира на куски и могут осуществить наиболее кардинальные перемены, как сделали это в эпоху Мэйдзи, не ставя под сомнение систему. Не будучи революционерами, они назвали это реставрацией, “погружением назад”, в прошлое»⁶.

Культура Запада имела иные основания, чем культура японского Востока. На Востоке человек считался воплощением многоуровневых отношений взаимной ответственности и воспринимался прежде всего как представитель группы. На Западе же возобладала точка зрения Т. Гоббса и Ж.-Ж. Руссо, считавших, что человек на арене истории существует как независимый атом, движимый только собственным эгоистическим интересом, но никак не интересом группы. Именно такая трактовка взаимоотношений индивидуума с государством вызывала протест у ориентирующихся на конфуцианскую мораль японских интеллектуалов эпохи Мэйдзи. Японцы считали, что конфуцианская этика, в отличие от римского права, – гораздо более гуманное основание социальной жизни, а главное, верное средство для смягчения конфликтных ситуаций, регулярно возникающих в обществе на всех уровнях. Правда, она не стимулирует экономической активности, конкуренции индивидуумов между собой, столь характерной для Запада.

Прекрасно отдавая себе в этом отчёт, японская элита полагала необходимым формирование нового типа моральных отношений в обществе, способствующих нацеливанию граждан на то, чтобы догнать Запад в военном и техническом отношении.

⁶Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. С. 340.

Система социальных отношений, которой японец следует всю свою жизнь, и по сей день выстроена таким образом, что вписанный в неё индивидуум никогда не окажется ни с чем в конце пути. Это самое ценное в японской общественной жизни. Отношения строятся по принципу ответственного поведения. В результате, человек, обладающий наибольшей властью, несёт на себе наибольший груз ответственности за управляемый коллектив, его благополучие и моральную атмосферу. Отдельные индивидуумы своим ответственным поведением обязаны всячески поддерживать гармонию этих отношений.

Понятно, что любой иностранец оказывается здесь инородным элементом. У него нет поведенческого кода, понятного всем японцам с детства, а именно: нет обязательств перед страной, императором, семьёй, рабочим или учебным коллективом либо коллективом компании. Но сегодня очевидно, что именно благодаря наличию такого кода японцы создают коллективы, способные работать гораздо эффективнее западных компаний. Здесь расчёт делается на поведение подчинённого, который не имеет права ни противоречить начальству, ни высказывать обиды, ни даже искать сочувствия у равных ему по статусу коллег. Всеобщая предсказуемость, неконфликтное взаимодействие, уверенность в том, что руководство не отмахнётся от тебя как от надоедливой мухи, а постарается войти в твоё положение; уверенность начальства, что принятый сотрудник ответит на оказанное ему доверие добросовестным трудом, — всё это создаёт многоуровневую сеть взаимных обязательств и гарантий, гармонизирующих в своей основе противоречия между работником и работодателем. Воспитание привычки к коллективизму начинается с самого раннего детства — с начальной школы, когда малыш учат ответственно подходить к своим обязанностям, решать задачи совместно с друзьями, непременно доводить начатое до конца, т.е. учат поддерживать, беречь и возобновлять ту сеть отношений, которая сложилась в обществе.

Трудно назвать какую-либо единственную причину, по которой индивидуализм и эгоизм не получили — в целом — прописки на японской земле. Как считает В. В. Малявин, одна из таких причин — традиционализм, в основе которого ощущение японцами периферийности собственной японской культуры по отношению к китайской, что заставляет их «с муравьиной дотошностью» всем миром доводить до совершенства внешние формы воспринимаемой культуры в ущерб её символическому наполнению⁷. Частично

⁷См.: *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 421–422.

это связано с расположением страны в сейсмоопасной зоне, где непредсказуемость природы люди старались компенсировать сугубой предсказуемостью собственного поведения, направленного на совместное решение общих задач. В результате у японцев сложился особый поведенческий код.

Ещё в период феодальных междоусобиц появился кодекс самурайской этики, который впоследствии, в эпоху Эдо, был зафиксирован в кодексе «Бусидо» (Путь воина). Немного позднее, когда в среде городской культуры появился новый класс, класс торговцев (которые, обладая экономическим могуществом, занимали, тем не менее, самое низкое положение после воинского, крестьянского и ремесленного сословий), возник и кодекс поведения торговца. Появление таких кодексов было связано с необходимостью привить социальным группам моральную ответственность за все последствия их деятельности в стране. Населению прививалась привычка рассматривать общество и его культуру как сложный конгломерат различных интересов, которые с необходимостью должны гармонически сочетаться друг с другом. Правящие круги Японии прикладывали колоссальные усилия к тому, чтобы обеспечить взаимную адаптацию интересов различных социальных групп. В своей политике они опирались прежде всего на принципы конфуцианской этики, постепенно охватывавшие всё более широкие круги населения. Примечательно, что эта этика подразумевала добровольный отказ властей как от ряда преимуществ, так и от претензий на особое положение. Что предполагало своего рода аскетизм и отказ от эгоизма каждого в пользу гармонии целого.

В итоге в японской культуре закрепился образ Родины как уникальной в природном отношении страны — носительницы непреходящих ценностей, изначальное название которой звучит как «Великая гармония» («Ямато»). Традиционно каждый японец до сих пор воспитывается так, чтобы он осознавал себя связанным невидимой нитью и с природой, и с культурой Родины, её прошлым и будущим. Таким образом закладывается привильное культурологическое видение себя в эпицентре противоречивого тождества прошлого и будущего, природы и культуры, общего и единичного.

Одним из краеугольных камней японской культуры является патриотизм. Причём особенно важен патриотизм элит. Во-первых, он формирует доверие народа к своим элитам, во-вторых, элиты продуцируют образцы поведения, становящиеся примерами для подражания. Ещё Конфуций говорил, что правители — как ветер, народ — как трава; куда ветер дует, туда гнётся трава. Любое же предательство элит ведёт к социальным антагонизмам и дальнейшему распаду общества.

Однако во второй половине XX в. во всём мире появились новые, не поддающиеся моральному регулированию влиятельные социальные группы, транслирующие, в силу глобализации, деструктивные образцы поведения как некую норму. Это финансисты, владельцы СМИ и киноиндустрии, журналисты, стилисты, модельеры, рок- и поп-музыканты, спортсмены и тому подобная публика. Их поведение обладает для молодых людей особым «обаянием зла», в конечном счёте означающее приоритет отдельных эгоистических интересов личности над групповыми, над интересами общественного целого. Тем не менее, традиционные позиции в Японии ещё достаточно сильны, чтобы воспитывать здоровых, способных к эффективным коллективным действиям *граждан, избегающих конфликтов и предпочитающих компромиссы*.

Великий японский мыслитель Нисида Китаро всю жизнь стремился к пониманию истины как синтеза многообразия и развивал «синтетическую» линию мировоззренческого компромисса как основы социальной организации Японии. Он рассматривал бытие человека в обществе как взаимодействие посредством самоограничения. С древнейших времён в истории японской цивилизации «закрепляется тип личности, постоянно подстраивающей себя к собеседнику, партнёру, канону, традиции»⁸. Одним из теоретических источников мировоззрения Нисиды является концепция Дао-человека, сформулированная Лао-Цзы и Чжуан-Цзы. Согласно этой концепции, мудрецом считается тот, кто глубоко проникается спокойным течением Дао, сверяя с ним своё поведение. Мастер-профессионал потому и является мастером, что согласует свой разум и тело с естественным движением универсума, не выпячивая своего *Я*. Даосский мудрец-*мабито* — скорее чуткий камертон и проводник вейний Дао, становящийся тем совершеннее, чем менее являет миру результаты работы своего разума, ибо, по словам Чжуан-Цзы, «совершенный человек не имеет [собственного] *Я*»⁹.

Важной для философии Нисиды, несомненно, является идея невербального, целостного внетекстового постижения адептом дзэн-буддизма единства мирового континуума путём *непротиворечивого встраивания* в непрерывное течение мирового процесса (*сатори*) и осознания единства с ним. Мировоззрение буддийского монаха, чтобы быть истинным, должно быть по определению сложным: «Сознание человека, совершающего обряд, не просто раздвоено между двумя мирами — обычными людьми с их заботами и Буд-

⁸ *Мещеряков А.Н.* Древняя Япония. Культура и текст. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. С. 210.

⁹ *Чжуан-Цзы* // Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. С. 251.

дой с его состраданием. Монах должен ещё и поддерживать в себе эту раздвоенность. С одной стороны, он идёт по пути бодхисаттвы, совершенствует своё “сердце”, избавляется от заблуждений. С другой — от него требуется изменять мир именно на уровне видимости, или ложных различий: чтобы в итоге молений недуг больного сменился здоровьем, засуха — дождём, смута — благоденствием державы»¹⁰. Понимание равной значимости обоих миров — мира Будды и мира человека, мира «бесформенного» и мира форм — придавало пониманию истины жизни буддистом сложность, напряжённую объёмность.

Нисида Китаро писал, что культуры у разных народов имеют общее «бесформенное» виртуальное основание, но различаются его воплощением. В частности, если рассматривать ситуацию по шкале «свобода — безопасность», японцы — это нация, однозначно выбирающая коллективную безопасность. Вот почему в отмеченном тысячами гражданских конфликтов XX в. здесь, например, не происходило кровавых гражданских войн. Нисида подчёркивал: «Настоящее, если поразмыслить, связывает прошлое с будущим. Почему так? Потому что нельзя мыслить время как прямую линию, где каждое мгновение исчезает бесследно одно за другим. Так реальный мир не образуется. В настоящем — прошлое, хоть оно и прошло, но всё же не прошло, осталось; и будущее — хоть и не наступило ещё, а всё же уже пришло. Таким образом, настоящее — кругло, закольцовано. Иными словами, для того, чтобы находиться в процессе самостановления, мир должен соединять прошлое с будущим, закольцевав время с пространством <...> Прошлое и будущее связаны настоящим. И настоящее, расширяясь до каких угодно пределов, становится пространством, обнимающим прошлое и будущее»¹¹. Японский философ занимает культурологическую позицию: культура, как и мир, телеологична, как цель она содержит будущее в себе, но без прошлого её тоже нет. Человек, носитель культуры, тоже причастен ко всем «трём мирам», хотя его актуальное бытие — «здесь и теперь» есть «вечное настоящее» (*эйэн-но гэндзай*).

Нисиде Китаро довелось жить в сложное время кануна и событий Второй мировой войны, когда Япония, вопреки своей традиционной компромиссности, постепенно скатывалась в омут оголтелого шовинизма, исступлённого возвеличивания японской культуры и пренебрежительного отношения к культурам других стран, осо-

¹⁰ *Nishida Kitaro. A Study of Good // Shimomura Torataro. Afterwood. New York-Tokyo: Greenwood, 1960. P. 71–72.*

¹¹ *Нисида Китаро. Дзэн-но кэнкю («Постижение добра») // Нисида Китаро. Дзэн-сю (Полное собрание сочинений). В 19 т. Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1965. С. 288.*

бенно западных. «Среди людей, истолковывающих японский дух, преобладает тенденция превозносить специфику японской культуры. Но если превозносить только уникальность, есть опасность отбросить очень важные, хотя и не уникальные вещи, — писал философ в 1938 г. — Ведь мы ценим Ямадзаки Ансай¹² не за то, что он разрушил учение Конфуция (продемонстрировав тем самым японскую уникальность), а за то, что он развивал конфуцианство в своём творчестве»¹³. Нисида рассматривает человеческое бытие в мире как сотворчество разных цивилизаций и как сотворчество природы и человека: «Думаю, что общая глубинная черта любой культуры — взаимная дополнительность разного <...> Японцы успешно осваивали индийскую, китайскую культуры — и что же, японская специфика от этого пропала? Нет, это не так <...> Думаю, что в конце концов дальневосточная культура абсорбирует западную, иного и быть не может»¹⁴, — таков его вывод.

Индивидуум, всем своим существом «вписанный» в мировой континуум и не имеющий осознания своей вписанности — это и есть «чистый опыт» — понятие, предложенное Нисидой Китаро. У этого опыта может быть несколько уровней: уровень маленького ребёнка, естественным образом слитого с миром и не осознающего отдельности своего *Я* от матери и мира; уровень самурая, участвующего в поединке на мечах; уровень охваченного вдохновением художника; уровень учёного, погружённого в научную проблему.. Именно этот опыт, считает Нисида, и есть истинное *Я* человека. Такое *Я* не существует как определённая форма или конфигурация характеристик. Человеческое *Я* — это творческая монада бытия, которая развивается и совершенствуется при помощи самоограничения.

Разум не есть нечто, присущее только индивидуумам, а есть та общая «подкладка» бытия, некая прасреда, на которой выросли все остальные наблюдаемые и изучаемые среды. Поэтому все видимые среды оказываются связанными друг с другом через эту прасреду. Мир разных цивилизаций объединён «общим чувством», знающим подлежащий миру закон или принцип — *ри*, который интуитивно дан и человеку. Именно доверие к миру делает возможным для человека ориентироваться в этом мире. Процесс познания Нисида уподобляет действию самурайского меча, который может разрубить всё, кроме себя самого: «Эта сила — нечто, что мы не можем наблюдать

¹²Ямадзаки Ансай (1618–1682) — японский мыслитель, создал учение, получившее название *Суйга-синто*, полностью посвятив себя истолкованию синтоистских мифов в терминах неоконфуцианства. Синто и конфуцианство мыслились им как абсолютно тождественные учения.

¹³Нисида Китаро. Дзэн-но кэнкю. С. 302.

¹⁴Там же. С. 306.

как объект нашего сознания»¹⁵. Нервные импульсы, возникающие в мозгу, никак не соотносятся с формами внешнего мира, но человек каждый раз, когда познаёт мир, совершает «прыжок» от своего «ощущения» к «существованию» чего-то внешнего. И пропасть под таким прыжком покрывается верой, собственно, религиозной верой в то, что мы видим действительные вещи.

Самое важное, полагал японский философ, это культура, для правильного понимания смысла которой нужно определить, что такое «добро». Согласно Нисиде, «добро» не означает слепого следования определённым этическим требованиям (хотя не исключает, а зачастую подразумевает это). Главное — это наше отношение к целому, выражающееся в поступках, словах, мыслях; *наше сознание становится функцией гармонии и единства*. Исследования Нисиды Китаро, посвящённые революции в естествознании начала прошлого века, можно считать провидческими: в них было предсказано появление в XX в. так называемых «второго» и «третьего» субъектов научной рациональности. Исходя из работ Нисиды, мы делаем вывод, что автор говорит не только о зависимости результатов научных экспериментов от свойств человеческого сознания, но и о необходимости этического, гармонизирующего и в конечном счёте компромиссного подхода к миру.

¹⁵ *Нисида Китаро*. Нихон бунка-но мондай (Проблемы японской культуры) // Тэцугаку кодза сю. Рэкуситэки синтайто гэндзюцуно сэкай. Киото: Тэйся, 1995. С. 286–320.

О РУССКИХ АНТАГОНИЗМАХ И ЯПОНСКОМ КОМПРОМИССЕ

Весь XX век прошёл под знаком антагонизмов, войн и конфликтов. Что касается России, то здесь конфликтность уже давно стала дурной традицией, и тяжёлые испытания, обрушившиеся в минувшем столетии на нашу страну, явились неизбежными последствиями этой традиции. Окончательное оформление она получила в ленинской теории «двух культур», принципиальным источником которой выступает «бинарный, расколотый характер самой русской культуры, постоянно воссоздающей идейную конфронтацию в обществе (западники — славянофилы, консерваторы — радикалы, революционеры — либералы и т. п.)»¹. Большевики были самыми последовательными и жестокими проводниками культуры антагонизма, «борьбы до победного конца»; они стремились уничтожить идейного противника не только морально и политически, но и зачастую — физически.

Публицистика и художественная литература конца XIX — начала XX в. подготовили почву, для того чтобы конфликты, вызревающие в горячих интеллигентских головах, обернулись в итоге реальным кровопролитием Октябрьского переворота. «В самом деле, не литературные явления, не философские идеи, не произведения искусства следовали за событиями социально-политической и экономической истории России — но совсем напротив: культурные явления по своим идеям, пафосу, образам предшествовали политике и экономике, предвосхищали их осуществление в материальной форме»². Ещё в 1860—1870-е гг. Тургенев, Лесков, Гончаров, не говоря уже о Достоевском, отметили опасную конфликтность русской ментальности. Они попытались обратить внимание общества на взбухающий под личиной нигилизма нарыв социального антагонизма, который неизбежно должен был выплеснуться в итоге на улицу.

Философско-теоретическое обоснование антагонизма материализма и идеализма дал, в частности, В.И. Ленин в книге «Мате-

¹ Кондаков И.В. Ленин В.И. // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит М.: РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 1144.

² Его же. Введение в историю русской культуры. М.: Наука, 1994. С. 13

риализм и эмпириокритицизм» (1908). Данная работа возникла на фоне изменения научной картины мира в результате открытий в естествознании: в математике, физике, термодинамике, теории относительности. Эти открытия показали ограниченность прежних представлений о природе вещества, выдвинули на первое место проблему зависимости результатов опыта и эксперимента от человеческого восприятия, а также от характеристик используемых приборов. Появился ряд философских концепций, тематически связанных с этими открытиями, например, феноменология Э. Гуссерля, который искал методологические основания истинного знания. Можно упомянуть и философию эмпириокритицизма (эмпириомонизма), созданную предшественником Эйнштейна в области теории относительности, выдающимся физиком Э. Махом и его единомышленником Р. Авенариусом. Последние видели основания истинного знания в «чистом опыте», сочетающем физическое и психическое измерения бытия.

Методологические основания истинного знания исследовал также М. Вебер. Его интересовал прежде всего социальный аспект этой проблемы: он считал, что, в отличие от естественно-научного знания, где главным методом является «объяснение», для знания о культуре важен метод «понимания». Вебер рассматривал общество как сложную многоуровневую систему отношений, охватывающих не только производственно-экономическую, но и религиозную, моральную (ответственность), бытовую (мирское призвание) сферы.

Таким образом, даже краткое перечисление некоторых главных направлений научной и философской мысли того времени позволяет судить о понимании учёными оснований научного знания как многоуровневой системы взаимодействий и взаимных соответствий, гармонических или дисгармонических дополнений.

Ленин подвергает эмпириокритицизм не только философскому, но и идеологическому анализу. «За гносеологической схоластикой эмпириокритицизма, — пишет он, — нельзя не видеть *борьбы партий* в философии, борьбы, которая в последнем счёте выражает тенденции и идеологию *враждебных классов* современного общества. Новейшая философия так же *партийна*, как и две тысячи лет тому назад. Борющимися партиями, по сути дела прикрывающимися гелертерски-шарлатанскими новыми кличками или скудоумной беспартийностью, являются материализм и идеализм. Последний есть только утончённая, рафинированная форма фидеизма, который стоит *во всеоружии*, располагает громадными организациями и продолжает неуклонно воздействовать на массы, обращая на пользу себе малейшее *шатание* философской мысли. Объективная, *классо-*

вая роль эмпириокритицизма всецело сводится к *прислужничеству* фидеистам в их *борьбе* против материализма вообще и против исторического материализма в частности»³ (курсив наш — *Е.С., А. Л.*).

Вчитаемся в ленинский текст. Мы неслучайно выделили здесь ряд выражений курсивом — «борьба партий», «во всеоружии» и др. Кроме того, в лексиконе вождя революции много оскорбительных для оппонентов слов: «шарлатанские клички», «прислужничество», «скудоумная беспартийность». Часто употребляются слова «реакционность» и «антагонизм». Ленинизм есть учение о приоритете *классовой борьбы*. Логика Ленина — это логика войны, логика чёрно-белой картины мира, где враг, если он не сдаётся, должен быть обязательно уничтожен. Такая логика имела для России чудовищные последствия: носители чуждой «классовой» истины были изгнаны за пределы родины, отправлены в ссылку, а то и вовсе на тот свет.

В Европе в XX в. появился образец ещё более чудовищной антагонистической идеологии. Мы имеем в виду фашистскую концепцию, оформленную в Германии в работах А. Розенберга о двухтысячелетней *расовой борьбе*. Розенберг объявил арийцами Данте, Гомера, Эсхила, Платона, Рафаэля, Рембрандта, Гёте, Канта, Баха, Бетховена, Диккенса, Ньютона, Вагнера, Эххарта, Достоевского. В число неарийцев попали «интернационалист и социал-демократ» Древней Греции Сократ, а также Вольтер, Руссо, Гейне, Толстой и, разумеется, Маркс⁴.

Между тем уже на пороге XX в. под влиянием революционных достижений в научном знании учёные стали приходить к выводу о необходимости мировоззренческой толерантности в науке и философии. Анри Пуанкаре, член Французской академии наук и ещё тридцати академий мира, в том числе и Российской, выдвинул идею конвенционализма в научном знании. В 1900 г. в Париже открылась Всемирная выставка, к которой были приурочены многие мероприятия, в том числе 1-й Всемирный философский конгресс и 2-й Международный математический конгресс. Пуанкаре выступил на обоих мероприятиях с докладами, где утверждалась тесная взаимозависимость субъекта и объекта познания: «Принципы науки суть временные условные соглашения, приспособленные к опыту, но не имеющие прямых аналогов в реальности. Точно так же, как невозможна реальность, которая была бы полностью независима от ума, постигающего её»⁵.

³Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм. М.: Политиздат, 1969. С. 497.

⁴См.: Патрушев А.И. Германская история: через тернии двух тысячелетий. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. С. 534.

⁵Пуанкаре А. О науке. М.: Наука, 1990. С. 203–204.

Макс Планк, основатель квантовой теории, выступал за гармоническое сосуществование науки и религии. Он до последних дней служил пресвитером лютеранской церкви и никогда не сомневался в ценности религиозного опыта. По его мнению, насколько знания и умения нельзя заменить мировоззренческими убеждениями, настолько же нельзя выработать правильное отношение к нравственным проблемам на основе чисто рационального сознания. Более того, он доказывал, что религия и естествознание нуждаются в вере в Бога. При этом для религии Бог стоит в начале всякого размышления, для естествознания – в конце. Для одних Он означает фундамент, а для других – вершину любых построений⁶. Опасным искушением для человека учёный считал устранение символов религиозной веры и попытки рассматривать религию как дело абстрактного разума⁷. Не только Планк, но и Пуанкаре, Эйнштейн, Парето, Дюркгейм, Гуссерль, Вебер – цвет тогдашней науки и философии – демонстрировали приверженность многомерному синтезу качественно различных когнитологических элементов и признавали фактически, что религиозный, философский и научный опыт взаимно дополняют друг друга.

В трагическую историю разжигания социального противостояния в России и культивирования антагонистических настроений в российском обществе внёс свою лепту не только Ленин, но и Л.Н. Толстой, которого вождь пролетариата назвал «зеркалом русской революции». Автор романа «Война и мир» прекрасно осознал опасность слишком большого отрыва элит от «тела народа», «тела страны»; он демонстрировал причастность народной среде, переодеваясь в крестьянское платье и занимаясь сельским трудом. Но он же, к вящей радости большевиков, фактически выступил против «духовного тела» России, объективно способствуя сокрушению одного из главных столпов русской культуры – православной церкви. Толстой занял позицию возмутителя спокойствия, яростно обличающего официальное православие в своих антицерковных и антирелигиозных памфлетах. «В прельщении гордого ума» он предлагал собственные истины, не веря так называемым религиозным мифам и предрассудкам и полагая, что совершает благое дело, раскрывая всем глаза на сущность погрязшего в грехах духовенства. «Не только многие, но почти все образованные люди России разделяют такое неверие и беспрестанно выражали и выражают его в разговорах, и в чтении, и в брошюрах, и в книгах», – писал Толстой

⁶См.: Планк М. Религия и естествознание // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 25–38.

⁷Планк М. http://www.gumer.info/bibliotec_buks/science/article/planc_rel.htm

в 1901 г. в «Ответе на определение Синода от 20–22 февраля и на полученные мной по этому случаю письма»⁸.

Учитывая огромное влияние толстовства на умы и сердца его соотечественников, которые пытались строить свою жизнь на отрицании официального православия, можно сказать, что граф, способствуя разрушению духовных и государственных институтов, на деле приближал катастрофу 1917 года. В начале XX в. философ В. В. Розанов обратил внимание на ситуацию, складывающуюся в разрываемом противоречиями общественном сознании России, и буквально кричал о социальном антагонизме как о причине будущих российских бедствий. В споре Толстого с православной церковью Розанов занял примиренческую позицию, пытаясь привести конфликтующие стороны к компромиссу. В частности, толстовской критике невежества, сребролюбия, пьянства и пресмыкательства перед властями предержавными, которыми отличалось тогдашнее духовенство, Розанов противопоставил выпестованный именно в лоне православной церкви образ оптинского старца – идеала мудрости и смирения⁹. Заметим, что взвешенная розановская позиция была названа в советское время «политическим двурушничеством»¹⁰.

Впрочем, остановить ниспровергателя-Толстого было невозможно. По собственному признанию писателя (в том же «Ответе»), он «изучил и критически разобрал догматическое богословие» и «убедился, что учение Церкви есть теоретически коварная и вредная ложь, практически же собрание самых грубых суеверий и колдовства». «В периодическом прощении грехов на исповеди, – писал он, – вижу вредный обман, только поощряющий безнравственность»; или: «Не в молебнах, обеднях, свечах, иконах учение Христа, а в том, чтобы люди любили друг друга»¹¹. Толстой, как видим, ополчается на эстетическую и практическую каноническую форму богослужения, которая выступает материальной скрепой православной веры. Следует напомнить, что православие Россия унаследовала от Византии в урезанном виде, сделав главный упор на формальной эстетической стороне (литургия и иконопись) в ущерб аскетике и схоластике. Поэтому нападки Толстого именно на литургию и иконопочитание нанесли удар в самое сердце русского православного вероучения¹².

⁸Толстой Л.Н. <http://www.wap.ecos.borda.ru>

⁹См.: Розанов В.В. Террор против русского национализма (статьи и очерки 1911 г.) // Розанов В.В. Собрание сочинений. Т. 21. М.: Республика, 2005. С. 250.

¹⁰Балакина И. Ф. Розанов В.В. // Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 4. М.: 1967. С. 516.

¹¹Толстой Л.Н. Указ. соч.

¹²См.: Померанц Г.С. Дороги духа и зигзаги истории. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 46.

«Истина разума» – вот главное, что нужно Богу, считает Толстой. И если ему будет предоставлена более истинная истина, чем истина Христа, он готов отречься от Христа, ибо утверждает, что «Богу ничего, кроме истины, не нужно»¹³. По сути, этот вывод является ответом Достоевскому, не раз повторявшему, что, если даже ему предоставят самые убедительные доказательства, что истина не в Христе, он останется с Христом против истины. Истина Достоевского – это истина сердца; она сложна, диалогична и состоит из многих выстраданных истин, высказанных голосами его героев¹⁴. Это истина любви и милосердия, всеобъемлющая, хоть подчас и противоречивая, как сама жизнь.

Толстой, заняв позиции крайнего рационализма, вызывает тем самым несомненную ленинскую симпатию. Но в художественном отношении рационализм бесплоден. Если во время создания «Казак», «Войны и мира» и «Анны Карениной» великий русский писатель изображал человека во всей сложности его поступков и побуждений – целостным, чувствующим, думающим, страдающим и при этом воплощённым в живом теле существом, – то на закате жизни Толстой пишет карикатуру на человека, редуцировав его до абстрактной разумной схемы, заклеив как грязное и греховное всё, что связано с чувственно-телесным измерением человека.

В своём увлечении рационализмом Толстой забыл, что в европейской истории уже имела место трагическая попытка выстроить жизнь «по законам разума». Ещё Вольтер требовал «раздавить гадину»-церковь и создать социальную жизнь на разумных основаниях. Последующий кровавый опыт Великой Французской революции и Парижской коммуны красноречиво свидетельствовал о том, что именно «разум» предоставил неопровержимые аргументы в пользу самых чудовищных «разумных» преступлений, которые постфактум были осуждены как безумные.

Как тут не согласиться с Гюставом Лебоном, в конце XIX в. предсказавшим страшные потрясения человечеству в грядущем XX веке! Лебон считал, что из-за недооценки разрушительности последствий «разумных доводов» популярных мыслителей человечеству не раз и не два предстоит пережить в будущем кровавые революционные катаклизмы: «Философы последнего столетия с большим рвением старались уничтожить религиозные, политические, социальные иллюзии, которыми жили наши предки. Но уничтожая эти иллюзии, они в то же время опустошили источники надежды и смирения. И позади разбитых химер они натолкнулись на слепые и скрытые

¹³Толстой Л.Н. Указ. соч.

¹⁴См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 71.

силы природы, неумолимые, безжалостные к слабости и чуждые страдания <...> Самым гигантским из всех этих опытов была, без сомнения, Французская революция. Для обнаружения истины, согласно которой нельзя переделать во всех отношениях какое-либо общество лишь на основании указаний чистого разума, понадобилось погубить несколько миллионов человеческих жизней и волновать Европу в течение целых двадцати лет»¹⁵.

Уделив столько внимания адептам разрушительной идеологии антагонизма, мы приведём примеры и противоположного мировоззренческого подхода к явлениям общественной жизни, имевшего вполне позитивные последствия. Речь пойдёт о Японии и её культуре компромисса, определяющей развитие всей японской духовной традиции. Ориентация на равное усвоение самых разнородных идеологических, религиозных, философских и социально-политических концепций стала визитной карточкой культуры этой дальневосточной страны.

В первую очередь надо отметить традиционно укоренившуюся в японской культуре «неиндивидуалистичность». Японцы практически растворены, с одной стороны, в природе как Универсуме, в том целом, с которым каждый житель Страны Восходящего солнца находится в тесной эмоциональной связке, а с другой — в социальной группе, с которой он себя идентифицирует (будь то страна, компания, семья, кружок икэбаны и т.п.). Они не противопоставляют себя ни природе, ни обществу. Традиционный японец ориентирован на гармоничное сосуществование со всем окружающим миром, поэтому ему как правило чужда культура антагонизма, получившая распространение на Западе, в том числе и в России.

Характерно, что инновации, проводившиеся в стране в VII–VIII вв. и конце XIX — начале XX в. по возможности адаптировались таким образом, чтобы *не нарушать установленной системы отношений* и между людьми, и между элементами культуры. Американский учёный Дж. Молони говорит о способе культурного строительства в Японии как о *синкретизации*: «В Японии синкретизация стала процессом, посредством которого иностранные манеры, идеи, доктрины и т.д. ассимилировались таким образом, что они скорее представлялись взаимно дополнительными, чем конфликтующими с японскими путями»¹⁶. Это проявилось ещё в древности, когда Япония осваивала китайскую культуру. Тогда на китайском мужчины-аристократы вели дневниковые записи, и эта

¹⁵Лебон Г. Психология народов и масс. С. 174–175.

¹⁶Moloney J.C. Understanding the Japanese Mind. Tokyo, Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle, 1972. P. 143.

традиция сохранилась вплоть до XX в. (Первый японский философ-теоретик Нисида Китаро тоже вёл дневник на китайском языке). Учёные монахи комментировали сутры и писали собственные сочинения по-китайски. Вся конфуцианская, даосская и буддийская литература, распространявшаяся в Японии, не переводилась на национальный язык, а читалась и комментировалась на китайском. То же касается и любимой в Стране восходящего солнца китайской классической поэзии, представленной стихотворцами Тао Юаньмином, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Как указывает Н. Трубникова, Япония плодотворно усваивала китайские учения вместе с их взаимной критикой¹⁷. Подчеркнём, что на протяжении всей своей истории японская культура осознавала себя состоящей из родной (*васики*) и китайской (*тобуцу*) частей, что нисколько не противоречило её целостности¹⁸.

При встрече с западной цивилизацией наибольшее неприятие у японских интеллектуалов вызвало противопоставление отдельного человека и общества. По Гоббсу, история человечества проходит две главные фазы: фазу естественного состояния «войны всех против всех» и фазу «общественного договора», когда люди из страха быть сожранными соседом, добровольно отчуждают часть своих индивидуальных прав в пользу чудища-государства Левиафана. Государство осуществляет при помощи бюрократических и силовых структур контроль над деструктивными интенциями граждан. При этом между государством и индивидуумом не подразумевается никаких иных отношений, кроме юридических. Иное понимание этих отношений диктуется конфуцианской моралью.

Совершенный человек, согласно японской этике, является воплощением пяти главных качеств: это 1) долг-ответственность; 2) человеколюбие; 3) ритуал – единообразные эстетизированные формы социального поведения, синхронизирующие жизнь общества и поднимающие сознание народа от уровня толпы до уровня организованного коллектива; 4) знание классических китайских конфуцианских и даосских книг; 5) искренность-доверие. Разумеется, этими качествами обладали далеко не все и далеко не всегда. Но ориентирование на подобный регулятивный идеал не могло не способствовать возникновению совершенно определённого типа общества с мощным традиционализмом, дефицитом поведенческой свободы, сильными иерархическими (вертикальными) связями, препятствующими как асоциальному, аморальному поведению

¹⁷См.: Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различиях между тайным и явными учениями. С. 16.

¹⁸См. также: Наст. изд. С. 511, 512.

граждан, так и прекрасным порывам души неупорядоченных гениев. Человек в этой системе является в полной мере «совокупностью общественных отношений», но если Маркс понимал под таковыми, главным образом, отношения, складывающиеся в процессе производства, то для конфуцианца в данном случае важны буквально все проявления человека¹⁹.

Важное место в системе японских ценностей занимает образование, имеющее целью закрепить в будущих гражданах страны исторически сложившийся и пестуемый из поколения в поколение тип патриотически ориентированного, *отдающего приоритет общественному благу перед личной выгодой*, гипер-ответственного человека, на которого можно положиться в самых разных обстоятельствах. Усвоение не только по учебнику, но и в практических уражнении клишированных форм социального взаимодействия имеет целью создание *единообразных навыков на уровне телесных привычек и ритуалов*. Действенным средством воспитания являются правильно подобранные яркие образы родины: они легче запоминаются и дольше держатся в памяти. Японцы прекрасно понимают, что «неправильные образцы могут служить не средством воспитания, а наоборот – растления молодёжи, что нам активно демонстрирует реклама и средства массовой информации»²⁰. На это обращают внимание учёные, озабоченные падением нравов современной японской молодёжи. И тем не менее позиции традиционного образования ещё достаточно сильны, чтобы воспитывать здоровых граждан, способных к эффективным коллективным действиям, избегающих конфликтов и предпочитающих им компромиссы.

Мы считаем, что японский опыт цивилизационного развития с его культурой компромисса, опирающейся на коллективное взаимодействие граждан, является исключительно продуктивным и для Европы, и для России в первую очередь. Выше указывалось, что В.И. Ленин предложил в своё время философско-теоретическое обоснование антагонизма как ведущей идеи исторического развития. В Японии идейным противником вождя революции стал философ Нисида Китаро. В этой связи представляется интересным описать философские взгляды Нисиды, по сути, представляющие полярную ленинской мировоззренческую систему.

Удивительным образом совпадают биографические данные этих мыслителей: оба родились в 1870 г., и тот и другой – в семьях инспекторов учебных заведений (отец Нисиды и его дед по мате-

¹⁹См. также: Наст. изд. С. 513, 514.

²⁰Ерофеева Н.А. Образная память как инструмент воспитания на уроках японского языка // Япония наших дней № 2 (12). М.: ИДВ РАН, 2012. С. 83.

ринской линии были надзирателями за школьной деятельностью в префектуре Канадзава). Оба — из семей дворян; оба закончили университет. Оба написали свои первые философские сочинения по поводу революции в естествознании и её осмысления западной философской мыслью (у Ленина — «Материализм и эмпириокритицизм», у Нисида — «Постижение добра»). Оба в молодости потеряли братьев: брат Ленина был повешен за попытку цареубийства, брат Нисиды погиб в русско-японской войне.

Ленин, 15 лет проживший в эмиграции и бывший профессиональным революционером, стал организатором большевистской партии и главой первого в мире государства диктатуры пролетариата. Кабинетный учёный Нисида, по его собственным словам, первую половину жизни провёл лицом к классной доске, а вторую — спиной к ней, и никогда не выезжал за пределы отечества.

Ленин стремился «дать отпор перерожденцам», увлечённым философией эмпириокритицизма, который претендовал на преодоление дихотомии материализма и идеализма, Нисида — гармонизировать достижения естествознания и этику; показать, что естествознание, основанное на достижениях формальной логики и чистого разума, является лишь дополнением к истине религии и морали.

Основанием «целостного знания» Нисида Китаро, вслед за Махом, считает «чистый опыт» (*дзюнсуйкэн*). Но, в отличие от «чистого опыта» Маха, это не редуцированный до простых ощущений опыт учёного, а житейское переживание целостности жизни во всей её чувственно-телесно-разумной полноте, так называемый *поэзис*. Человеческий исторический мир — это результат деятельности множества *поэзисов*, и истина науки должна находиться в гармонии с истиной религии, поскольку они неизбежно дополняют друг друга. В предисловии Нисида, несмотря на то, что указывает на односторонность концепции «чистого опыта» Маха, сводящего опыт к ощущениям, тем не менее, тут же заявляет о стремлении достичь гармонии между своим взглядом на первичность опыта (по отношению к индивидууму) и концепциями западных философов, в частности, германских трансценденталистов²¹.

Нисида следует традиции японской культуры, рассматривая бытие человека в мире как сотворчество природы и отдельного индивидуума. Фактически, его концепция напоминает кибернетическую эпистемологию Грегори Бейтсона, подразумевающую наличие обратных связей в Универсуме, когда не только предыду-

²¹См.: *Нисида Китаро*. Указ. соч. С. 75.

щее состояние системы определяет её будущее, но и будущее состояние системы определяет её настоящее. Нисида попытался при помощи языка (креатуры) описать «неописуемое» (плерому). Креатура – мир, привычный западному дискурсу; это мир различий, мир описаний, мир карт, мир времени. Японский философ совершил прорывную для начала XX в. попытку обозначить плероматическое Бытие как истинное, существующее «до» различений, «до» границ, проводимых разумом (но в его присутствии). Именно такое бытие дано нам в «чистом опыте», под которым Нисида понимает не объективизированный первичный опыт, а осознание своего *живого присутствия в мире (я – живой)*.

Как пишет в этой связи Гр. Бейтсон, «если бы мы знали процессы, посредством которых мы формируем мысленные образы, мы бы не могли более доверять им в качестве основы для действия»²². И понятно, почему. Разум мог бы предоставить множество подобных оснований, *ни одному из которых нельзя было бы доверять*. Но реальное основание – одно, абсолютное, принимаемое нами по умолчанию. Поэтому, в молодости атеист, Бейтсон говорит о себе так: «Я претендую не на уникальность, а на членство в том меньшинстве, которое верит, что в пользу необходимости священного имеются сильные и ясные аргументы и что эти аргументы берут своё начало в эпистемологии, основывающейся на передовой науке и на очевидном»²³. Заметим, что Бейтсон, основатель компьютерной эпистемологии, написал это в конце XX в., а Нисида Китаро пришёл к аналогичным выводам ещё в начале прошлого столетия.

Впрочем, вопросы естествознания для Нисиды были второстепенными (хотя сам он был прекрасным математиком и преподавал математику и физику, интересовался новейшими достижениями этих наук). Главной для него всегда оставалась культура.

Сегодняшний мир резко сузился благодаря интернету и появлению общего виртуального пространства, и необходимость этического подхода, о котором писал Нисида, востребована как никогда. Как образно предупреждал Г.С. Померанц, на арену истории выплывает эскадра из четырёх великих кораблей, четырёх мировых культурных миров: Запада, Ислама, Индии и Дальнего Востока²⁴. Их напряжённое взаимодействие в тесном географическом, культурном и информационном пространстве может вестись толь-

²²Бейтсон Гр., Бейтсон М.К. Ангелы страшатся. М.: Технологическая школа бизнеса, 1994. С. 99.

²³Там же. С. 18.

²⁴См.: Померанц Г.С. Дороги духа и зигзаги истории. С. 187.

ко при условии приоритета общих ценностей над локальными, при признании необходимости не антагонистического, а комплементарного, компромиссного подхода друг к другу. И в этом опыт компромиссной японской цивилизации может оказаться весьма полезным.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Куда ж нам плыть?

А.С. Пушкин

Революция 1905 г., Февральская и Октябрьская революции 1917 г., разоблачение культа личности Сталина в 1960-х и либерально-капиталистический переворот 1991 г. — за прошедшее столетие Россия пережила не один мировоззренческий кризис, и сегодня переживает новый, который может стать последним. Абсолютизм, парламентаризм, большевизм, коммунизм, атеизм, либерализм — какой из этих «измов» может привести к идеалу? Но всё ли дело в выборе рационально обоснованного «правильного» экономического и политического курса, очередного «изма»? Причину российской неустойчивости к ветрам перемен следует искать глубже, в недрах культуры. Подчеркнём, что культура не наследуется генетически; она является, по определению С.А. Арутюнова, внебиологически выработанным и передаваемым способом человеческой деятельности. Каждое вступающее в жизнь поколение обязано обретать знание культуры у предыдущих поколений. Так что же в коде нашей великой культуры следовало бы подкорректировать, чтобы не растерять высочайшие достижения российской цивилизации на очередном крутом повороте истории, а, наоборот, укрепить и приумножить их?

В.В. Розанов писал в 1917 г., что Россия «схлопнулась» вся буквально за три дня. Почти так же быстро «схлопнулся» и СССР. Мы фактически умираем от неуважения к себе, — так Розанов обозначил одну из главных причин неустойчивости российской культуры. С другой стороны, более ста лет назад Н.А. Бердяев замечал, что беда России состоит в том, что дробные и частичные элементы человека предъявляют права не только на автономию, но и на верховное знание жизни. То есть беда России в игнорировании Целого как Высшей Истины (целомудрие) и следование интересам Целого на практике, а также преобладание «целостного человека», носителя не одного только положительного качества — знания, патриотизма, профессионализма, верности долгу и т.п. — а всей их совокупности. Ещё одна причина неуважения к своей

стране, на которую указал другой общественный деятель и философ, П.Б. Струве, порождена предательской сущностью интеллигенции. Её идейной платформой было отщепенство, представляющее собой сочетание антигосударственности с атеизмом.

Последнее, заметим, свойственно и нынешним радикальным либералам, ведущим против России и её культуры беспощадную информационную войну. Для победы над Россией используются любые средства. Особые усилия направлены на воспитание и «образование» нашей молодёжи — точнее на работу по отчуждению молодёжи от отечественной культуры. С этой целью подчёркивается якобы ничтожность и отсталость русской культуры от европейской. Эта деятельность ведётся не только нашими либералами и их зарубежными «партнёрами», но и — к сожалению — некоторыми нашими государственными организациями, систематически уничтожающими остатки когда-то эффективного научного образования.

Сегодня стоит задача формирования культурного патриотизма, в связи с чем необходимо срочное решение следующих проблем: — отчуждённость массы народа, прежде всего молодёжи, от высоких образцов российской культуры (литературы, музыки, живописи, архитектуры, философии); незнание имён своих великих соотечественников; — незнание основ христианства и, в частности, православия — сердцевины нашей культуры; что приводит к непониманию значимости высоких образцов отечественной культуры в контексте мирового культурного развития;

— пренебрежительное, и даже варварское, отношение к родному языку, демонстрируемое как в письменном языке — в печатной продукции, так и в устной речи, транслируемой по радио и телевидению, что ведёт к росту общей безграмотности, а злоупотребление в повседневной «уличной» речи нецензурной бранью делает невозможным нормальный диалог в быту; — повышенная раздражительность, эмоциональная неустойчивость людей, их неспособность к остановке эмоциональных «качелей», к тому, чтобы сосредоточить внимание и сконцентрироваться на чём-либо определённом; всё это препятствует установлению в обществе цивилизованных норм общения и поведения;

— недостаточная взаимопомощь, слабая консолидированность друг с другом, из-а чего мы практически перестали помогать своим ближним; — в теоретическом плане одной из важнейших является проблема части и Целого. Нельзя, как утверждал Н.А. Бердяев, принимать часть за Целое. Это касается и целостности истории нашего народа, все этапы которой следует учитывать и признавать. Ничего нельзя замалчивать или вообще выбрасывать. Все этапы исторического пути нашего Отечества есть этапы развития его живого организма, а пути

решения стоявших перед нашим народом задач, которые были воплощением тех или иных идеалов, должны приниматься как необходимые и полезные уроки на будущее.

В настоящее время очередным ложным идеалом — частью, принимаемой за Целое — стало денежное накопительство, что абсолютно недопустимо; наиболее актуальной, как с практической, так и с теоретической точек зрения является, в конечном счёте, проблема социального идеала. Следует понять, к чему стремится сегодняшнее российское общество, какое государство мы строим и что будет с нами хотя бы через сто лет. Для нас невозможен голливудский идеал — образец красивой потребительской жизни. Нашему народу чуждо западное мироустройство, как и мы — чужие для западного общества. Яркое подтверждение тому судьба известного философа-логика А. Зиновьева. Эмигрировав на Запад, он имел там все условия для успешной академической карьеры, и всё-таки вернулся в Россию. В книге «Исповедь отщепенца» он говорит, что вернулся на родину из-за «космического одиночества» и «снижения интеллектуального уровня общения».

Все вышеперечисленные проблемы имеют для нашей страны жизненно важное значение. Мы должны знать, что именно будем защищать, когда словесное и ментальное противостояние с нашими «партнёрами» по планете перерастёт в настоящий обмен физическими ударами. В связи с этим большое значение приобретает тема **СРЕДНЕГО УРОВНЯ КУЛЬТУРЫ**. У этого понятия есть два основных смысла. Первый — культура как мост между высокими сакральными ценностями и смыслами христианства, с одной стороны, и уровнем бескультурья: дикости (необразованность+невоспитанность), хамства, душевной лени, распущенности — с другой. Учитывая тот факт, что культура генетически не наследуется, государство, заинтересованное в самосохранении, должно прилагать систематические усилия для воспитания не просто «конкурентоспособной личности», а человека своей культуры.

Второй смысл касается «срединного» воплощения самой культуры, которая имеет разные уровни бытования: от образцов высокого искусства (классическая музыка, живопись, архитектура, литература) до примитивных форм поп-музыки, телевизионного и кинематографического ширпотреба, комиксов, инсталляций постмодернизма и т.п. Она может оцениваться как по этическим (трудовая этика, этика семейных отношений, этика словесного и физического взаимодействия в социальной среде, этика отношения к природе), так и по эстетическим (узнаваемые образцы музыкальной, живописной, танцевальной, песенной культуры, уровень чистоты и ухоженности среды обитания, уместность одежды и т. п.) параметрам.

Эта тема возникала в отечественной мысли уже в начале XX в. после революции 1905 г. как бесценный урок для властей предрержащих, который ни в коем случае не должен повториться. Ведущие философы России того времени выступили со своими рекомендациями в нашумевшем в 1909 г. сборнике «Вехи». Именно тогда Н.А. Бердяев отметил слабость философской культуры радикальной русской интеллигенции, политизирующей западную философию, упрощая и «подгоняя» её под собственные политические цели, а П.Б. Струве указывал на родимые пятна этой интеллигенции — её антигосударственность (анархизм + социализм), атеизм, поверхностность знаний и преступное легкомыслие: призывая народ «к топору», она не учитывала внутренних качеств самого народа; его страстности, невыдержанности и безответственности даже к собственной судьбе (английский парламентаризм — для сравнения — готовил народ к участию в управлении страной 300 лет).

Ещё разинщина и пугачёвщина, по мнению Струве, в полной мере продемонстрировали качества, присущие народным массам, но радикальная интеллигенция видела зло исключительно в экономических и политических условиях жизни. Русская интеллигенция занималась идолопоклонством перед народом, чего на католической почве, к примеру, не было никогда. Н.А. Бердяев писал о «торжествующем хамстве», которое отдаёт русскую культуру на погром и разграбление, выбрасывает за борт всю интеллигенцию, весь культурный слой. Философ видел в этом расплату за народопоклонство и нигилистическое отношение к культурным ценностям. Вместе с «ненужным хламом культуры» на свалку истории было выброшено православие — этическая и эстетическая сердцевина русской культуры. Хотя русское православие дало образцы святости, оно не закалило русский народный характер, воспитывая дух смирения, но не дух созидательной активности и самодисциплины.

Между тем, по мнению Бердяева, в культуре есть ценности, которые несут на себе отблеск Божественного света и которые заслуживают почитания и бережного к себе отношения. На Западе религиозное воспитание было таково, что и после утраты веры и отпадения от христианства остался «крепкий осадок в форме норм цивилизации и культуры», которые фактически являлись секуляризованными религиозными добродетелями. Развивая идеи, высказанные им ещё в 1909 г. в «Вехах», Бердяев в 1918 г. пишет, что в русском народе, у которого отсутствовал срединный уровень культуры, отказ от христианства повлёк за собой падение всяких духовных основ жизни. Философ отмечал, что после октября 1917-го русский человек, одержимый властью тёмных инстинктов, разрушил свои святыни. Глубинная же причина российских катастроф заключается в отсутствии срединной куль-

туры, так и не сложившейся за столетия её истории, утверждал философ.

В 1990-е гг. в связи с очередным резким поворотом России, на этот раз в сторону либерального капитализма проблема срединной культуры возникла вновь. Причину социальной неустойчивости отечественные учёные Б.С. Ерасов и Т.П. Григорьева тоже усматривали в отсутствии «срединного уровня» культуры. С ними солидарна культуролог О.А. Жукова, которая видит причину срывов цивилизационного развития в нашей стране в разрыве между метафизическими и инструментальными (посюсторонними) ценностями, чей синтез, собственно, и составляет срединную культуру. В это время в России на первый план выдвигается низкая, так называемая массовая культура, о которой культуролог Б.С. Ерасов писал, что всё прежде ценное и осмысленное — мораль, человеческое достоинство, возвышенная вера, духовное спасение, красота, человеческие привязанности, долг, преданность — отныне предстаёт лишь как объект коммерциализации. Культура стала обслуживать инстинкты, потребности и наслаждения. По мнению Ерасова, такое состояние культуры играет деструктивную роль для всей жизни общества, вплоть до экономики, отмеченной ростом коррупционных скандалов. А ведь ещё знаменитый историк Э. Гиббон, описавший крах Древнего Рима, и создатель цивилизационной теории, социолог А. Дж. Тойнби, указали на наличие прямой связи между состоянием цивилизации, а также степенью и характером преступности и коррупции.

В мультикультурных обществах, к которым принадлежит и наша страна, для поддержания порядка властям приходится содержать огромный аппарат государственного контроля и использовать наряду с видеонаблюдением полицию и другие силовые ведомства.

Специфика же японской культуры такова, что в ней действует стройная система внутренней социальной саморегуляции. Она была сформирована на протяжении более чем двухвековой истории изоляции страны от внешнего мира. Правила и модели поведения здесь до сих пор регламентируются таким образом, что во всяком типовом случае (а вся наша жизнь — и личная и общественная — состоит преимущественно из таких случаев) человек на телесном и речевом уровне следует модели спокойного выхода из конфликтных ситуаций: будь то решение денежных вопросов, служебные неприятности, проблемы взаимодействия с представителями госструктур, «разруливание» ДТП и др. Японец с детства учится тому, как ещё на стадии возникновения сгладить набухающий конфликт при помощи клишированных схем поведения (навыка культуры), и тем самым не доводить его до уровня открытого противостояния. Динамика события, его эмоциональная

непредсказуемость и неуправляемость могут не дать времени на рациональную оценку своего и чужого поведения. И здесь на первый план выступают тщательно выверенные культурой стандартные формы (ката) речевого и телесного взаимодействия, являющегося результатом сформированного срединного уровня культуры.

Установка на гармонию разных элементов в культуре (что в социальной среде означает компромисс интересов) существовала в Японии ещё в VII в. В этом контексте человек рассматривался не как абстрактный человек вообще, а как индивидуум, занимающий ту или иную позицию в рамках социокультурной иерархии. Чем более высокой была эта позиция, тем большими правами, уравновешенными большей ответственностью, обладал человек. Этика конфуцианства, прививавшаяся с детства (по книгам конфуцианских классиков ребёнок изучал иероглифику и учился читать), предполагала для каждого «виртуальный корсет» таких человеческих качеств, которые способствовали поддержанию социокультурного порядка в государстве и в то же время формировали человека японской культуры.

Данные качества, ценные только в своей совокупности служили основанием «внутреннего человека» и условием крепости срединного уровня культуры японского общества. Рассмотрим их подробнее.

1. **Гуманность-человеколюбие.** Когда Конфуция спросили о том, что такое гуманность, он ответил, что это означает не делать другому того, чего не желал бы себе («золотое правило древности»). Образцом гуманности считался в Японии император Нинтоку (313–399), чьё имя собственно означает «человеколюбие и моральность», имевший обыкновение, поднявшись на холм, озирать окрестные поселения, дабы убедиться в том, что над очагами его подданных вьётся дымок, и, следовательно, они лягут спать сытыми. На практике этот принцип означает: если можешь, с готовностью помоги, а не можешь, посочувствуй.

2. **Долг-ответственность.** От рождения до смерти японец существовал с сознанием своих многочисленных важных долгов: перед страной и императором; перед родителями, которые дали ему жизнь; перед учителями, которые ввели его в мир письменной культуры; перед начальством, которое обеспечило его работой и т.д. (Кроме того, существует масса мелких долгов, за которые обязательно надо благодарить, ибо благодарность — свойство человека культуры.) Желание чётко и ответственно исполнять свои социальные роли и стремление к наилучшему исполнению служебного долга присущи японцам в высшей степени. Чем больше долгов выплачивает человек, чем лучше исполняет свои обязанности, тем он более ценен для культуры. 3. **Знание.** Стидно не стремиться к знаниям. Изначально знание означало глав-

ным образом знакомство с классическим наследием конфуцианства («Девятикнижием»). Каждый государственный чиновник был обязан твёрдо знать несколько конфуцианских книг наизусть, поскольку в них говорится о тех качествах человека, и о тех отношениях между людьми, которые делают жизнь государства мирной и гармоничной. Впоследствии этот принцип приобрёл более широкий смысл — знание своей и мировой культуры, твёрдое знание основ своей профессии, а в случае хобби (рыбалка, икэбана, бонсай, оригами, стихосложение и пр.), то и теории, и практики досуговых занятий. Знание может передаваться как в письменном виде, так и непосредственно — как телесный навык, передаваемый от учителя к ученику. Например, научиться живописи или каллиграфии можно только «вживую»; по интернету, например, не получится. К тому же по интернету нельзя научиться таким необходимым составляющим знания, как терпение, усидчивость, аскетизм, аккуратность, дисциплина.

4. **Ритуал.** Это очень объёмное понятие, к которому подойдём, вслед за Конфуцием, через отрицание: «На то, что не соответствует ритуалу, нельзя смотреть; то, что не соответствует ритуалу, нельзя слушать; то, что не соответствует ритуалу, нельзя говорить; то, что не соответствует ритуалу, нельзя делать». Можно, таким образом, сделать вывод, что «ритуал» по значению приближается к понятию воспитанности, соответствию нормам культуры, цивилизованности, следованию правилам приличий. Отсюда понятно ещё одно высказывание Конфуция: «Использование ритуала ценно потому, что оно приводит людей к согласию». Этому высказыванию Конфуция близки японские правила общения: вежливое, доброжелательное общение, облечённое в отшлифованные веками правила речевого и телесного поведения, которые способствуют скорейшему выходу из конфликтной ситуации, сглаживанию возникших недоразумений. То есть «ритуал» есть сложное синтетическое понятие, обозначающее этические и эстетические формы культуры, способствующие правильному течению бесформенных — ментальных и эмоциональных (духовных и душевных) — процессов.

5. **Вера-доверие.** Человеку культуры можно доверять, он предсказуем, и поэтому на него можно положиться и в малом, и в большом деле. Обещал — выполнил. Начал дело — закончил несмотря ни на что. Сказал «приду к пяти» — без пяти пять на месте. Контролёр такого человека — внутри него, его внутренний человек, который не допускает в себя грязь лживости, хитрости, интриги, грязь предательства. За таким человеком не надо следить, устанавливая на каждом углу или столбе телекамеры. В любой профессии востребован именно такой работник, в семье — такой супруг, отец, сын. А в стране — та-

кой руководитель, чиновник или бизнесмен. Его внутренний человек не даст ему вывести из страны миллиарды. На доверии жить проще и гораздо дешевле.

б. И, наконец, **сыновняя почтительность** — очень важная синтетическая составляющая «человеколюбия» и «долга-ответственности», часто выделяемая в отдельное качество. Дальневосточная культура любила и уважала старость. Вектор особого внимания был повернут не к очаровательному розовому бутузу, а к морщинам старости. Мы дышим, смотрим на прекрасный мир, говорим на родном языке благодаря им. Благодаря им у нас появились первые культурные навыки: чистить зубы, ходить на горшок, есть ложкой и вилкой, одеваться, здороваться. Повезло тем, чьими поводырями они стали в обретении навыка чтения серьёзной литературы, слушания серьёзной музыки, навыка профессии. Напомним, что навыки культуры (добрые, созидательные навыки) можно получить только непосредственно, «из рук в руки». Спасибо старикам за жизнь и пестование нашего детства («Чти отца твоего и мать твою и продлятся годы твои»). Списывать их в утиль преступно. Это что касается конфуцианства.

Теперь о другой духовной опоре японцев — буддизме. Здесь внимание к «внутреннему человеку» и разработанность этой темы ещё скрупулёзнее, хотя это кажется невозможным. Это путь постепенного возрастания внутреннего человека. Путь этот называется «срединным» (!), или царским. Это постепенный путь избавления от избыточных страданий, источником которых является наше сознание, погрязшее в душевной распущенности: жажде чувственных наслаждений, привязанности к вещам, страстности (злоба, гнев, зависть, алчность, тщеславие). Он делится на три больших этапа.

Первый этап — мудрость. На этом этапе формируются правильные воззрения и правильные намерения. Правильное воззрение — это понимание пагубности эгоцентризма, видение взаимосвязи всего со всем в мире, видение себя как момента мирового континуума. Правильное намерение — не наносить вреда мировому Целому своим неосторожным действием. Второй этап — нравственность. Формирование «добрых навыков» начинается с выполнения пяти запретов: «не лги», «не убий», «не кради», «не прелюбодействуй», «не опьяняйся». Когда запреты становятся привычкой, начинается формирование положительных навыков: правильной речи, правильного поведения, правильного образа жизни. Каждый этап распадается на несколько ступеней. Например, правильная речь означает не только воздержание от грубой брани (увы, в сегодняшней России сквернословие стало привычным делом), но и воздержание от лжи, воздержание от речей, сеющих распри, воздер-

жание от пустословия, болтовни (чем отличаются наше ТВ, радио, интернет).

Правильное поведение подразумевает воздержание от убийства живых существ, от обмана и воровства, от прелюбодеяния и насилия. Правильный образ жизни подразумевает труд как основу жизни (кто не работает, тот не ест). Причём труд доброкачественный, не связанный с работоторговлей, проституцией, производством наркотиков, табака и алкоголя, оружия. Обязательно введение запрета на всё, связанное с обманом и накоплением несправедливых богатств. Правильное направление мысли — постоянная бдительность и самоконтроль. «Я» и «моё» не должны быть главными и постоянными ценностями жизни. Ещё раз подчеркнём, что приведённые качества человека японской культуры предъявляются все вместе, «в пакете».

Неустойчивость социокультурных оснований российской жизни, во многом является проекцией недостаточно сформированного «внутреннего человека». То есть и достоинства, и недостатки преобладающего типа внутреннего человека отражаются и проявляются на практике не только в собственной жизни конкретного человека, но и в жизни всей страны. Способность выстоять и вытерпеть в годину смертельной опасности, дать надлежащий отпор врагу, помочь братишкам в беде, пусть ценой невероятных усилий и напряжения сил и т. д. — несомненно, являются прекрасными качествами нашего народа. Однако в мирное время они должны дополняться систематическим трудом, ответственностью перед семьёй и работодателем, а у работодателя — ответственностью перед работником, и их обоих — перед государством; эти качества должны дополняться способностью доводить до конца начатое дело, сохранять в чистоте окружающую среду и многие другими качествами, кажущимися нам порой несущественными. Именно благодаря этим «малым» качествам, реализованным в помыслах, словах и поступках большинства населения, послевоенная Япония добилась огромных успехов в экономическом и социальном развитии и сделала территорию своей страны эстетически привлекательной.

Япония не раз оказывалась перед непростым цивилизационным выбором. Если вы прочли нашу книгу, то знаете, что особенно остро вопрос об этом встал в эпоху Мэйдзи и после сокрушительного поражения во Второй мировой войне. И оба раза страна продемонстрировала способность к осуществлению эффективной инновационной стратегии и даже превратилась в одну из ведущих экономик мира. В чём же причина этого феномена? В 1946 г. американский культурантрополог Рут Бенедикт, написавшая рекомендации для американской оккупационной армии в Японии, особо подчеркнула, что, какие бы противоречия ни раздирали их общество, японцы никогда не разрушали своей культуры

до основания. Напротив, древнейшие культурные формы (религиозные ритуалы, театральные, музыкальные и стихотворные формы, а также формы вежливости) являются активным подспорьем, духовным и эмоциональным основанием, для инноваций.

Для России роковым оказалось восприятие марксистского учения о существовании в классовом обществе двух культур: культуры эксплуататоров и культуры эксплуатируемых — (так называемой «теории двух культур»). Первая, будучи «надстройкой» над капиталистическим экономическим «базисом» была обречена на слом вслед за породившими её производственными отношениями. Трагические последствия реализации данной теории не поддаются измерению. В первую очередь отверженной оказалась Православная церковь (и другие религиозные конфессии) — сердцевина моральной и эстетической жизни подавляющего большинства населения. Традиционные праздники и ярмарки, крестьянская культура — агрикультура и рукоделие, посиделки с песнями как форма традиционного досуга канули в Лету в результате коллективизации, раскулачивания и индустриализации. Огромные массы людей оказались выбитыми из привычной среды обитания и лишёнными этических норм поведения («морально то, что полезно для диктатуры пролетариата», «грабь награбленное!») и эстетического измерения жизни.

В Японии же правильное видение целостности культуры позволило её жителям, затянутым в виртуальный корсет качеств, требуемых для цивилизованной жизни, регенерировать и развить свою экономику и успешно выйти на мировой рынок. Причём не только с высокотехнологичной промышленной продукцией, но и с продукцией многих сегментов своей культуры: театральной, кинематографической, кулинарной, парфюмерно-косметической, дизайнерской (мода, садово-парковое конструирование), а в последние десятилетия — распространением манга и анимэ.

Япония демонстрирует всему миру, что культуру можно надстраивать, и что её не следует ломать, её можно видоизменять, но никак не уничтожать. Всякая долго существующая часть культуры есть необходимая составляющая социокультурного Целого.

Ещё раз напомним читателям нашей книги, что после Второй мировой войны японская аристократия лишилась всех своих привилегий и званий, но аристократы продолжали жить в своих домах и трудиться на своих постах. Они сыграли роль противовеса пошлости тотального конsumerизма, волной накрывшего страну после «экономического чуда» 1960-х гг. То же веком раньше происходило с самураями. Ликвидированные как сословие, они, тем не менее, стали локомотивом в модернизации в эпоху Мэйдзи. Дисциплинированные и высокообразованные,

самураи заняли ведущие позиции не только в армии и флоте, но и в системе образования, медицины, науки и культуры, философии.

С самого начала капиталистического пути Японии её выдающиеся деятели осознавали разрушительную опасность сугубо индивидуалистического, эгоистического тренда, характерного для западного мировоззрения со времен Гоббса, который рассматривал людей как независимых индивидуумов, движимых сугубо прагматическими интересами. В Японии наоборот, каждый человек традиционно чувствовал себя включённым в систему сложных отношений, не только экономических, но и общечеловеческих связей. Для японских идеологов было очевидно, что разрушение этих традиционных связей, интегрирующих общество, чревато потерей национальной идентичности. Идти путём, предлагаемым Западом, было невозможно, но без учёта западного опыта Япония подвергалась риску стать колонией Запада.

Принимая вызов западной капиталистической системы, Япония одновременно апеллировала к традиционным нравственным ценностям. Крупнейший банкир и бизнесмен, Сибусава Эйити подчёркивал, что всякая коммерция должна иметь моральную основу. Фундаментом японского бизнеса как в начале XX в., так и в его конце, была конфуцианская этика, этика ответственности бизнеса за благополучие всего государственного и общественного организма. Моральной опорой японских бизнесменов стало не просто «правовое государство», опирающееся в своей социальной практике на закон, а именно конфуцианская этика, требующая от всех жить согласно понятиям человеколюбия, долга-ответственности, образованности, честности и вежливости.

Такая гуманистическая ориентация японского бизнеса возникла не на пустом месте: в предыдущие века выдающимися деятелями японской культуры были сформулированы кодексы чести самураев, крестьян и торговцев. В этих кодексах «высокие истины» и ценности буддизма, конфуцианства, даосизма и синтоизма были адаптированы к земной жизни этих социальных групп. В основном это касалось трудовой этики, но затрагивались также и сферы повседневных взаимоотношений людей в обществе. Моральные нормы разных групп населения могли не совпадать. Так, например, в отношении к деньгам у самураев и торговцев были прямо противоположные установки: презрение к деньгам и расточительность — у первых, и уважение к деньгам и бережливость — у вторых. Но относительно главных конфуцианских добродетелей, формирующих «виртуальный корсет» культурного человека, расхождений не было.

Однако, сколь ни прочными кажутся веками отшлифованные формы японской традиционной культуры, и они в кон. XX — нач. XXI вв. подвергаются эрозии из-за всё более широкого и глубокого процесса

глобализации. Глобализация, с её фактическим отрицанием этносов, ведёт к тотальной деструкции культуры, которая воплощает специфические черты человеческой деятельности, присущие конкретной общности людей (не только этнической, но и профессиональной, конфессиональной и др.). Такая тенденция, отражающая стремление к нивелировке культур, присуща сегодня всем странам, вступившим на путь постиндустриального развития. На практике провозглашается быстрое «моральное устаревание» всех предшествующих поколений, тем самым объявляются ненужными усилия учителей, направленные на передачу традиционных культурных навыков. Нельзя не согласиться с мнением таких японских учёных, как Сугияма-Лебра Такиэ и Хамагути Эсюн, которые предупреждают об опасности подобного разрыва связи между поколениями, ведущего к социокультурной атомизации и деградации, и апеллируют к ценностям традиционной культуры.

Япония предоставляет наглядный пример того, как можно осуществлять процесс модернизации, бережно сохраняя при этом нравственные основы национальной культуры; такой подход даёт наилучший результат в деле создания и сохранения здорового, гармонично развивающегося общества. Сохранение духовно-нравственного стержня нации помогает Японии преодолевать кризисы и потрясения нашего времени. На примере Японии наглядно видно подтверждение тезиса «без прошлого нет будущего». Это особенно важно понять сегодня идеологам России, когда страна после почти векового советского и постсоветского периода развития осознала необходимость обращения к своим историческим корням, и воспитания молодёжи на положительных примерах собственной многовековой истории.

Библиография

На русском языке

1. *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск: Наука, 1989.
2. *Абэ Кобо.* Вторжение (Тиннюся) // Новеллы японских писателей. М.: Наука, 1968.
3. *Абэ Кобо.* Чужое лицо // Абэ Кобо. Чужое лицо. Сожжённая карта. Человек-ящик / Пер. В.С. Гривнина. М.: Прогресс, 1982.
4. *Алпатов В.М.* О различиях термина «факультативность» // Восточное языкознание. Факультативность. М.: Наука, 1982.
5. *Алпатов В.М.* Япония: язык и культура. М.: Языки славянских культур, 2008.
6. *Алпатов В.М.* Япония: язык и общество. М.: Муравей, 2005.
7. *Анарина Н.Г.* История японского театра. М.: Наталис, 2008.
8. *Анарина Н.Г.* «Учение Дзэами об актёрском мастерстве» // Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн). М.: Наука, 1989.
9. *Анарина Н.Г.* Японский театр Но. М.: Наука, 1984.
10. *Аристотель.* Большая этика // Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
11. *Аристотель.* Никомахова этика // Аристотель. Сочинения. В. 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
12. *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
13. *Арутюнов С.А.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989.
14. *Арутюнов С.А.* Силуэты этничности на цивилизационном фоне. М.: Инфра-М, 2012.
15. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1979.
16. *Балакина И.Ф.* Розанов В.В. // Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 4. М.: 1967. С. 516.
17. *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». М.: Наука, 1982.
18. *Бейтсон Гр.* Экология разума. М.: Смысл, 2000.

19. *Бейтсон Гр., Бейтсон М.К.* Ангелы страшатся. М.: Технологическая школа бизнеса, 1994.
20. *Белла Р.Н.* Социология религии. М.: Прогресс, 1972.
21. *Бенедикт Р.* Хризантема и меч. Модели японской культуры. СПб.: Наука, 2007.
22. *Блок А.А.* О романтизме // Блок А.А. Сочинения. В 6 т. Т. 4. Л.: Художественная литература, 1982.
23. *Борев Ю.Б.* Эстетика. В 2 т. Смоленск: Русич, 1997.
24. *Боронина И.А.* Классический японский роман. М.: Наука, 1981.
25. *Боронина И.А.* Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
26. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. М.: Наука, 1978.
27. *Бреславец Т.И.* Поэзия Мацуо Басё. М.: Наука, 1981.
28. *Бреславец Т.И.* Теория японского классического стиха (X–XVII вв.). Владивосток: ДВГУ, 1984.
29. *Брушлинский А.В.* Психология мышления и кибернетика. М.: Мысль, 1970.
30. *Бугаева Д.П.* Японские публицисты конца XX века. М.: Наука, 1978.
31. Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
32. *Булгаков М.А.* Собачье сердце // Булгаков М.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. Киев: Дніпро, 1989.
33. *Быховская И.М.* Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиция и современность. М.: ГЦИФК, 1993.
34. *Бычков В.В., Бычков О.В.* Эстетика // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. IV. М.: Мысль, 2010.
35. *Вебер М.* Исследования по методологии науки. М.: АН СССР Институт информации по общественным наукам, 1980.
36. *Вебер М.* Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990.
37. *Великовский С.И.* Грани «несчастливого сознания». М.: Искусство, 1973.
38. *Великовский С.И.* Экзистенциализм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975.
39. *Вишневская Н.А., Сапрыкина Е.Ю.* Ещё одна вечная метафора в романтическом контексте // Романтизм: вечное странствие. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

40. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984.
41. *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
42. *Гартман Н.* Эстетика. М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
43. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по философии // Гегель Г.В.Ф. Собрание сочинений. В 14 т. Т. 9. М.-Л.: Партийное издательство. 1932.
44. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972.
45. *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики // Сочинения. В 14 т. Т.5. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1937.
46. *Генс И.Ю.* Бросившие вызов. Японские кинорежиссёры 60–70 годов. М.: Искусство, 1988.
47. *Герасимова И.А.* Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2002.
48. *Гердер И.-Г.* Избранные произведения. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
49. *Гиддингс Ф.Г.* Основания социологии. М.: Типо-лит. И.Н. Кушнерёв и Ко. 1898.
50. *Горегляд В.Н.* Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. М.: Наука, 1975.
51. *Гофман Э.Т.А.* Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987.
52. *Гране М.* Китайская мысль. М.: Республика, 2004.
53. *Гривнин В.С.* Трагедия человека – трагедия общества // Япония 1978. Ежегодник. М.: Главная редакция восточной литературы, 1979.
54. *Григорьева Т.П.* Дао и Логос. М.: Наука, 1992.
55. *Григорьева Т.П.* Красотой Японии рождённый. М.: Искусство, 1993.
56. *Григорьева Т.П.* Что же спасёт мир? Заметки о некоторых тенденциях в современной японской литературе // Литературное обозрение. 1986. № 8.
57. *Григорьева Т.П.* Япония: путь сердца. М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2008.
58. *Григорьева Т.П.* Японская литература XX в. М.: Художественная литература, 1983.
59. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.

60. *Григорьева Т.П., Логунова В.В.* Японская литература. М.: Наука, 1964.
61. *Гришелёва Л.Д.* Формирование японской национальной культуры. Конец 16 – начало 20 в. М.: Искусство, 1986.
62. *Гришелёва Л.Д., Чегодарь Н.Н.* Культура послевоенной Японии. М.: Наука, 1981.
63. *Гришелёва Л.Д., Чегодарь Н.И.* Японская культура Нового времени. Эпоха Мэйдзи. М: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998.
64. *Гришина В.А.* О некоторых тенденциях развития японской литературы сер. 50–60 годов XX века (творчество «новых левых» // Япония: культура и общество в эпоху НТР. М.: Наука, 1985.
65. *Громковская Л.Л.* Ранние переводы из русской классики в Японии // Русская классика в странах Востока. М.: Наука, 1982.
66. *Гулыга А.В.* Гердер. М.: Мысль, 1975.
67. *Гутнер Г.Б.* Неявное знание и новизна в математике // Эпистемология и философия науки. 2008. Т. XV. № 1.
68. *Даниленко Л.А.* Утраченная гармония. Тупики и надежды эстетической мысли Запада. М.: Московский рабочий, 1988.
69. *Дао Дэ Цзин* // Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
70. *Дашкевич В.Т.* Хиросигэ. Л.: Искусство, 1974.
71. *Дейл-Сондерс Э.* Японская мифология // Мифологии древнего мира. М.: Наука, 1977.
72. *Декарт Р.* Рассуждение о методе // Декарт Р. Сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1989.
73. *Дзэами Мотокиё.* Предание о цветке стиля (Фуси кадэн) / Пер., вступ. ст., коммент. Н.Г. Анариной. М.: Наука, 1989.
74. *Долгов К.М.* От Киркегора до Камю. М.: Искусство, 1990.
75. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. М.: Эксмо, 2012.
76. Древнекитайская философия. В 2 т. М.: Мысль, 1972.
77. *Дробницкий О.Г.* Мораль // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983.
78. *Ерасов Б.С.* Культурный хаос как продукт революционного слома // Культура в эпоху цивилизационного слома. М.: РАН, 2001.
79. *Ерасов Б.С.* Цивилизационная теория и евразийские исследования // Цивилизации и культуры. Вып. 3. М.: ИВРАН, 1996.

80. *Еремеев А.Ф.* Происхождение искусства. М.: Молодая гвардия, 1970.
81. *Ермакова Л.М.* Верования и культура Идзумо // Синто. Путь японских богов. СПб. Гиперион, 2002.
82. *Ермакова Л.М.* Культурные традиции японцев и XX век // Япония: культура и общество в эпоху НТР. М.: Наука, 1985.
83. *Ермакова Л.М.* Речи богов и песни людей. М.: Восточная литература РАН, 1995.
84. *Ерофеева Н.А.* Образная память как инструмент воспитания на уроках японского языка // Япония наших дней. № 2 (12). М.: ИДВ РАН, 2012.
85. *Забережная О.А.* Идеология литературного объединения «Сиракаба». Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. М.: 2016.
86. *Завадская Е.В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977.
87. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1978.
88. Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 152). 1977.
89. Записки о дзэнском чае / Пер. А.Н. Игнатовича // Логос. 1991. № 1.
90. *Зарубина Н.Н.* Социокультурные факторы хозяйственного развития: М. Вебер и современные теории модернизации. СПб.: Изд. РХГИ, 1998.
91. *Звегинцев В.А.* Проблема отношений человека и машины в компьютерной революции // Вопросы философии. 1986. № 3.
92. *И Цзин – Чжоу И.* Система перемен – Циклические переменны / Пер. Б.Б. Виноградского. М.: Северный ковш. 1999.
93. *Иванова Г.Д.* Мори Огай. М.: Наука, 1982.
94. *Игнатович А.Н.* Буддизм в период Хэйан // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
95. *Игнатович А.Н.* Нитирэн и Сока гаккай // Место религий в идейно-политической борьбе развивающихся стран. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.
96. *Игнатович А.Н.* «Среда обитания» в системе буддийского мироздания // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985.

97. *Игнатович А.Н.* Учения шести школ периода Нара // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
98. *Игнатович А.Н.* Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере чайного действия). М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
99. *Игнатович А.Н.* Школа Нитирэн. М.: Стилсервис, 2002.
100. *Игнатович А.Н., Кабанов А.М.* Буддизм в периоды Камакура и Муромати // Буддизм в Японии. М.: Наука, 1993.
101. *Икэда Дайсаку.* Мудрость Сутры Лотоса. В 3 т. М.: Издательство Московского университета, 2014.
102. *Имамичи Томонобу.* Кризис морали и проблемы метатехники // Вопросы философии. 1995. № 3.
103. *Иэнага Сабуро.* История японской культуры. М.: Прогресс, 1972.
104. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: ЛГУ, 1971.
105. *Камо-но Тёмэй.* Записки без названия. Беседы с Сётэцу. В переводах М.В. Торопыгиной. СПб.: Гиперион, 2015.
106. *Камю А.* Посторонний // Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе. М.: Радуга, 1989.
107. *Каннами Киёцугу.* Гробница Комати // Классическая драма Востока. М.: Художественная литература, 1976.
108. *Кант И.* Основы метафизики нравственности // Соч. в 6 т. Т.4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965.
109. *Кант И.* Трактаты и письма. М.: Наука, 1980.
110. *Карелова Л.Б.* Модели личности в японской мысли XX века в контексте проблемы соотношения «я» — «другой» // Историко-философский ежегодник 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011.
111. *Карелова Л.Б.* У истоков японской трудовой этики. История в портретах. М.: Восточная литература, 2007.
112. *Карлейль Т.* Сартор Резартус: Жизнь и мысли Герр Тейфельсд-река / Пер. Н. Горбова. М.: Типография Кушнерёв и Ко, 1904.
113. *Катасонова Е.Л.* Япония в реальном и виртуальном мирах. М.: Восточная литература, 2012.
114. *Ки-но Цураюки.* Дневник путешествия из Тоса в столицу // Классическая проза Дальнего Востока. М.: Художественная литература. 1975.
115. *Кин Д.* Странники в веках. М.: Восточная литература РАН, 1996.
116. *Кин Д.* Японская литература XVII–XIX столетий. М.: Наука, 1978.

117. *Киркегор С.* Дневник обольстителя // Наслаждение и долг. СПб.: М.М. Ледерле и Ко, 1894.
118. Китайская классическая поэзия. М.: Художественная литература, 1984.
119. Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. М.: Художественная литература, 1976.
120. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М.: Художественная литература, 1977.
121. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика и Восток: близость далёкого // Духовные истоки Японии. В 2 т. Т. 1. М.: Толк, 1995.
122. *Кобзев А.И.* Китайская философия // Новая философская энциклопедия. Т. II. М.: Мысль, 2010.
123. *Кобзев А.И.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука, 1993.
124. Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листве. М.: Эксмо, 2010.
125. *Кодзай Ёсисигэ.* Современная философия. Заметки о «духе Ямато». М.: Главная редакция издательства восточной литературы, 1974.
126. Кодзики. Записи о деяниях древности / Пер. Е.М. Пинус. СПб.: Шар, 1994.
127. *Козловский Ю.Б.* Современная буржуазная философия в Японии. М.: Наука, 1977.
128. *Козловский Ю.Б.* Философия Нисиды и её идеалистическая сущность. М.: Институт философии, 1963.
129. *Козловский Ю.Б.* Философия экзистенциализма в современной Японии. М.: Наука, 1975.
130. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М.: Наука, 1994.
131. *Кондаков И.В.* Ленин В.И. // Культурология. Т. 1. М.: Росспэн, 2007.
132. *Конрад Н.И.* Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973.
133. *Конрад Н.И.* Предисловие // Исэ моногатари. М.: Наука, 1979.
134. *Конрад Н.И.* Японская литература в образцах и очерках. Л.: Изд. Института живых вост. яз., 1927.
135. *Конт О.* Курс позитивной философии // Антология мировой философии. В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1971.
136. *Корнилов М.Н.* Японская национальная психология. М.: ИНИОН РАН, 1981.
137. *Котовская М.П.* Синтез искусств. М.: Наука, 1982.

138. *Круткин В.Л.* Онтология человеческой телесности. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 1993.
139. *Курахара К.* Статьи о современной японской литературе. М.: Изд-во восточной литературы, 1959.
140. *Кэнко Хоси.* Записки от скуки // Классическая японская проза XI–XVI вв. М.: Художественная литература, 1988.
141. *Лагутина И.Н.* ...Пространством и временем полный раннеромантический художник в поисках идентичности (по роману Новалиса «Генрих фон Офтендинген») // Романтизм: вечное странствие. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
142. *Ла Флёр У.* Карма слов. Буддизм и литература в средневековой Японии. М.: Летний сад, Серебряные нити, 2000.
143. *Лебон Г.* Психология народов и масс. М.: Академический проект, 2012.
144. *Ленин В.И.* Материализм и эмпириокритицизм. М.: Политиздат, 1969.
145. *Лим С.Ч.* История образования в Японии (кон. XIX – нач. XX вв.). М.: ИВРАН, 2000.
146. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Классическая эстетика // История эстетической мысли. В 5 т. Т. 1. М.: Искусство, 1985.
147. *Луи Фредерик.* Повседневная жизнь Японии в эпоху Мэйдзи. М.: Молодая гвардия, 2007.
148. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. В 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1986.
149. *Луцкий А.Л.* Абэ Кобо и Альбер Камю: попытка типологического сопоставления // Тезисы конференции аспирантов и молодых научных сотрудников. М.: Институт востоковедения АН СССР, 1985.
150. *Луцкий А.Л.* Интерпретация духовных традиций Запада Икэдой Дайсаку // Философские науки. № 3. 1984.
151. *Луцкий А.Л.* К вопросу изучения философии Канта в Японии // Марксистская теория историко-философского процесса и идеологическая борьба. М.: Философское общество СССР, МГУ, 1986.
152. *Луцкий А.Л.* К проблеме экзистенциализма в японской художественной литературе // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Ч. II. М.: Институт востоковедения АН СССР. 1986.
153. *Луцкий А.Л.* Марксистское наследие и идеология современного японского буддизма // Актуальные проблемы марксистского историко-философского исследования и современная идеологическая борьба. Вып. 2. М. Фило-

- софское общество СССР. Институт философии АН СССР. 1985.
154. *Луцкий А.Л.* О некоторых мировоззренческих проблемах современной буддийской литературы Японии // Человек и мир в японской культуре. М. Наука, 1985.
155. *Луцкий А.Л.* Японская духовная традиция и экзистенциализм // Народы Азии и Африки. № 3. 1986.
156. *Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л.* К вопросу о специфике морального сознания в Японии // Философские науки. № 6. 1986.
157. *Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л.* Компьютерное будущее искусства? // Ежегодник “Япония” 1988. М.: Наука, 1989.
158. *Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л.* О технократических тенденциях в современной японской эстетике // Философские науки. № 11. 1989.
159. *Луцкий А.Л., Скворцова Е.Л.* Предтечи и начала японской социологии // Социологические исследования. № 4. 2010.
160. *Любимов Ю.В.* Полиэтническое пространство. М.: ИВРАН, 2011.
161. *Мазурик В.* Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003.
162. *Малявин В.В.* Боевые искусства: Китай, Япония. М.: Астрель, 2002.
163. *Малявин В.В.* Молния в сердце. М.: Наталис, 1997.
164. *Малявин В.В.* Совершенный человек в даосской традиции. Феномен Дао-человека // Совершенный человек. Теология и философия образа / Под ред. Ш.М. Шукурова. М.: Институт востоковедения; Валент, 1997.
165. *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Астрель, АСТ, 2003.
166. *Малявин В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М.: Знание, 1987.
167. *Мантатов В.В.* К вопросу об изучении философии буддизма // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984. С. 6.
168. Манъёсю (Собрание мириад листьев). В 3 т. М.: Наука, 1971–1972.
169. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 1. М.: Издательство политической литературы, 1955.
170. *Мартынов А.С.* Конфуцианская личность и природа // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983.

171. *Маслоу А.* Новые рубежи человеческой природы. М.: Смысл, 1999.
172. *Мацокин Н.П.* Японский миф об удалении богини Амаэ-расу в небесный грот и солнечная магия. Владивосток: Известия Восточного факультета Государственного Дальневосточного университета. Т. 66. Вып. 3. 1921.
173. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999.
174. *Мещеряков А.Н.* Древняя Япония. Культура и текст. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991.
175. *Мещеряков А.Н.* Император Мэйдзи и его Япония. М.: Издательство «Наталис», Рипол классик, 2006.
176. *Мигунов А.С.* Предисловие // *Философия наивности.* Издательство Московского университета, 2001.
177. *Мигунов А.С., Ерохин С.В.* Алгоритмическая эстетика. СПб.: Алетейя, 2010.
178. *Милль Дж. Ст.* Огюст Конт и позитивизм. М.: ЛКИ, 2011. С. 67–89.
179. *Миргородская С.А.* Аромалогия. Quantum Satis. М.: Навеус, 2005.
180. *Мирошников Ю.И.* Мировоззрение романтизма // *Романтизм: истоки, метафизика, эволюция.* Екатеринбург: УрО РАН, 2006.
181. *Мисима Юкио.* Золотой храм. М.: Эксмо, 2009.
182. *Мисима Юкио.* Исповедь маски. М.: Эксмо, 2009.
183. *Михайлова Ю.Д.* Мотоори Норинага. Жизнь и творчество (из истории общественной мысли Японии XVIII в.). М.: Наука, 1988.
184. *Михалёв А.А.* Проблема культуры в японской философии. К. Нисида и Т. Вацудзи. М.: ИФРАН, 2010.
185. *Молодякова Э.В., Маркарьян С.Б.* Мацури. Традиционные праздники Японии. М.: Япония сегодня, 2004.
186. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.
187. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: «Мир», 1966.
188. *Мотоори Норинага.* Тама кусигэ (Драгоценная шкатулка для гребней) // *Синто. Путь японских богов.* В 2 т. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2002.
189. *Муриан И.Ф.* Сады Дайтокудзи // *Человек и мир в японской культуре.* М.: Наука, 1985.
190. *Навлицкая Г.Б.* Осака. М.: Наука, 1983.

191. «Намбороку» – трактат по искусству чайной церемонии / Пер. и коммент. А.М. Кабанова // Народы Азии и Африки. 1988. № 2.
192. Национальный музей азиатских искусств. М.: Директ-Медиа, 2012.
193. *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.
194. *Николаева Н.С.* Японские сады. М.: Изобразительное искусство, 1975.
195. *Нильс Бор.* Атомная физика и человеческое познание. М.: Издательство иностранной литературы, 1961.
196. Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986.
197. *Осипова Е.В.* Огюст Конт и возникновение позитивной социологии // История буржуазной социологии XIX – начала XX века. М.: Наука, 1979.
198. Основные принципы кокутай / Пер. В. Э. Молодякова // Синто. Путь японских богов. В 2 т. Т. 2. СПб.: Гиперион, 2002.
199. *Паскаль Б.* Мысли // Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М.: Художественная литература, 1974.
200. *Патрушев А.И.* Германская история: через тернии двух тысячелетий. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007.
201. *Планк М.* Религия и естествознание // Вопросы философии. 1990. № 8.
202. *Планк М.* [http:// www.gumer.info/bibliotec buks /science/ article/planc rel.htm](http://www.gumer.info/bibliotec_buks/science/article/planc_rel.htm)
203. *Подорога В.А.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.
204. *Полани М.* Личностное знание. М.: Прогресс, 1985.
205. *Померанц Г.С.* Дороги духа и зигзаги истории. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008.
206. *Пономарёв Я.А.* Психика и интуиция. М.: Политиздат, 1967.
207. *Поспелов Б.В.* Очерки философии и социологии современной Японии. М.: Наука, 1974.
208. Поэтическая антология Кокинсю / Пер. со старояпонского, исследование и комментарий И.А. Борониной. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

209. *Прасол А.Ф.* Япония: лики времени. Менталитет и традиции в современном интерьере. М.: Наталис, 2011. С. 79.
210. *Прозерский В. В.* Позитивизм и эстетика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1983.
211. *Пуанкаре А.* О науке. М.: Наука, 1990.
212. *Пугачёва Л.Г.* Разум тела: шаг в реальность «здесь и сейчас» // *Философские науки.* 2010. № 2—3.
213. *Пугачёва Л.Г.* Эволюция разума как эпистемологическая проблема. М.: Товарищество научных изданий «КМК», 2008.
214. *Радуль-Затуловский Я.Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. М.: Либроком, 2013.
215. *Рёхо К.* Современный японский роман. М.: Наука, 1977.
216. *Рильке.* Дуинские элегии (пер. В. Микушевича) // Р.М. Рильке. Новые стихотворения. М.: Наука, 1977.
217. *Розанов В.В.* Террор против русского национализма (статьи и очерки 1911 г.) // *Розанов В.В. Собрание сочинений.* Т. 21. М.: Республика, 2005.
218. *Розенберг О.О.* Труды по буддизму. М.: Наука, 1991.
219. *Рубинштейн С.Л.* Теоретические вопросы психологии и проблема личности // *Психология личности. Тексты.* М.: Издательство Московского университета, 1982.
220. *Санович В.С.* Очерк японской классической лирики // *Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии.*
221. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменальной онтологии. М.: Республика, 2000.
222. *Светлов Г. Е.* Колыбель японской цивилизации Нара. История, религия, культура. М.: Искусство, 1994.
223. *Светлов Г.Е.* Путь богов (Синто в истории Японии). М.: Мысль, 1985.
224. *Семенов В.С.* Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации.* М.: Наука, 1988.
225. *Сиратори Тосио.* Новое пробуждение Японии / Сост., пер., комм. В.Э. Молодякова. М.: АИРО, 2008.
226. *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014.
227. *Скворцова Е.Л.* «Бесформенность и форма» в традиционной эстетике как основание японской культурной идентичности // *Философские науки.* № 12. 2012.

228. *Скворцова Е.Л.* Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу // *Философские науки.* 2010. № 3.
229. *Скворцова Е.Л.* Дальневосточная духовная традиция как основание культурной сложности // *Вопросы философии.* № 7. 2016.
230. *Скворцова Е.Л.* Западные мотивы в японском средневековом искусстве // *Четвёртая Всесоюзная школа молодых востоковедов. Тезисы.* Т. I. М.: Всесоюзная ассоциация востоковедов. Институт востоковедения АН СССР, 1986.
231. *Скворцова Е.Л.* Западный ветер перемен в Стране восходящего солнца // *Человек.* № 4. 2017.
232. *Скворцова Е.Л.* К вопросу об особенностях дальневосточной эстетики (на примере исследований Имамита Томонобу) // *Филология: научные исследования.* № 3. 2011.
233. *Скворцова Е.Л.* К вопросу об эффективности культурной модернизации (японский опыт в эпоху Мэйдзи) // *Личность. Культура. Общество.* Том XIV. Вып. 3. 2012.
234. *Скворцова Е.Л.* К вопросу о специфике морального сознания в Древней Японии // *История зарубежной философии и современность.* М.: МГУ, 1980.
235. *Скворцова Е.Л.* Компромисс как средство гармонизации отношений в японском обществе // *Человек.* № 3. 2014.
236. *Скворцова Е.Л.* Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. Saarbrücken: Lap Lambert, 2012.
237. *Скворцова Е.Л.* Место японского искусства в контексте мировой художественной культуры // *Современное искусство Востока,* М.: 2017.
238. *Скворцова Е.Л.* Некоторые черты современной эстетической мысли Японии // *Идеология и политика.* М.: Наука, 1986.
239. *Скворцова Е.Л.* О новой эстетике Имамита Томонобу // *Эл.* издание «Japan studies in Russia», 6.07.2015.
240. *Скворцова Е.Л.* Онтология паузы в японской философии // *Академические тетради.* М.: «Миклош», 2015.
241. *Скворцова Е.Л.* О парадоксе эпохи Мэйдзи (1868–1911): культурологические проблемы перевода западной терминологии на японский язык в условиях восстановления традиционного общества // *Культура и политика: проблемы взаимосвязи.* М.: Институт востоковедения, 1917.
242. *Скворцова Е.Л.* О проблеме синестезии в японской культуре // *Вестник Института востоковедения РАН,* № 1, 2018.

243. *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.
244. *Скворцова Е.Л.* О современных особенностях развития японской культуры (на примере воззрений Т.П. Григорьевой и Сугияма-Лебра Т.) // История и культура современной Японии 9. РГГУ, Издательский Дом «Гиперион», М.-СПб.: 2016.
245. *Скворцова Е.Л.* Ониси Ёсинори – теоретик японской эстетики// Философские науки. № 12. 2016.
246. *Скворцова Е.Л.* О русских антагонизмах и японском компромиссе // Вопросы философии. № 1. 2014.
247. *Скворцова Е.Л.* О специфике миропонимания в японской культурной традиции // Философские науки. № 12. 2015.
248. *Скворцова Е.Л.* Парадигма японского компромисса // Историческая психология и социология истории. № 1. 2017.
249. *Скворцова Е.Л.* Понятие «митиноку» как физическое и духовное путешествие художника // География искусства. М.: РНИИ культурного и природного наследия, 1998.
250. *Скворцова Е.Л.* Проблемы «праведного искусства» японского эстетика Кобаты Дзюндзо // Вопросы философии. № 2.
251. *Скворцова Е.Л.* Просвещение эпохи Мэйдзи: трудности перевода // История и культура современной Японии 10. РГГУ, Издательский Дом «Гиперион», М.-СПб.: 2017.
252. *Скворцова Е.Л.* «Разум тела» как одна из фундаментальных характеристик духовной идентичности Японии // История и культура традиционной Японии. М.: Наталис, 2013.
253. *Скворцова Е.Л.* Романтизм и японская эстетическая традиция // Культурология. № 2 (57). М.: ИНИОН, 2011.
254. *Скворцова Е.Л.* Современная японская эстетика. Философские очерки. М.: ВНИИ искусствознания, 1996.
255. *Скворцова Е.Л.* Сакабэ Мэгуми о мимезисе, модоки и неличности японской культуры // Вестник Института востоковедения, № 3, 2018.
256. *Скворцова Е.Л.* Специфика дальневосточной эстетики в воззрениях японского философа Имамита Томонобу // Восток (Oriens). № 5. 2012.
257. *Скворцова Е.Л.* Старые методологические проблемы в новом компьютерном творчестве // Культурология. Дайджест. № 4. М.: ИНИОН РАН, 2010.

258. *Скворцова Е.Л.* Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. № 3. М.: 2010.
259. *Скворцова Е.Л.* Телесность и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики // Вопросы философии. № 2. 2011.
260. *Скворцова Е.Л.* Факторы формирования структур морального сознания в Японии (VI–IX вв.) // Человек, общество, познание. М.: МГУ. 1981.
261. *Скворцова Е.Л.* Формирование японской эстетической традиции // Филология: научные исследования. № 3. 2012.
262. *Скворцова Е.Л.* “Христианский век” в Японии. К проблеме взаимодействия национальных культур // Человек и мир в японской культуре. М.: Наука, 1985.
263. *Скворцова Е.Л.* Человек и общество в воззрениях японского философа Вацудзи Тэцуро // Вопросы философии. № 6. 2015.
264. *Скворцова Е.Л.* Эпоха Мэйдзи: годы просвещения // Япония: 150 лет революции Мэйдзи. СПб.: Восточный факультет СПбГУ, 2018.
265. *Скворцова Е.Л.* Эстетика романтизма и «гэйдо»: поверхностное сходство или типологическая близость? // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1998.
266. *Скворцова Е.Л.* Эстетическая равноценность всех чувств человека в японской культурной традиции // Человек. № 4. 2011.
267. *Скворцова Е.Л.* «Эстетическое перетекание» Идзири Масуро как главный атрибут традиционного искусства // Философские науки. № 7. 2011.
268. *Скворцова Е.Л.* Япония: вперёд к традиции! О воззрениях Ониси Ёсинори, систематика национального эстетического наследия // История и культура традиционной Японии 8. СПб.: «Гиперион», 2015.
269. *Скворцова Е.Л.* Япония // История эстетической мысли. Т.5. М.: Искусство, 1990.
270. *Скворцова Е.Л.* Япония-Запад: проблемы культурного взаимодействия в эпоху Мэйдзи // Восток (Oriens). № 2. 2018.
271. *Скворцова Е.Л.* Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. № 7. 2012.

272. *Скворцова Е.Л.* Япония: философия красоты. М.: Новый Акрополь, 2010.
273. *Скворцова Е.Л.* Япония: эстетический универсализм // Синтез в искусстве стран Азии. М.: Государственный Институт искусствознания, 1993.
274. *Скворцова Е.Л.* Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела» // Филология: научные исследования. № 3. 2014.
275. *Скворцова Е.Л.* Японская культура сегодня: проблемы и решения (на примере анализа воззрений Сугиямы-Лебра Такиэ) // Культурология. Дайджест. М.: ИНИОН РАН. № 1. 2017.
276. *Скворцова Е.Л.* Японская национальная культура и японская идентичность в работах философов XX в. // Восток (Oriens). № 4. 2015.
277. *Скворцова Е.Л.* Японская художественная традиция и романтизм (в свете проблемы взаимодействия «разума тела» на Востоке и дискурсивного знания Запада) // Восток (Oriens). № 3. 2011.
278. *Скворцова Е.Л.* Японская эстетика // Юрий Боров. Энциклопедия эстетики. Теории литературы и теории искусства. М.: Фонд Исмаила Ахметова, 2015.
279. *Скворцова Е.Л.* Японская эстетика: от традиции к философии // Филология: научные исследования. № 4. 2011.
280. *Скворцова Е.Л.* Японская эстетика // Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989.
281. *Скворцова Е.Л.* Японский национализм как культурологическая проблема // Культурология. Дайджест. М.: ИНИОН РАН. № 1. 2016.
282. *Скворцова Е.Л.* Японский театр: переводы японских театроведов с комментариями // Академические тетради. Восемнадцатый выпуск. М.: Миклош, 2017.
283. *Скворцова Е.Л.* Японское традиционное искусство гэйдо: источники эстетического своеобразия // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб.: Государственный институт искусствознания. «Дмитрий Буланин», 1997.
284. *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М.: СПб., Центр гуманитарных инициатив. 2014.
285. *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* К проблеме восприятия западной философии в Японии // Вопросы философии. 1985. № 10.

286. *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* О воззрениях японского про-светителя Ниси Аманэ // Вопросы философии. № 3. 2018.
287. *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* Противостояние личности и общества в произведениях Абэ Кобо и Михаила Булгакова // Филология: научные исследования. № 2. 2015.
288. *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* Экзистенциализм в Японии и его влияние на творчество писателя Сиина Риндзо // Филология: научные исследования. № 4. 2016.
289. *Скворцова Е.Л., Сакураи К.* Космология и современный мир. О новой японской книге к юбилею Русской революции // Историческая психология и социология истории. № 2. 2017.
290. *Смолян Г.Л.* Человек и компьютер. М.: Политиздат, 1981.
291. *Снитко Т.Н.* Запад – Восток: предельные понятия лингво-культур. М.: Азбуковник, 2014.
292. Современная буржуазная эстетика. М.: Мысль, 1978.
293. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985.
294. *Соколов-Ремизов С.Н.* Путевой дневник как один из жанров японской традиционной живописи // География искусства. М.: Институт наследия, 1998.
295. *Сорокин Ю.А.* Поэзия Ван Вэя (701–761) и Чань-буддизм // Философские вопросы буддизма. Новосибирск: Наука, 1984.
296. Сутра мудрость сердца (Ханья сингё) / Пер. и коммент. В.П. Мазурика // Духовные истоки Японии. Альманах. В 2 т. Т. 1. М.: Толк, 1995.
297. *Сэй Сёнагон.* Записки у изголовья // Классическая японская проза XI–XIV веков. М.: Художественная литература, 1988.
298. *Танидзаки Дзюнъитиро.* Похвала тени // Танидзаки Дзюнъитиро. Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986.
299. *Титаренко А.И.* Структуры нравственного сознания. М.: Мысль, 1974.
300. *Толстой Л.Н.* Война и мир. Т. 4. М.: Московский рабочий, 1986.
301. *Томомацу Энтай.* Воззрения японцев на смерть // Григорьев М.П. Лик Японии. М.: Институт буддизма, 1997.
302. *Тосака Дзюн.* Японская идеология. М.: Прогресс, 1982
303. *Трубникова Н.Н.* Кукай и его «Три учения» // Ку:кай (Ко:-бо:-дайси). Три учения указывают и направляют. Санго: сиики. М.: Савин С.А., 2005.

304. *Трубникова Н.Н.* «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай (Кобо Дайси) о различиях между тайным и явными учениями. М.: РОССПЭН, 2000.
305. *Трубникова Н.Н.* Традиция «исконной просветлённости» в японской философской мысли. М.: Росспэн, 2010.
306. *Трубникова Н.Н., Бабкова М.В.* Обновление традиций в японской религиозно-философской мысли XIII–XIV вв. М.: Политическая энциклопедия, 2014.
307. *Философия. Религия. Культура (критический анализ современной буржуазной философии).* М.: Наука, 1982.
308. *Философский энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия, 1983.
309. *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности // Идеологическая борьба и современная буржуазная философия. Часть II. М.: ИНИОН АН СССР, 1989.
310. *Фромм Э.* Вы будете как боги. М.: АСТ, 2014.
311. *Фромм Э.* «Иметь» или «быть». М.: Астрель, 2012.
312. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994.
313. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Академический проект, 2011.
314. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.
315. *Халлоуэл А.* Культура, личность и общество // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. М.: Петроглиф, 2011.
316. *Херригель Е.* Дзэн и искусство стрельбы из лука. СПб.: Наука, 2005.
317. *Цымбурский В.Л.* Идентичность цивилизационная // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. II. М.: Мысль, 2010.
318. *Чжуан-Цзы.* Ле-Цзы / Пер. и коммент. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995.
319. *Чугров С.В.* Япония в поисках новой идентичности. М.: Восточная литература, 2010.
320. *Шажинбатын А.* Основные характеристики личности японца // Психология и психотехника. 2013. № 9.
321. *Швейцер А.* Культура и этика. М.: Прогресс, 1972.
322. *Шептунова И.И.* Хаос и гармония: проблемы синтеза в искусстве Индии // Синтез в искусстве стран Азии. М.: Государственный институт искусствознания, 1993.
323. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. М.: Искусство, 1967.
324. *Штейнер Е.С.* Иккю Содзюн. М.: Наука, 1987.

325. *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Мысль, 1998.
326. *Шукуров Ш.М.* Образ храма. Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
327. *Эйдлин Л.З.* Тао Юань-мин и его стихотворения. М.: Главная редакция восточной литературы, 1967.
328. *Эйзенштейн С.М.* Чёт — нечет // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1988.
329. *Юнг К.-Г.* О психологии восточных религий и философий. М.: Медиум, 1994.
330. *Янагида Кэндзюро.* Эволюция моего мировоззрения. М.: Политиздат, 1957.
331. *Янагида Кэндзюро.* Философия свободы. М.: Издательство социально-экономической литературы. 1958.
332. Японская национальная психология. М.: ИНИОН, 1981.
333. *Ясперс К.* Современная техника // Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986.

На японском языке

1. *Аида Юдзи.* Нихондзин-но исики кодзо (Структура сознания японца). Токио: Кадокава сэтэн, 1971.
2. *Аида Юдзи.* Нихон-но фудо то бунка (Японский климат и культура). Токио: Кадокава сэтэн, 1972.
3. *Аруга Нагао.* Сякайгаку си (История социологии). Токио: Кадокава сэтэн, 1977.
4. *Вацудзи Тэцууро.* Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. VIII. Токио: Иванами сэтэн, 1962.
5. *Вацудзи Тэцууро.* Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. X. Токио: Иванами сэтэн, 1962.
6. *Вацудзи Тэцууро.* Кодзи дзюнрэй (Паломничество в древние храмы Нары). Токио: Иванами сэтэн, 1995.
7. *Вацудзи Тэцууро.* Мэн то персона (Маска и личность) // Полное собрание сочинений. Т. XVII. Токио: Иванами сэтэн, 1962.
8. Гэндай нихон бунгаку дзитэн (Словарь современной японской литературы). Токио: Токёдо сьуппан, 1968.
9. *Дайто Ясудзиро.* Нихон сякайгаку-но кэйсэй. Кунин-но кайтакусятати (Из истории развития социологии в Японии. Жизнь и научная деятельность девяти японских социологов). Токио: Тикума сёбо, 1968.
10. *Дои Такэо.* «Амаэ»-но кодзо (Структура «амаэ»). Токио: Иванами сэтэн, 1974.

11. *Ёсимото Нидзё*. Хэкирэнсё (Предубеждённые записки об искусстве рэнга) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио: Тюо коронся, 1973.
12. *Идзире Масуро*. Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства). Киото: Минэрува сёбо, 1972.
13. *Идзире Масуро*. Дзусэцу икэбана тайкэй. Икэбана-но бигаку (Система икэбаны в графическом изображении. Эстетика икэбаны). Киото: Минэрува сёбо, 1982.
14. *Идзире Масуро*. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль) // Бигаку-о манабу хито-но тамэ-ни (Изучающим эстетику). Киото: Минэрува сёбо, 1984.
15. *Икэда Д.* Буккё тэцугаку дайdzитэн (Энциклопедический словарь буддийской философии). Токио: Сансэйдо, 1966.
16. *Икэда Дайсаку*. Ватакуси ва ко омоу (Я так думаю). Токио: Усио сюппанся, 1975.
17. *Икэда Дайсаку*. Ватакуси-но сякусонкан (Мой взгляд на почитаемого Шакья). Токио: Усио сюппанся, 1975.
18. *Икэда Дайсаку*. Кагаку то суюкё (Наука и религия). Токио: Сока сётэн, 1965.
19. *Икэда Д.* Какумэй то сэй то си (Революция: жизнь и смерть). Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1973.
20. *Имамита Томонобу*. Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы прекрасного и искусство). Токио: Дайгаку сюппанкай, 1984.
21. *Имамита Томонобу*. Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 5. Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1985.
22. *Имамита Томонобу*. Бигаку то ва нани ка (Что такое эстетика?) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 1. Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1985.
23. *Имамита Томонобу*. Гэндай-но сисо. Нидзюсэйки гохан-но тэцугаку (Современная философская мысль. Философия второй половины XX века). Токио: Нихон хосо сюппанкай, 1985.
24. *Имамита Томонобу*. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). Токио: TBS Britannica, 1980.
25. *Иэнага Сабуро*. Нихон дотоку сисо си (История японской эстетической мысли). Токио: Токио дайгаку сюппанкай. 1954.
26. *Кавакита Митиаки*. Гэндай-но гэйдзюцу (Современное японское искусство). Токио: Токёдо, 1967.

27. *Кавamura Нодзому*. Нихон сякайгаку си кэнкю (Исследования по истории японской социологии). В 2 т. Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1973.
28. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу. Дзёхо. Киго (Искусство. Знак. Информация), Токио: Асахи сэнсё, 1982.
29. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу дзёхо-но рирон (Теория информации в искусстве). Токио: Кэйо цусин сьюппанбу, 1972.
30. *Кавано Хироси*. Гэйдзюцу-но ронри (Логика искусства). Токио: Токё дайгаку сьюппанкай, 1979.
31. *Кавано Хироси*. Дзикэн бигаку (Экспериментальная эстетика) // Бигаку. Т. 3. Токио: Токё дайгаку сьюппанкай, 1985.
32. *Кавано Хироси*. Кагаку гидзюцу то гэйдзюцу (Научные технологии и искусство) // Бигаку (Эстетика). Т. 5. Токио: Токё дайгаку сьюппанкай, 1985.
33. *Кавано Хироси*. Коммюникэсэн то гэйдзюцу (Средства массовой информации и искусство). Токио: Нихон хосо сьюппан кёкай, 1968.
34. *Кавано Хироси*. Компюта то бигаку (Компьютер и эстетика). Токио: Токё дайгаку сьюппанкай, 1984.
35. *Караки Дзюндзо*. Мудзё (Непостоянство). Токио: Тинома сёбо, 1964.
36. *Като Хироюки*. Тонаригуса (Соседские ростки) // Нихон-но мэйтё (Знаменитые произведения Японии). Т. 34. Токио: Гаккэн, 1972. С. 309–327.
37. *Кобата Дзюндзо*. Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). Токио: Сюнсюся, 1985.
38. *Кодза сякайгаку* (Курс лекций по социологии). Токио: Сансэйдо, 1957–1959
39. *Кояма Ивао*. Нихон миндзоку-но кокоро (Душа японской нации). Токио: Иванами сётэн, 1972.
40. *Куки Сюдзо*. Ики-но кодзо (Структура ики). Токио: Иванами сётэн, 1972.
41. *Куроита Кацуми*. Тоё сисо-ни окэру нихон-но токусицу (Специфика Японии в истории восточной мысли). Токио: Токума сётэн, 1936.
42. *Мисима Ю*. Вакаки самураи-но тамэ-ни (Молодому самураю). Токио: Сюнсюся, 1969.
43. *Миякава Хидэки*. Мэйдзи исин то нихон кэймосюги (Обновление Мэйдзи и движение просветительства в Японии). Токио: Иванами сётэн, 1971.
44. *Миякава Хидэки*. Нихон сэйсинси-но кадай (Проблемы истории духовной жизни Японии). Токио: Иванами сётэн, 1980.

45. *Мори Ёити*. Дзэн то сэйё сисо (Дзэн и европейская мысль). Токио: Сюнсюся, 1968.
46. *Мори Коити*. Юйбуцурон-но сисо то тосо (Идеология и борьба материализма). Токио: Тикума сёбо. 1971.
47. *Морита Ясуноскэ*. Гайкоку сисо-но дзюё. Сисотэки косацу (История проникновения зарубежных идей в Японию. Теоретические размышления). Токио: Иванами сётэн, 1970.
48. *Мураками Ясусукэ*. Ханкотэн-но сэйдзи кэйдзайгаку. Райсэйки-но тамэ-но обоэгаки (Неклассическая политэкономия. Меморандум для 21 века). Т. 2. Токио: Тюокоронся, 1994.
49. Мэйдзи кэймо сисосю (Просветительские идеи эпохи Мэйдзи) // Мэйдзи бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений литературы эпохи Мэйдзи). Т. 3. Токио: Иванами сётэн, 1967.
50. *Накамура Юдзиро*. Коитэки тэкан то нихон-но гэйдзюцу (Интуиция практического действия и японское искусство) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т.5. Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1985.
51. *Наканэ Тизэ*. Татэ сякай-но нингэн канкэй (Отношения людей в «вертикальном обществе»). Токио: Коданся, 1967.
52. *Ниси Аманэ*. Дзинсэй самбо сисэцу (Теория трёх сокровищ человеческой жизни // Нихон-но мэйтё Знаменитые произведения Японии). Т. 34. Токио: Тюокоронся, 1972.
53. *Ниси Аманэ*. Мацуока Риндзиро э-но тэгами (Письмо к Мацуока Риндзиро) // Ниси Аманэ. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 1. Токио: Мунэтака сёбо, 1960.
54. *Ниси Аманэ*. Хякугаку рэнкан (Круг знаний ста наук) // Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 4. Токио: Мунэтака сёбо, 1960.
55. *Ниси Аманэ*. Хякуити синрон (Новая теория ста и одного) // Нихон-но мэйтё (Знаменитые произведения Японии). Т. 34. Токио: Тюокоронся, 1972.
56. *Нисида Китаро*. Дзэн-но кэнкю (Изучение блага) // Нисида Китаро. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). В 19 т. Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1965.
57. *Нисида Китаро*. Нихон бунка-но мондай (Проблемы японской культуры). Киото: Тозэйся, 1995.
58. *Нисида Китаро*. Тэцугаку-но кихон мондай (Основной вопрос философии) // Тёсакусю (Собрание сочинений). Т. 7. Токио: Иванами сётэн, 1949.

59. *Ниситани Кэйдзи*. Нисида Китаро. Соно хито то сисо (Нисида Китаро: человек и мыслитель). Токио: Тикума сёбо, 1985.
60. *Ниситани Кэйдзи*. Нихиридзуму (Нигилизм). Токио: Токёдо, 1970.
61. *Ниситани Кэйдзи*. Сюкё ва нани ка (Религия – что это такое?). Токио: Тикума сёбо, 1961.
62. *Нитта Хироэ*. Компюта-ни сосаку га дэкиру как (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцуронсю (Теория искусства). Осака: Сюэй сьуппан, 1984.
63. *Нитта Хироэ*. Цукурарэта кукан. Цукурарэта дзикан (Сотворённое пространство. Сотворённое время) // Син Иванами тэцугаку-но кодза (Новый курс лекций по философии Иванами). Токио: Иванами сётэн, 1984.
64. Нихон бунгаку аннай. Киндай хэн (Справочник по японской литературе. Новейшее время). Токио: Асахи сьуппанся, 1977.
65. Нихон бунгаку дзэнси (Общая история японской литературы). Т. 6. Токио: Гакутося, 1979.
66. Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. Токио: Токёдо, 1961.
67. Нихон-ни окэру ринри сисо-но тэнкай (Развитие этической мысли в Японии). Токио: Иванами сётэн, 1965.
68. Нихондзин-но сисо то кодо (Мышление и поведение японцев). Токио: Иванами сётэн, 1973.
69. *Окамото Рёити*. Намбан бидзюцу (Искусство, посвящённое «южным варварам»). Токио: Хакуося, 1969.
70. *Ониси Ёсинори*. Фугарон (Теория прекрасного). Токио: Иванами сётэн, 1940.
71. *Ониси Ёсинори*. Югэн то аварэ (Югэн и аварэ). Токио: Иванами сётэн, 1939.
72. *Сайгуса Хирото*. Нихон-ни окэру тэцугакүтэки каннэнрон-но хаттэн (Распространение философского идеализма в Японии). Токио: Токума сётэн, 1969.
73. *Сакабэ Мэгуми*. Сэйё то но хэдатари, би то но хэдатари (Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 5. Токио: Токё дайгаку сьуппанкай, 1985.
74. *Сакаки Тосимицу*. Маркусусюги то дзицудзонсюги (Марксизм и экзистенциализм). Токио: Тикума сёбо. 1968.
75. *Сакамато Кэндзо*. Сэнтан гидзюцу-но юкуэ (Источники передовой технологии). Токио: Иванами сётэн, 1987.
76. *Сасаки Кэнъити*. Гэйдзюцу (Искусство) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 2. Токио: Токё дайгаку сьуппанкай, 1985.

77. *Сасаки Кэнъити*. Эсуник-но дзигэн: Нихон тэцугаку со-си-но тамэ-ни (Этническое измерение: возникновение японской философии). Токио: Кэйсо Сёбо, 1998.
78. *Сато Сёдзи*. Нихон сякайгаку сэйрицу си-но кэнкю (Исследование по истории становления японской социологии). Токио: Иванами сётэн, 1976.
79. *Сиина Риндзо* сю (Сочинения Сиина Риндзо) // Гэндай бунгаку тайкэй (Серия современной литературы). Т. 56. Токио: Бунгэй сюдзю, 1966.
80. Синкэй. Сасамэгото (Сказанное шёпотом) // Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание японской классической литературы). Т. 51. Токио: Сёгаккан, 1971.
81. Синмэйкай кого дзитэн (Новый толковый словарь архаичной терминологии). Токио: Сансэйдо, 1977.
82. *Сугияма-Рибура Такиэ*. Нихон бунка-но ронри то нингэнкан (Логика и понимание сущности человека в японской культуре) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио: NHK books, 1996.
83. *Сугияма-Рибура Такиэ*. Нихон то табунка-ни миру нингэнсэй-но нинсики (Понимание сущности человека в японской и иных культурах) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио: NHK books, 1996.
84. *Судзуки Дайсэцу*. Нингэн ва дою фу-ни икиру ка (Как живёт человек?). Токио: Иванами сётэн, 1967.
85. *Судзуки Тору*. Кёсонтэки сэкай (Мир — эхо бытия). Токио: Кобундо, 1967.
86. *Сэнке Т.* Хикари ва Нихон кара (Свет — из Японии). Токио: Сюэй сьуппан, 1933.
87. Сякайгаку гайрон (Социологические очерки). Токио: Сёгаккан, 1931.
88. *Такано Тосими*. Абэ Кобо-рон (вгляд на Абэ Кобо). Токио: Тикума сёбо, 1971.
89. *Такэбэ Тонго*. Кёсэйгаку (Социология). Токио: Сёгаккан, 1921.
90. *Танабэ Хадзимэ*. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Т. 13. Токио: Иванами сётэн, 1964.
91. *Тода Тэйдзо*. Сякайгаку (Социология). Т. 1—2. Токио: Сёгаккан, 1932.
92. *Тойнби А. Дж., Икэда Д.* Нидзюити сэйки э-но тайва (Диалог о XXI веке). Т. 2. Токио: Сока гаккай пурэсу, 1975.
93. *Тояма Сигэки*. Мэйдзи исин то гэндай (Реставрация Мэйдзи и современность). Токио: Иванами сётэн, 1969.

94. *Умэхара Такэси*. Би то сукё-но хаттэн (Красота и развитие религии) // Тёсакусю (Избранные сочинения). Токио: Хакуося, 1982.
95. *Уэда Кодзи, Фува Тоса*. Марукусююги то гэндай идеороги (Марксизм и современная идеология). Токио: Иванами сётэн, 1964.
96. *Фукудзава Юкити*. Гаммон-но сусумэ (Призыв к знаниям). Токио: Тикума сёбо, 1966.
97. *Фукудзава Юкити* сё (Сочинения Фукудзава Юкити) // Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Токио: Тикума сёбо, 1967.
98. *Хага Тору*. Нихон-но би (Японское понимание красоты). Токио: Токио Metropolitan Culture Foundation, 1985.
99. *Хамагути Эсюн*. Нихон бунка ва хонто-ни исицу ка (Японская культура: она действительно иная?) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио: NHK books, 1996.
100. *Хамагути Эсюн*. Нихон кэнкю-ни окэру «хохоронтэки канкэйсюги» («Методологический контекстуализм» в японских исследованиях) // Нихон бунка ва исицу ка (Японская культура: она иная?). Токио, NHK books, 1996.
101. *Юаса Ясuo*. Догэн-Синран-ни окэру нихонтэки-дзицудзонтэкина моно (Японское-экзистенциальное у Догэна-Синрана) // Дзицудзонсюги кодза (Лекции по экзистенциализму). Т. 1. Токио: Иванами сётэн, 1968.

На западноевропейских языках

1. *Anesaki Masaharu*. History of Japanese Religion, with Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation. Rutland-Vermont and Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1972.
2. *Befu Harumi*. Geopolitics, Geoeconomics and the Japanese Identity // Cultural Analyses / Ed. P. Hosco. Denver: Teukyo Univ. Press, 1997.
3. *Bellah R.N.* Japan's Cultural Identity: Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsuro. Cambridge: The Association for Asian Studies Inc. V. 24. I. 4, 1965.
4. *Bownas G.* Climate and Culture: A Philosophical Study. Tokyo: Hokuseido, 1961.

5. *Boxer C.R.* The Christian Century in Japan 1549–1650. Berkley–Los Angeles–London: Berkley Univ. Press, 1967.
6. *Brightman R.* Forget Culture: Replacement, Transcendence, Reflexification // Culture Antropology. 1995. № 10.
7. *Carter R.* Introduction // Watsuji Tetsuro's Rinrigaku. N.Y.: SUNY Press, 1996.
8. *Dale P.* The Myth of Japanese Uniqueness. London – Sydney – Oxford: Choom, Helm and Nissan, 1986.
9. *Dilworth D.* Watsuji Tetsuro (1889–1960); Cultural Phenomenologist and Ethician // Philosophy East and West. 1974. Vol. 24/1.
10. *Elison G.* Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan. Cambrige (Mass.): Harvard Univ. Press, 1973.
11. *Hamaguchi Eshun.* A Methodological Basis for Japanese Studies (with Regard to “Relatium” as its Foundation) // Nihon Review. № 9. Tokyo, 1997.
12. *Hamilton Ph. Th.* Hakko-Ichu: the Concept of Universal Hierarhy as Abstracted from Japanese Shinto. Chicago: Chicago Univ. Press. 1950.
13. *Harutoonian Harry D.* Things Seen and Unseen. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
14. *Havens Thomas R.* Nishi Amane and Modern Japanese Thought. Princeton: Princeton Univ. Press, 1970.
15. History of Modern Japanese Aesthetics /Ed. M. Marra. Honoluu: Univ. of Hawai'i Press, 2001.
16. *Howland D. R.* Translating the West. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2002.
17. *Idemitsu S.* Dotoku of Japan Differs Fundamentally from Western Moral. Tokyo: Hibonsha. 1974.
18. *Ikeda Daisaku.* Buddhism, a Living Philosuphy. N.Y.- Tokyo: Weatherhill, 1973.
19. *Ikeda D.* Dialogue on Life. Vol. 1. Tokyo: Soka Gakkai Shuppansha, 1975.
20. *Ikeda D.* Life, an Enigma, a Precious Jewel. Tokyo- New York: Kodansha International, 1982.
21. *Ikeda Daisaku.* On the Japanese Classics. Conversations and Appreciations. New York–Tokyo: John Weatherhill, 1979.
22. *Ikeda Daisaku.* Soka Gakkai: Its Ideals and Tradition. Sapporo: Soka Shuppansha, 1976.
23. *Ikeda D.* The Global Unity of Mankind. Osaka: Soka gakkai shuppansha, 1973.

24. *Ikkyu Sojun*. Skeletons // Japanese Philosophy. A Sourcebook. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
25. *Imamichi Tomonobu*. Auto-instalation of the Art and Eco-ethical Dimention // *Studia Comparata de Aesthetica*. Vol. 1. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1976.
26. *Imamichi Tomonobu*. High Speed Society and Art // *Studia Comparata de Aesthetica*. Vol. 7. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1982.
27. *Imamichi Tomonobu*. La technique et les problems d'estetique // *Studia Comparata de Aesthetica*. Vol. 1. Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1976.
28. *Izutsu Toshihico, Izutsu Toyo*. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. Hague-Boston-London: Martinus Nijhof Publishers, 1981.
29. Japanese-Emglish Buddhist Dictionary. Tokyo: Daito Shuppansha, 1965.
30. *Ki-Soo Paik*. Ethical Implication in Confucius' Aesthetic Thought on Art // *Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo Aesthetics*. Vol. 6. Tokyo: 1981.
31. Kojiki / Tr. D. L. Phillippi. Princeton-Tokyo: Princeton Univ. 1969.
32. *Kuki Shuzo*. Reflection on Japanese Taste: The Structure of Iki / Tr. J. Clark. Sydney: Power Publications. 1997.
33. *Kusanagi Masao*. The Logic of Passional Surplus // *Modern Japanese Aesthetics. A Reader* / Ed. M. Marra. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press. 2002.
34. *La Fleur W. A.* Turning in Taisho: Asia and Europe in the Early Writtings of Watsuji Tetsuro // *Culture and Identity. Japanese Intellectuals during the Interwar Years*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
35. *Maruyama M.* Theory and Psychology of UltraNationalism // *Thought and in Behavior in Modern Japanese Politics* / ed. Iv. Morris. London: Oxford Univ. Press, 1963.
36. *Miller M.* Japan's Modern Myth. N.Y.- Tokyo: Japan Times, 1981.
37. *Minami Hiroshi*. Psyhology of the Japanese People. Tokyo: Tokyo Daigaku, 1971.
38. *Moloney J.C.* Understanding the Japanese Mind. Tokyo, Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle, 1972.
39. *Nakamura Hajime*. History of Japanese Thought. Japan-London: Kegan Paul, 1969.
40. *Nakamura Hajime*. Ways of Thinking of Eastern Peoples: India – China – Tibet – Japan. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1964.

41. *Nakamura Tomoe*. Nishi Amane's Response to European Dualism // British Society of Aesthetics. Vol. 10. 2013.
42. *Nishida Kitaro*. A Study of Good // Shimomura Torataro. Afterwood. New York-Tokyo: Greenwood, 1960.
43. *Nishitani Keiji*. The Meaning of Nihilism for Japan // Japanese Philosophy. A Sourcebook. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2011.
44. *Noda Matao*. East–West Synthesis in Kitaro Nishida // Philosophy East and West. Vol. 4. № 4. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 1959.
45. *Okakura Kakuzo*. The Awakening of Japan. N.Y.: The Century Co. 1904.
46. *Okakura Kakuzo*. The Ideals of East. With Special Reference to the Art of Japan. London: J. Murray, 1903.
47. *Sakabe Megumi*. Le masque et l'ombre dans la culture Japonaise. Ontologie implicite de la Pensee Japonaise // Revue metaphysique et le Morale 83 (3). July-September 1982.
48. *Sakabe Megumi*. Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought // Modern Japanese Aesthetics. A Reader.
49. *Sakabe Megumi*. «Modoki» / Sur la tradition mimetique au Japon // Acta Institutionis Philosophiae et Aestheticae. V.3. Tokyo: Institutio Philosophiae et Aestheticae, 1985.
50. *Sakai Naoki*. Return to the West – Return to the East: Watsuji Tetsuro's Antropology and Discussion of Authencity // Japan in the World / Ed. M. Miyoshy and H. Harootunian. Durham: Duke Univ. Press, 1993.
51. *Sansom G.B.* A History of Japan. Vol. 2: 1334–1615. Stanford: Stanford Univ. Press, 1961.
52. *Sugiyama-Lebra T.* Above the Clouds. Status Culture of Modern Japanese Nobility. Berkley-Los Angeles-London: Univ. of California Press, 1995.
53. *Sugiyama-Lebra T.* The Japanese Self in Cultural Logic. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2004.
54. *Suzuki D.T.* Reason and Intuition in Buddhist Pholosophy // The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture (Ed. Ch. A. Moore). Honolulu: Univ. of Hawai'I Press, 1973.
55. *Suzuki D.T.* Zen and Japanese Culture. Princeton: Princeton Univ. Press. 1971.
56. Takayanagi Nobuo (n. d.). Japan's "Isolated Father" of Philosophy: Nishi Amane and His "Tetsugaku", <http://>

- utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCPBooklet19_06_Takayanagi.pdf. Web, 83
57. *Takayan Soho*. Undisturbed Wisdom // Japanese Philosophy. A Sourcebook. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
 58. *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 1973.
 59. *Tsutida Kyoson*. Contemporary Philosophy of China and Japan. N. Y.: Knopf, 1927.
 60. *Watanabe Kazuyasu, Onishi Hajime*. Criticism and Aesthetics // A History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001.
 61. *Yamamoto Masao*. The Aesthetic Thought of Onishi Yoshinori // A History of Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2001.
 62. *Yukio Mishima*. The Samurai Ethic and Modern Japan. Tokyo: Ch. E. Tuttle, 1993.
 63. *Yusa M.* Zen & Philosophy: an Intellectual Biography of Nishida Kitaro. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2002.

Словарь терминов

- Аварэ (моно-но аварэ)* — «чары, магия», исторически первая категория «прекрасного» в японской традиционной эстетике.
- Амари-но кокоро* — букв.: «избыток сердца», один из основных приёмов древнеяпонской эстетики, заключающийся в способности вызвать у читателя эмоции, которые присутствуют неявно, между строк.
- Амаэ* — качество психики японцев; потребность в зависимости и готовность к обожанию; психическая предрасположенность японцев к тесным межличностным связям.
- Аомори* — название префектуры в Японии.
- Асука* — название периода японской истории (552–645).
- Бакуфу* — военное правительство сёгунов в Японии в феодальные времена. См. также: *сёгунат*.
- Бансё сирабэсё* — Департамент изучения книг; основанный в 1857 г. государственный научно-исследовательский и педагогический центр по изучению западных наук в Японии.
- Бимёгаку* — «наука о таинственно-прекрасном», одно из названий эстетики, предложенное Ниси Аманэ.
- Бодайсин* — «прозревшее сердце» (буддийский термин).
- Бодхисаттва* — в буддизме *махаяны* «праведник, достигший совершенной мудрости». Бодхисаттва мог пребывать в совершенном покое (*нирване*), но, движимый любовью и состраданием к людям, являет себя в мире, чтобы помочь им обрести путь к спасению.
- Бонсай* — карликовое дерево, подвергающееся особой обрезке.
- Бугэй* — группа воинских искусств.
- Буддизм* — учение Будды. Мировая религия.
- Бусидо* — букв.: «путь самурая»; нормы поведения, которым должен следовать самурай; название трактата о воинском искусстве.
- Ваби* — «возвышенная простота», «благородная бедность», понятие японской эстетики, означающее глубокую скромность, бедность внешних форм при богатстве внутреннего содержания; один из принципов красоты в искусстве чайного ритуала.
- Ваби-ски* см.: *Тя-но ски*.
- Вагаку* — «японская наука», изучает письменные памятники японской древности.

Вака — аутентичная японская поэзия (*танка*, *рэнга*, *хайку*), в отличие от *канси* — китайской поэзии.

Вакон-ёсай — «японская душа (дух) — европейские знания», лозунг эпохи *Мэйдзи*.

Вакон-кансай — «японская душа (дух) — китайские знания».

Ватасибунэ — лодка для транспортировки пассажиров и грузов в средневековой Японии.

Гудо гэйдзюцу — «праведное искусство»; термин, предложенный эстетиком Кобатой Дзюндзо для обозначения видов традиционного японского искусства.

Гунки — жанр средневековой литературы Японии; «военные повести», возникшие в эпоху *Камакура*.

Гэйдо — «путь искусства», «путь художника»; группа традиционных искусств в средневековой Японии (авторство приписывается Дзэами Мотокиё).

«*Гэндзи моногатари*» («Повесть о блистательном принце Гэндзи», ок. 1008) — роман Мурасаки Сикибу.

Даймё — крупный феодал, владетельный князь в средневековой Японии до эпохи *Мэйдзи*.

Дайсэнъин — храм из архитектурного комплекса Дайтокудзи в Киото; известен своим садом камней.

Дайтокудзи — крупнейший храмовый комплекс секты Дзэн.

Дао (кит.) — букв.: «путь»; путь мира в целом и каждой вещи в отдельности; одно из главных понятий китайской дальневосточной философии.

Даодэцин — основная книга даосизма, появившаяся в VI–V вв. до н.э.; традиция приписывает авторство Лао-Цзы.

Даосизм — одно из главных учений древнекитайской философии, возникшее в VI–V вв. до н.э.; до III в. до н.э. было представлено тремя школами: Ян Чжу, Лао-Цзы и Чжуан-Цзы. Сам термин введён в науку историком Сыма Тань во II в. до н.э.

Дзасики — гостиная в традиционном японском доме.

Дзёко — древние века, глубокая древность до VIII в. н.э.

Дзёмон — наименование древнейшей археологической культуры Японии (по названию верёвочного орнамента).

Дзёрури — жанр театрального искусства, получивший развитие в XVII–XVIII вв., в период расцвета японской городской культуры. Драматическая поэзия дзёрури развивалась на основе народного эпического сказа. Театр дзёрури — театр кукол, действующих под напевное повествование рассказ-

чика, сопровождаемое игрой на национальном струнном инструменте — *сямисэне*.

Дзуйхицу — букв.: «вслед за кистью»; эссеистический жанр японской средневековой прозы.

Дзэмбигаку — «наука о добре и красоте», один из предложенных философом Ниси Аманэ переводов западного термина «эстетика».

Дзэн (кит. *чань*) — философско-религиозное учение, занесённое в Японию в конце XII в. из Китая и оказавшее огромное воздействие на все области жизни японцев, особенно на искусство.

Дзюнгэйдзюцу — «квазиискусство», понятие японской эстетики, предложенное философом Кобатой Дзюндзо.

Дзякумэцу — «вхождение в нирвану», буддийский термин.

Дом — см. *Иэмото*

Дхармакайя — космическое тело Будды, Ничто, Пустота. Буддисты отождествляли Дхармакайю с Дао-ничто, бесформенным, подвижным источником образов — бесплотных «матриц», образующихся при взаимодействии с мельчайшими частицами *ци* (яп. *ки*), пронизывающими всё и вся, наподобие невидимой сети.

Ёга — японская живописная школа, ориентирующаяся на европейские художественные принципы.

Ёдзё — избыточное чувство, сверхчувство, послечувствие, т.е. эмоции, которые должны вызывать душевный отклик, будить воображение. Один из основных приёмов японской эстетики.

Ёхаку — пустое, незаполненное место; принцип недомолвки, недосказанности в традиционной японской живописи.

Ики — шик, «гламур»; главное эстетическое понятие красоты в эпоху Эдо.

Икэбана — композиция из цветов, один из видов дзэнского искусства.

Иэмото — система художественных Домов (школ), получивших распространение во всех видах традиционного искусства и ремёсел.

И-цзин — «Книга перемен», содержащая древнейшее учение, собранное воедино Вэнь-ваном, последним правителем династии Шан (1766–1122 до н.э.). Сочетает элементы гадания и нумерологии.

Кабуки — один из жанров традиционного японского театра. Сложился в XVII в. в период расцвета городской культуры; соединяет в себе музыкальные, танцевальные и драматиче-

ские элементы действия. Более живой и динамичный, чем театр масок *Но*.

Кавадомэ — прекращение обычных переправ через реки в период разлива.

Кадо — «путь цветка», принципы цветочной аранжировки в икэбана.
Кадэнсё (*Фуси кадэн*) — «Предание о цветке» (1400—1402; 1418), трактат Дзэами Мотокиё.

Каёи — «перетекание», термин средневековой японской философии, обозначающий динамический характер всего сущего и отсутствие чётких границ между «вещами и делами».

Калонология — термин эстетики Имамита Томонобу, скомпилированный из четырёх категорий древнегреческой философии: *kalon*, *on*, *nous*, *logos*. Предмет калонологии подразумевает возврат к синтетическому пониманию красоты.

Камакура — эпоха средневековой Японии (1185—1333).

Ками (кит. *шэнь*) — божество, душа вещей; боги в *синтоизме*.

Камуороси — снисхождение богов с неба на землю во время синтоистских мистерий.

Кано — школа живописи XV—XIX вв. Создана и развита представителями фамилии Кано. Художники *кано* писали картины разной проблематики: пейзажи, изображения птиц и животных, бытовые сценки. Мастера *кано* известны также замечательными монохромными росписями по шёлку.

Карма — «причина-следствие, воздаяние»; одно из центральных понятий в индийских религиях и философии; вселенский причинно-следственный закон.

Каруми — «лёгкость», один из принципов поэтики Басё.

Карэта би — букв.: «высушенная, бесплотная» красота; понятие традиционной японской эстетики. Находит выражение в дзэнской группе искусств.

Ката — жёсткая форма; как правило, воплощённая форма-шаблон (каноническая поза и пр.).

Катати — форма, выражающая чёткую структурированность, относительную статичность, внешнюю выразительность. Представляет собой материализованное обстоятельство; наряду с общими качествами выражает и идеальную форму. Примыкает к аристотелевскому понятию *энтелехия*.

Кёцу кандзё — «общее чувство», понятие из философии Нисиды Китаро.

Киёмидзу дэра — «Храм чистой воды». Крупнейший буддийский храм (IX в.) секты Сингон в г. Киото.

- Кинсэй* – период XIV–XVII вв., ближнее Средневековье или развитый феодализм в периодизации Имамита Томонобу.
- Кодай* – период с глубокой древности до V в., отмечен господством древних культур *Дзёмон* и *Яёй*.
- Кодзики* – «Записки о деяниях древности» (712), древнейший историко-культурный памятник Японии.
- Коитэки тёккан* – «интуиция практического действия», понятие японского философа Накамуры Юдзиро, связанное с эстетизацией обыденной жизни.
- «*Кокинсю*» («*Кокинвакасю*») – «Собрание старых и новых песен Японии» (905–922), поэтическая антология, памятник классической японской литературы.
- Кокоро*, или *син* – душа, сердце, разум; ментальный орган, центр психической деятельности; сердцевина каждой вещи.
- Кокоробосоку нару* – букв.: «стать одиноким, заброшенным, покинутым»; понятие, используемое при описании странствий художников и монахов по местности *митиноку* (XIII–XVI вв.).
- Кокородзукэ* – «от сердца к сердцу», «единство духа», сердечная связь; термин, используемый для характеристики поэзии *рёнга*, где от участников требовался настрой друг на друга.
- Кокугакуся* – учёные-почвенники (XVII–XIX вв.), ратовавшие за возврат Японии к изначальной чистоте эпохи богов синто и отказ от иноземных (китайских) ценностей, пропагандируемых *конфуцианством* и *буддизмом*.
- Конфуцианство* – одно из наиболее распространённых направлений общественной мысли в Китае, оказавшее значительное влияние на развитие китайской философии; названо по имени основателя, Конфуция; в большей степени является этико-политической системой, нежели философским учением.
- Корин* – школа живописи, основоположником которой был Огата Корин (1658–1716). Его творчество обогатило национальную традицию смелым декоративным стилем, ярким праздничным колоритом и оригинальностью композиции.
- Котосикарубэкиё* – «принцип естественности, согласия с природой», один из базовых поэтических принципов Фудзивара Тэйка.
- Куваси* – «потенция, намёк на будущий расцвет, пленительный и восхитительный»; протоэстетическое понятие Имамита Томонобу.
- Кюдо* – «путь лука», одно из традиционных японских воинских искусств.

- Макура котоба* — букв.: «слово-изголовье»; помятый эпитет в классической японской поэзии.
- Манъёсю* — «Собрание мириад листьев»; антология японской поэзии, включающая более 4,5 тыс. произведений разных жанров. Составлена в сер. VIII в.
- Махаяна* — букв.: «Большая колесница», северная ветвь буддизма, в которой признаётся возможность достижения нирваны не только монахами, но и мирянами. В отличие от *хиняны* («Малая колесница», южная ветвь буддизма), тексты *махаяны* записаны не на пали, а на санскрите. Рахются эти учения пониманием пути спасения: согласно *хиняне* каждая личность сама обуславливает свою карму; в *махаяне* появляется посредник — *бодхисаттва*, который отказывается от окончательного покоя, чтобы помочь другим найти путь к спасению и проповедует идею совместного спасения. В отличие от *хиняны*, *махаяна* не противопоставляет *нирвану* и *сансару*: *нирвана*, истинно сущее, и есть *сансара* — эмпирическое бытие.
- Мататехника* — термин Имамита Томонобу, предложенный им вместо традиционной «метафизики».
- Митиноку* — самые известные и популярные места для странствий и отшельничества, объединяющие пять провинций, которые расположены на о. Хонсю.
- Митиноку-но мадоюку* — «заблудиться», «затеряться», «плутать», «ходить кругами».
- Миядзаки* — японская префектура.
- Момояма* — эпоха с 1573 по 1615 гг.
- Мономанэ* — букв.: «подражание вещам»; понятие, разработанное в трактатах Дзэами.
- Моно-но аварэ* — «очарование вещей», основная категория традиционной японской эстетики; предполагает существование в каждом предмете, действии и явлении присущего им неповторимого очарования.
- Мудзэ* — непрочность, непостоянство всего сущего, включая человеческую жизнь; констатация всеобщей подверженности закону постоянного изменения.
- Муромати* — время второго сёгуната, правление клана Асикага (1333–1573).
- Мэйдзи* — эпоха правления императора Мэйдзи (1868–1911); время революционных преобразований в экономике, политике и культуре Японии.

Мэйдзи дзингу — синтоистский храм в Токио, где почитается дух императора Мэйдзи и его супруги.

Намамэкаси — «очаровательность», «обворожительность»; протоэстетическое понятие, анализируемое Имамита Томонобу.

Намбан бидзюцу — искусство «южных варваров»; произведения изобразительного и прикладного искусства, созданные японцами под влиянием европейцев, впервые проникших на японские острова.

Нанга-будзинга — живопись интеллектуалов», получившая распространение в Японии во времена Средневековья.

Нара — название столицы Древней Японии, а также эпохи 710–794 гг.

Нёдзэ — один из краеугольных камней доктрины тяньтайского буддизма.

Нингэн какумэй — «человеческая революция»; концепция Икэды Дайсаку, главная идея которой заключается в утверждении того, что истинно революционный характер присущ в теории буддизму Нитирэна, а на практике — деятельности общества *Сока гаккай*.

Нихон бунка-рон — «феномен японской культуры», понятие, отразившее всплеск интереса к изучению самобытности национальной культуры в 1960-е гг.

Нихонги (*Нихонсёки*) — «Анналы Японии» (720), историко-мифологическая хроника, написанная на китайском языке.

Нихондзин-рон — «феномен японца»; понятие, отразившее бум национальной интроспекции в 1960-е гг. и появление большого числа исследований японской самобытности.

Нихонсёки — см.: *Нихонги*.

Но — японский традиционный театр масок, сложившийся в XIV–XV вв. В рамках *Но* текст драмы, танец и речитативное пение существуют в неразрывном единстве; это театр замедленного действия, персонажами которого часто становятся духи.

Норито — древние японские молитвословия.

Рёандзи — дзэнский храм в г. Киото.

Рэнга — букв.: «стихотворная цепочка»; поэтический жанр, широко распространённый в Японии XV–XVIII вв. *Рэнга* сочинялись на поэтических турнирах, когда к заданной части строфы участники последовательно добавляли всё новые и новые части.

Сабидзи — характерный признак «подлинного стиля» поэзии хокку. Этимологически восходит к слову *сабиси*, что означает «уединённость», «унылость», «заброшенность», «одио-

- кость». Поначалу имело оттенок тоски по человеческому общению; со временем стало обозначать безличностное отношение к миру, чувство «вечного одиночества».
- Сансара* — череда перерождений, круговорот рождения и смерти в мирах, ограниченных *кармой*; одно из основных понятий индийской философии.
- Сантай* — диалектическое учение Икэды Дайсаку, отражающее буддийскую доктрину о трёх формах бытия.
- Сатори* — состояние незамутнённости, неразличения — «не-я», когда выявляется подлинная природа всего.
- Сёгун* — полностью «*сэйн тайсёгун*», букв.: «великий полководец, покоритель варваров»; титул верховного правителя страны, т. е. главы самурайского правительства в средневековой Японии.
- Сёгунат* — правительство *сёгунов* (см.: *Бакуфу*) в 1191–1867 гг.
- Сёдзи* — внешние раздвижные перегородки в традиционном японском доме.
- Сёсэцу* — «малые повествования», поучения. В известном трактате писателя Цубоути — название нового вида прозы: «длинной», «средней» и «короткой» формы.
- Сибуми* — букв.: «терпкий, вяжущий вкус», понятие традиционной эстетики; в эпоху *Камакура-Муромати* стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость. Выражается в любых неправильностях, шероховатостях зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых ощущений.
- Сингон* — «истинные слова Будды»; воплощённое в слове духовное начало, которое способно воздействовать на человека, вызывать просветление. Это также название одной из буддийских школ, основанной в Японии в VIII в. Вероучение *сингон* придаёт особое значение первоисточникам, изложенным в трёх главных сутрах.
- Синестезия* (*греч.* одновременное ощущение, совместное чувство) — нейрологический феномен, при котором раздражение в одной сенсорной или когнитивной системе ведёт к автоматическому, произвольному отклику в другой сенсорной системе.
- Синто*, *синтоизм* (букв.: «путь богов») — система местных культов в Японии, национальная религия, сложившаяся на основе местных верований, а также японское мифоритуальное мировоззрение.
- Сиори* — один из поэтических принципов школы Басё. Этимологически восходит к глаголу «гнуть» или «быть гибким», т. е.

- неоднозначным по смыслу. Сиори имеет также значение «увядшего цветка» — от глагола *сиору*, «вянуть», «сохнуть». Как и *саби*, призван создавать атмосферу одиночества.
- Сиорэтару* — «увядшее, поплёкшее»; одно из определений красоты в средневековой Японии.
- Согу* — «неожиданная встреча», знак кармической связи в предыдущих рождениях.
- Сока гаккай* — «Общество по установлению ценностей», современная необуддистская организация, идеология которой основана на учении средневекового реформатора буддизма Нитирэна.
- Сосё* — «травяное письмо», каллиграфическая скоропись.
- Сугата* — форма-образ, возникающая в сознании человека при восприятии форм *ката* и *катати*. Эта форма наиболее эмоционально насыщена, у неё нет чётких очертаний; она имеет отношение скорее к сущности вещи, а не к её внешнему облику.
- Сударэ* — раздвижные шторы в японском традиционном жилище.
- Судзуро-ни* — понятие, связанное с даосизмом и понятием *митиноку*; означает «спонтанно», «невольное», «бесцельно», «безгранично», «без какой-либо определённой причины и цели».
- Сумиэ* — «рисунки тушью» на тонкой рисовой бумаге, что само по себе предполагает моментальное художественное решение, без предварительного расчёта.
- Сутра Лотоса* — один из самых ранних и авторитетных текстов буддизма *Махаяны* и обширнейшая из всех махаянских сутр. Лotosовая сутра посвящена ключевой доктрине Махаяны — достижению освобождения от страданий и обретению Просветления с помощью искусных средств (санск. Упая-каушалья).
- Сэммё* — указы японского императора.
- Сэну токоро га омосироки* — один из сценических приёмов театра *Но*; привлекательность отсутствия видимого действия; интересность мест без действия.
- Сюэндо* — горная секта средневекового японского буддизма, известная с VIII в.
- Тайсё (Тайко)* — период 1912–1926 гг.
- Такамагахара* — небесная равнина, место обитания синтоистских богов.
- Такэта би* — «постаревшее», благородный дух старины; понятие средневековой эстетики.

- Тан* — эпоха в Древнем Китае, названа по династии Тан, правившей с 618 по 907 гг.
- Танка* — японские пятистишия; главная форма японской поэзии с чередованием слогов 5 – 7 – 5 – 7 – 7.
- Татами* — соломенный мат для настилки полов в традиционном японском доме; одновременно — мера площади (ок. 1,5 кв. м.).
- Токайдо* — средневековый тракт, связывающий императорскую столицу Киото с городом Эдо (современный Токио).
- Токугава (Эдо-Токугава)* — период правления в Японии *сёгунов* династии Токугава (1603–1868).
- Тории* — ворота в виде прямоугольной арки перед синтоистским храмом.
- Тоса* — школа живописи, одна из главных школ направления *яматэ*.
- Тоховатаси* — переправа через реки вброд.
- Тэмпё (Тэмбё, Тэмпэй)* — время правления японского императора *Сёму тэнно* (729–749).
- Тэндай* (кит. *тяньтай*) — букв.: «опора неба», секта буддизма, основанная монахом Сайтё после его поездки в Китай в 804 г. Главный смысл учения секты — наличие природы, естества Будды во всём сущем.
- Тэрагоя* — начальная прихрамовая школа, учреждённая в эпоху *Эдо-Токугава*.
- Тюсэй* — время раннего феодализма (прибл. VI–VIII вв.).
- Тютэй* — «постоянство, которое проходит через все изменения форм»; понятие, предложенное Икэдой Дайсаку.
- Тя-но ски* — чайная церемония как вид досуга, в отличие от наполненной глубоким эстетическим смыслом церемонии *ваби-ски*.
- Укиё-э* — «картины плывущего (бренного) мира», жанр японской гравюры конца XVII–XIX вв.
- Урасэнкэ* — главная школа чайного ритуала, восходящая к Сэн Рикю.
- Урбаника* — «эстетика города»; в философии Имамита Томонобу — часть *калонологии*.
- Усинтай* — букв.: «одухотворённость», один из стилей японской средневековой поэзии *вака*.
- Утаавасэ* — поэтическое состязание, сочинение стихов на заданную тему двумя или более поэтами; было широко распространено во времена Средневековья.
- Уцукуси* — категория красоты в средневековой Японии, относящаяся к женской внешности.
- Уцури* — «отражение», один из приёмов «подлинного стиля» в японской средневековой эстетике.

- Фусума* — внутренние раздвижные перегородки в традиционном японском доме.
- Фуэки-рюко* — «вечное — текущее» или «вечное в текущем». В поэзии трехстиший-хайку *фуэки-рюко* — это ощущение постоянства и незыблемости вечного в непрерывно меняющемся мире, а также незыблемость поэтической традиции, неразрывно связанной с изменчивостью форм, и глубокое осознание того, что вечное слито с текущим.
- Хагакурэ* — «Сокрытое в листе», главный трактат из кодекса самурайской чести «Бусидо».
- Хайку* — лирическое стихотворение со строфическим размером *хокку*, один из традиционных жанров японской поэзии.
- Хибикидзукэ* — «единство звучания», приём поэтики Басё.
- Хинаяна* — буддийский термин, буквально означающий «малая колесница» (в смысле «малый, или низший, ущербный путь»). Характерной чертой *хинаяны* является отрицание души как самостоятельной духовной сущности. Идея личного совершенства в *хинаяне* принимает форму подчёркнуто независимого развития личности. Индивидуум достигает совершенства самостоятельно, мало заботясь о совершенстве других (см. также: *Махаяна*).
- Хирагана* — японская слоговая азбука, одна из составляющих японской письменности наряду с *катаканой*, *кандзи*, арабскими цифрами и *ромадзи*.
- Хитэйтэкина моно* — отрицательные категории японской эстетики.
- Хизта би* — «замороженная красота», внешнее спокойствие при внутреннем напряжении; понятие берёт начало в эпохе Хэйан.
- Хокку* — строфический стихотворный размер 5 — 7 — 5 слогов; относится к жанру *хайку*.
- Хонкадори* — букв.: «следование изначальной песне»; подражания или вариации на темы стихов, написанных поэтами предыдущих поколений.
- Хосоми* — «тонкость, гибкость», одно из определений красоты в японской средневековой эстетике.
- Хэйан* — старое название Киото; столица Японии в период между эпохами Нара и Эдо, а также название эпохи 794–1192 гг.
- Цзюньцзы (кунси)* — «благородный муж», достойный, совершенный человек, который своим поведением поддерживает порядок, равновесие в мире.
- Эдо* — старое название Токио, а также название эпохи *Эдо–Токугава* (1603–1868).

- Эко-этика* — часть философской концепции Имамита Томонобу; рассматривает отношение человека к вещам и людям в технологическом окружении.
- Энгисики* — «Уложение», литературный памятник X в., в котором зафиксированы написанные ритмизированной прозой литургические тексты — молитвословия *норито*.
- Югэн* — сокровенная, тайная, скрытая красота; красота, не до конца явленная взору. Одна из важнейших категорий японской эстетики. Югэн предполагает поиск неизменного в изменчивом мире, вечного в мире преходящего.
- Яёй* — эпоха в истории Японии (300 до н.э. — 300 н.э.). По археологической периодизации истории стран Запада соответствует бронзовому и железному векам.
- Ямато* — старое название Японии.
- Яматоэ* — школа японской живописи, сложившаяся в XI–XII вв. при императорской Академии художеств. Для мастеров *яматоэ* характерны яркие силуэтные изображения, горизонтальные свитки, иллюстрирующие аристократические романы и повести, в которых живопись перемежается каллиграфией.
- Ясаси* — категория красоты в средневековой Японии, характеризующая лёгкость и элегантность манер.
- Ясэта би* — бесплотная красота, специальное формализованное понятие японской эстетики.

Указатель имён

А

- Абэ Кобо** (1924–1993), японский писатель – 334–341, 343–345, 372–376, 378, 379, 381, 383
- Августин Блаженный** (354–430), раннехристианский мыслитель – 62
- Авенариус Рихард** (1843–1896), швейцарский философ – 521
- Адорно Теодор** (1903–1969), немецкий философ, социолог, композитор, музыковед – 488
- Аида Юдзи** (1916–1997), японский историк и культуролог – 91, 362, 472, 477
- Аидзава Сэйсисай** (1782–1863), японский политический и научный деятель – 359
- Акутагава Рюноске** (1892–1927), японский писатель – 114
- Александр I** (1777–1825), император и самодержец Всероссийский – 204
- Аллен Грант** (1848–1899), британский позитивист, эстетик, ученик Г. Спенсера – 412, 413
- Алпатов Владимир Михайлович** (р. 1945), российский лингвист, японовед, член-корреспондент Российской академии наук – 164, 298, 366, 488
- Аматэрасу**, богиня Солнца в японской религии синто – 22, 135, 212, 227–229, 476
- Анарина Нина Григорьевна** (р. 1945), российский японист, театровед – 15, 136, 189, 190, 211, 218, 307, 308, 387
- Анраде Перес ди, Фернанду и Симойнш** (XVI в.), братья, португальские купцы – 103, 104
- Андреев Андрей Леонидович** (р. 1947), российский философ и социолог – 408
- Ансельм Кентерберийский** (1033–1109), архиепископ, теолог – 112
- Ануэй Жан** (1910–1987), французский писатель, драматург и сценарист – 334
- Анэсаки Масахару** (1873–1949), японский учёный эпохи Мэйдзи; считается отцом религиоведения в Японии – 91, 211
- Арисима Такэо** (1878–1923), японский писатель, видный представитель литературной группы «Сиракаба» – 347
- Аристотель** (384–322 до н.э.), древнегреческий философ – 62, 70, 71, 236, 252, 255, 256, 263, 265, 267, 313, 396, 398, 399, 456, 472, 486
- Аристофан** (ум. 386 до н.э.), древнегреческий комедиограф, прозванный «отцом комедии» – 192, 196

- Арутюнов Сергей Александрович** (р. 1932), российский японист, этнограф, культуролог, член-корреспондент Российской академии наук — 7, 199, 456, 466, 475, 531
- Арутюнян Гарри** (р. 1929), американский социолог — 158, 163, 370
- Астарта**, греческий вариант имени богини любви и власти Иштар, заимствованной греками из шумеро-аккадского пантеона через культуру финикийцев — 208
- Б**
- Басё Мацуо** (1644–1694), японский поэт — 26–28, 44–46, 80, 182, 216, 220, 224, 227, 240, 241, 244, 268, 303, 365
- Баумгартен Александр Готтлиб** (1714–1762), немецкий философ, автор термина «эстетика» — 285
- Бах Иоганн Себастьян** (1685–1750), немецкий композитор, органист-виртуоз, капельмейстер, музыкальный педагог — 488, 521
- Бахтин Михаил Михайлович** (1895–1975), русский философ, культуролог, теоретик европейской культуры и искусства; исследователь языка, эпических форм повествования и жанра европейского романа — 340, 341, 524
- Башляр Гастон** (1884–1962), крупнейший французский философ-эстетик и искусствовед; считал, что воображение не есть способность строить образы реальности: оно есть способность создавать образы, превосходящие реальность. По Башляру, поэтический образ обладает собственным динамизмом и раскрывается в непосредственной онтологии — 395
- Бейтсон Грегори** (1904–1980), британо-американский философ, антрополог — 312, 456, 482, 528, 529
- Белинский Виссарион Григорьевич** (1811–1848), русский критик и публицист — 62
- Белла Роберт** (1927–2013), американский социолог и культуролог — 370, 476, 493, 509
- Бенедикт Рут** (1887–1948), американский антрополог и культуролог — 203, 358, 480, 512, 539
- Бетховен Людвиг ван** (1770–1827), немецкий композитор — 521
- Бергсон Анри** (1859–1941), французский философ, представитель «философии жизни» и интуитивизма — 62, 326, 331
- Бердяев Николай Александрович** (1874–1948), русский религиозный и политический философ — 372, 531, 532, 534
- Беркли Джордж** (1685–1753), англо-ирландский философ — 496
- Бетховен Людвиг ван** (1770–1827), немецкий композитор, пианист, дирижёр — 427
- Блок Александр Александрович** (1880–1921), русский поэт — 317
- Бо Цзюй-и** (772–846), китайский поэт — 8, 526

- Бовуар Симона де** (1908–1986), французская писательница и философ – 334
- Бодлер Шарль** (1821–1867), французский поэт и критик – 32, 49, 287, 318
- Болдуин Джеймс** (1924–1987), американский писатель, публицист и драматург – 129
- Бор Нильс** (1885–1962), датский физик-теоретик – 450
- Борев Юрий Борисович** (р. 1925), российский эстетик – 29, 250, 447
- Боронина Ирина Александровна** (1937–2006), японовед, филолог и переводчик – 10, 16, 17, 215, 217, 218, 304, 318, 319
- Борхес Хорхе Луис** (1899–1986), аргентинский прозаик, поэт и публицист – 463
- Брайтман Роберт**, современный американский атрополог – 454–456
- Брама**, высшее существо в индуизме – 20, 208
- Бреславец Татьяна Иосифовна** (р. 1945), российский японовед, филолог – 289
- Брук Питер** (р. 1925), английский режиссёр театра и кино – 191
- Бугаева Дагмара Павловна** (1925–2000), российский японовед, филолог и историк – 164
- Будда**, букв. «просветлённый» (Шакья Муни, или Сакья Муни, ок. 623–544 до н.э.), основатель буддизма – 7–9, 12, 13, 17, 20–22, 28, 81, 93, 95, 120, 135, 180, 182, 211, 229, 278, 288, 302, 314, 332, 506, 507, 572, 574, 579, 581
- Булгаков Михаил Афанасьевич** (1891–1940), русский писатель – 372–374, 377–381, 383
- Бунин Иван Алексеевич** (1870–1953), русский писатель – 312
- Бэкон Фрэнсис** (1561–1626), английский философ – 152
- Бэфу Харуми** (р. 1930), японский культуролог и антрополог – 370, 475, 477, 481, 489
- В**
- Вагнер Рихард** (1813–1883), немецкий композитор, дирижёр и теоретик искусства – 49, 143, 521
- Валиньяно** (XVI в.), иезуит – 105, 113
- Ван Гог Винсент** (1853–1890), нидерландский художник-постимпрессионист – 32, 33
- Варела Франсиско** (1946–2001), чилийский биолог и философ – 312
- Ватараи Иэюки** (1256–1351), японский синтоист, мыслитель, иерарх святилища в Исэ – 167
- Вацлавик Пауль** (1921–2007), австрийский психотерапевт и психолог – 312
- Вацудзи Тэцуро** (1889–1960), японский философ – 84, 177, 284, 329, 356–369, 371, 372, 374, 386–389, 472, 476, 481–482, 489, 491

- Вебер Макс** (1864–1929), немецкий социолог, философ, историк, политический экономист – 328, 509, 522
- Вилем** (XVI в.), португальский иезуит – 105
- Вильельмо В.**, переводчик трудов Нисиды Китаро – 487
- Виссеринг Симон** (1818–1883), голландский политикоэконом и статистик – 150, 173
- Вишну**, верховный бог в вайшнавской традиции индуизма – 20, 208
- Вольтер** (Аруэ Мари Франсуа, 1694–1778), французский писатель, философ-просветитель – 149, 521, 524
- Вэнь-ван**, (12–11 вв. до н.э.) предок дома Чжоу, последний правитель династии Шан – 574
- Г**
- Галилей Галилео** (1564–1642), итальянский учёный – 152
- Галле Эмиль** (1846–1904) французский художник, мастер по стелу и мебели, видный представитель стиля Ар Нуво – 33
- Гартман Николай фон** (1882–1950), немецкий философ – 206, 207, 210, 213, 214, 441, 442
- Гартман Эдуард фон** (1842–1906), немецкий философ-иррационалист – 62, 70, 143, 145
- Гассенди Пьер** (1592–1655), французский философ-материалист – 152
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих** (1770–1831), немецкий философ – 62, 68, 72, 98, 251, 285, 286, 326, 344, 456, 502
- Гейгер Теодор** (1891–1952), немецкий социолог – 285
- Гейне Генрих** (1797–1856), немецкий поэт – 521
- Генс Инна Юльевна** (Юлиусовна, 1929–2014), искусствовед – 390
- Гераклит** (VI в. до н.э.), древнегреческий философ, создатель диалектики – 486
- Герасимова Ирина Алексеевна** (р. 1953), российский философ, логик, специалист по теории аргументации и эпистемологии – 14, 79
- Гердер Иоганн Готфрид** (1744–1803), немецкий философ и писатель просветитель – 276–278
- Герострат**, грек из Эфеса, сжёгший в нём храм Артемиды в 356 до н.э. – 147
- Гёдель Курт** (1906–1978), австрийский и американский логик и систематик – 313
- Гёте Иоганн Вольфганг** (1749–1832), немецкий поэт и мыслитель – 70, 143, 521
- Гиббон Эдуард** (1737–1794), английский историк – 535
- Гиддингс Франклин Генри** (1855–1931), американский социолог – 128, 129
- Гимэ Эмиль** (1836–1918), французский коллекционер – 32

- Глускина Анна Евгеньевна** (1904–1994), японовед-филолог, переводчица – 217, 447
- Гоббс Томас** (1588–1679), английский философ-номиналист, теоретик общества и государства – 152, 155, 496, 512, 526
- Гоген Поль** (1848–1903), французский живописец – 32
- Гомер**, древнегреческий поэт, которому приписываются «Илиада» и «Одиссея» – 521
- Гонкур Жюль** (1830–1870), французский писатель – 32
- Гонкур Эдмон** (1822–1896), французский писатель – 32
- Гончаров Иван Александрович** (1812–1891), русский писатель и литературный критик – 519
- Горегляд Владислав Никанорович** (1932–2002), российский японолог, филолог – 211
- Готоба** (1180–1239), император Японии – 214, 215
- Гофман Эрнст Теодор Амадей** (1776–1822), немецкий писатель, композитор, художник романтического направления – 320
- Гривнин Владимир Сергеевич** (1923–2014), российский японовед, филолог – 335, 341
- Григорьева Татьяна Петровна** (1929–2014), российский японовед, филолог, культуролог, философ – 6, 25, 46, 62, 65, 68, 142, 145, 164, 165, 169, 237, 274, 289, 309, 323, 325, 327, 333, 365, 373, 375, 376, 415, 430, 447–449, 451, 452, 462, 464, 476, 535
- Гришелёва Лидия Диомидовна** (1926–1993), российский японовед, культуролог – 29, 132, 164, 382
- Гришина Валентина Андреевна** (1937–2007), российский японовед, филолог – 382
- Гудмен Нельсон** (1906–1998), американский логик, философ-номиналист – 407, 408
- Гулыга Арсений Владимирович** (1921–1996), российский философ, историк философии – 277
- Гусейнов Абдусалам Абдулкеримович** (р. 1939), философ-этик – 494
- Гуссерль Эдмунд** (1859–1938), немецкий философ, основатель феноменологии – 192, 201, 310, 312, 391, 522
- Д**
- Дадзай Осаму** (1909–1948), японский писатель-экзистенциалист – 334
- Даниленко Лев Алексеевич** (1943–2017), российский философ-эстетик – 415
- Данте Алигьери** (1265–1321), итальянский поэт, мыслитель, богослов, один из основоположников литературного итальянского языка, политический деятель – 521
- Декарт Рене** (1596–1650), французский философ-рационалист, физик и математик – 152, 367, 386, 459, 496, 497

- Демокрит** (ок. 460–370 до н.э.), древнегреческий философ, один из основателей атомистики и материалистической философии — 456
- Джеймс Уильям** (1842–1910), американский философ, один из основателей прагматизма — 75
- Джованни Никколо** (1560–1626), итальянский художник, основатель европейской художественной школы в Японии — 116
- Дзэами Мотокиё** (1363–1443), основатель и теоретик японского средневекового театра Но, актёр, драматург — 28, 41, 42, 78, 179, 185, 192, 194–198, 219, 226, 233, 239, 240, 292, 307, 308
- Дзэнтiku** (1405–1470), японский актёр, драматург театра Но — 46, 290, 292
- Диккенс Чарльз** (1812–1870), английский писатель, романист и очеркист — 521
- Дилворт Дэвид**, современный американский философ учёный-японовед и переводчик — 357, 371, 487
- Дои Такэо** (1920–2009), японский психиатр, виднейший представитель психоанализа в японской культурологии — 88, 90, 91, 100, 480, 489
- Долин Александр Аркадьевич** (р. 1949), японовед-филолог, переводчик — 216
- Достоевский Фёдор Михайлович** (1821–1881), русский писатель — 339–341, 343, 345, 348–350, 352, 521, 524
- Ду Фу** (712–770), китайский поэт эпохи Тан — 526
- Дэйл П.**, современный японовед — 477
- Дюркгейм Эмиль** (1858–1917), французский социолог и философ — 372, 522
- Е**
- Елисеев Сергей Григорьевич** (1889–1972), русский востоковед — 16, 318, 319
- Ерасов Борис Сергеевич** (1932–2001), российский философ и культуролог — 452, 467, 535
- Ёмэда Сётаро** (1873–1945), японский социолог — 126, 127
- Ёсимото Нидзё** (1320–1388), японский поэт, теоретик поэзии рэнга — 25, 293, 305
- Ж**
- Жувенель дез Юрсен Бертран де** (1903–1987), французский философ, социолог, футурист, политолог и экономист — 372, 491
- Жукова Ольга Анатольевна**, российский философ и культуролог — 535
- Жуковский Василий Андреевич** (1783–1852), русский поэт — 200
- З**
- Завадская Евгения Владимировна** (1930–2002), российский китаист-искусствовед — 14, 16, 41, 101, 182, 245, 246, 317

- Замятин Евгений Иванович** (1884–1937), русский писатель, критик и публицист – 372
- Зарубина Наталья Николаевна** (р. 1963), российский философ – 168
- Зиммель Георг** (1858–1902), немецкий философ и социолог – 127, 128, 285
- Зиновьев Александр Александрович** (1922–2006), русский философ, писатель, социолог, публицист – 533
- Золя Эмиль** (1840–1902), французский писатель – 33
- И**
- Ивакура Томоми** (1825–1883), японский политик, сыгравший значительную роль в Реставрации Мэйдзи – 359
- Иванами Сигэо** (1881–1946), японский мыслитель и издатель, основатель издательства Иванами сётэн – 5, 284
- Игнатович Александр Николаевич** (1947–2001), российский японовед, буддолог – 17, 40, 52, 53, 57, 167, 281, 290, 302, 308, 324, 358, 402, 495
- Идзанаги**, мужское божество японской религии синто – 232
- Идзанами**, женское божество японской религии синто – 228, 232
- Идзире Масуро** (р. 1932), японский эстетик – 206–213, 218–221
- Иисус Христос**, центральная личность в христианстве, которое рассматривает его как предсказанного в Ветхом Завете Мессию, ставшего искупительной жертвой за грехи людей – 105, 111, 114, 116, 352, 354, 496, 501, 523, 524
- Иккю Содзюн** (1394–1481), японский поэт, монах-странник, каллиграф, живописец и поэт, знаток театра и чайной церемонии – 7, 10, 11, 46
- Икэда Дайсаку** (р. 1928), японский религиозный и политический деятель; один из основателей крупнейшей небуддийской организации «Общества по установлению ценностей» («Сокагакай») – 6, 88–90, 119, 330, 493–509, 578, 579, 581
- Ильин Иван Александрович** (1882–1954), религиозный философ – 372
- Имамита Томонобу** (1922–2012), японский философ-эстетик – 5, 72, 84, 218, 222–235, 237, 239, 241, 243–245, 248–273, 309, 330, 492, 472, 473, 476, 575–577, 581, 582
- Индра**, царь богов и повелитель небесного царства в ведизме, буддизме и индуизме – 20
- Иноуэ Тэцудзиро** (1885–1944), японский историк и философ, популяризатор конфуцианства – 69, 171
- Иоанн Креста** (Св. Иоанн Креста, или Св. Хуан де ла Крус, 1542–1591), христианский мистик, писатель и поэт, реформатор ордена кармелитов. Подвергался гонениям со стороны Римского папы, несколько лет провёл в тюрьме г. Толедо. Автор поэмы

- «Тёмная ночь души», пояснения к которой содержатся в трактате «Восхождение на гору Кармель» (1582–1588) – 393
- Исикава Такубоку** (1886–1912), японский поэт, литературный критик – 268
- Исихара Синтаро** (р. 1932), японский писатель и политик – 347
- Исса**, см. Кобаяси Исса
- Итикава** (Итикава Дандзюро Первый, Итикава Дандзюро Второй), фамилия актёрской династии в театре Кабуки – 29
- Ихара Сайкаку** (1642–1693), японский писатель – 30
- Иэмоти**, см. Токугава Иэмоти
- Иэнага Сабуро** (1913–2002), японский учёный-культуролог – 67, 94, 103, 106, 119
- К**
- Кабрал Франциск** (XVI в.), португальский иезуит, глава иезуитской миссии в Японии в 1570–1581 гг. – 113
- Каваками Тогай** (1827–1881), японский художник европейской ориентации – 67, 123
- Кавакита Митиаки** (1914–1995), японский искусствовед, директор Государственного музея современного искусства г. Киото – 67
- Кавамура Нодзому** (р. 1931), современный японский социолог, занимающийся проблемами национальной идентичности – 87, 156
- Кавано (Савано) Тюан** (1580–1866), португальский иезуит, отрекшийся от христианства во время гонений и принявший японское имя – 115, 416–421, 423–431
- Кавано Хироси** (1925–2012), японский философ-эстетик – 416–431, 442, 444, 563
- Кагава Кагэки** (1768–1843), японский поэт, теоретик стихосложения – 216
- Каган Моисей Самойлович** (1921–2006), российский философ-эстетик – 280, 281, 413, 414, 425
- Камо Мабути** (1697–1769), крупнейший лингвист Японии – 31
- Камо-но Тёмэй** (1153–1216), японский писатель, теоретик искусства – 238, 293, 296, 304, 305, 340
- Камо Альбер** (1913–1960), французский писатель-экзистенциалист – 334, 341–345, 583
- Кандинский Василий Васильевич** (1866–1944), живописец и график, один из основоположников абстракционизма – 49, 265, 473,
- Кант Иммануил** (1724–1804), немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии – 56, 62, 71, 76, 83, 83, 118, 122, 149, 251, 280, 284, 285, 288, 326, 353, 384, 456, 497, 498, 521
- Канъами Киёцугу** (1333–1384), японский актёр и драматург, основатель театра Но, отец Дзэами Мотокиё – 42, 43, 46

- Караки Дзюндзо** (1904–1980), японский философ – 301, 358
- Карелова Любовь Борисовна** (р. 1961), российский философ-японовед – 168, 169, 357, 362, 368, 486
- Карлейль Томас** (1795–1881), английский историк, философ и публицист – 337
- Картер Роберт**, американский японовед и переводчик – 363, 371
- Като Хируюки** (1836–1919), японский социолог – 124, 171, 172, 174
- Кёбель (Кербер) Рафаэль фон** (1848–1923), русский философ немецкого происхождения – 70, 72, 73
- Кин Дональд** (р. 1922), американский японовед-филолог, переводчик японской литературы – 44, 45, 278
- Ки-но Ёсимоти** (X в.), один из авторов Предисловия к «Кокинсю» – 244, 303
- Ки-но Ёсинори** (X в.), японский поэт – 25
- Ки-но Цураюки** (882–945), японский поэт – 37, 217, 226, 238, 244, 303, 305
- Кисимото Хидэо** (1903–1964), японский религиовед – 96
- Китабатакэ Тикафуса** (1293–1354), крупный японский феодал-даймё – 20
- Китамура Тококу** (1868–1894) японский поэт, журналист, инициатор движения за создание поэзии новой формы – 164
- Китс Джон** (1795–1821), английский поэт-романтик – 287
- Клее Пауль** (1879–1940), швейцарский живописец-экспрессионист – 49
- Кобата Дзюндзо** (1924–1984), японский эстетик – 58, 401, 403–412, 574
- Кобаяси Исса** (1763–1827), третий после Басё и Бусона великий поэт в жанре хайку (хайкай) – 46
- Кобзев Артём Игоревич** (р. 1953), советский и российский историк китайской философии – 464, 465
- Кобо Дайси**, см. Кукай
- Коген Герман** (1842–1918), немецкий философ, глава Марбургской школы неокантианства – 285
- Козловский Юрий Борисович** (р. 1927), российский специалист по японской философии – 74, 87, 323, 330
- Комаровский (Светлов) Георгий Евгеньевич** (1933–2004), российский японовед-историк – 227, 360
- Кониси Рюса** (Юкинага, ок.1555–1600), советник сёгуна, самурайский полководец, один из известных японских христиан – 106
- Конрад Николай Иосифович** (1891–1970), российский академик-японовед – 93, 211, 323, 324, 447

- Конт Огюст** (1798–1857), французский социолог, философ-позитивист – 124–126, 128, 149–152, 154–156, 160, 161
- Конфуций** (Кун-Цзы, 551–479 до н.э.), китайский мыслитель, политический деятель, педагог – 19, 21, 123, 128, 153, 235, 256, 456, 466, 472, 510, 514, 517, 536, 537, 576
- Корбюзье Ле** (1887–1965), французский архитектор швейцарского происхождения, пионер архитектурного модернизма – 250
- Корнилов Михаил Николаевич** (1941–2012), историк, японовед – 478
- Кояма Ивао** (1905–1993), японский философ-националист, ученик Нисиды Китаро, автор книги «Сердце японской нации» (1977) – 75, 88, 100
- Кручёных Алексей Елисеевич** (1886–1968), русский поэт и теоретик футуризма – 49
- Ксавье Франциск** (1506–1552), миссионер-католик, ученик И. Лойолы, один из основателей ордена иезуитов – 104, 105, 116
- Ксенакис Янис** (1922–2001), французский композитор и архитектор греческого происхождения, один из лидеров современной Новой музыки и концептуализма в архитектуре, создатель стохастической музыки – 435
- Куваёма Гёкүсю** (1737–1812), японский художник и теоретик искусства – 307
- Кукай** (Кобо Дайси, 774–835), японский религиозный мыслитель, буддист – 12, 20, 21, 105, 210, 298, 302, 315, 501, 502, 511, 526
- Куки Сюдзо** (1888–1941), японский философ-эстетик – 84, 284, 308, 300–311, 360, 386
- Кули Чарльз Хоргтон** (1864–1929), американский социолог – 129
- Кумон Сюмпэй**, современный японский ученый, специалист в области глобальных коммуникаций – 475
- Кун-Цзы**, см. Конфуций
- Курахара Корэхито** (1902–1999), японский литературный критик и историк литературы – 354
- Курдюмов Сергей Павлович** (1928–2004), советский и российский учёный, специалист в области математической физики, матмоделирования, физики плазмы и синергетики – 448
- Курода Сэйки** (1860–1924), японский художник – 67
- Кусанаги Масао** (1900–1997), японский философ-эстетик – 307, 340
- Кутузов Михаил Илларионович** (1745–1813), русский полководец, генерал-фельдмаршал – 204
- Кьеркегор Сёрен** (1813–1855), датский теолог и философ, предтеча экзистенциализма – 330, 344, 350, 356
- Кэнко Хоси** (1283–1352), японский средневековый писатель – 24, 36, 46, 340

Л

Ла Флёр Уильям, современный американский учёный, специалист по японскому буддизму – 358, 359, 371

Лабрюйер Жан де (1645–1606), французский писатель-моралист – 339

Лао-Цзы (VI–V вв. до н.э.), китайский мыслитель, основатель даосизма, автор трактата «Даодэцзин» – 14, 19, 21, 201, 241, 245, 292, 296, 298–301, 309, 316, 456, 515

Ларошфуко Франсуа де (1613–1680), французский писатель-моралист – 339

Лебон Гюстав (1841–1931), французский психолог, социолог, антрополог и историк – 372, 374, 383, 524, 525

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646–1716), немецкий философ, логик, математик – 343, 367, 496, 497

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924) – 504, 519, 527, 528

Лесков Николай Семёнович (1831–1895), русский писатель и публицист, мемуарист – 519

Ли Бо (701–762), китайский поэт – 526

Липпе Ханс (1889–1941), немецкий философ, ученик Гуссерля – 285

Ло Биньван (640–684), китайский поэт времен династии Тан – 292

Логунова Вера Васильевна (1914–1996), советский японовед, филолог – 373

Локк Джон (1632–1704), английский философ – 496

Лосев Алексей Фёдорович (1893–1988), русский философ, антиковед, переводчик, писатель, видный деятель советской культуры – 254, 456, 457

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993), советский и эстонский литературовед, культуролог и семиотик – 457

Лоттон Чарлз (1-я пол. XX в.), английский преподаватель эстетики и истории искусств в Институте эстетики при Токийском университете – 69

Лукач Дьёрдь (1885–1971), венгерский философ-неомарксист, литературный критик – 431

М

Мацуура (XVII в.), крупный даймё – 109

Макигути Цунэсабуро (1871–1944), первый президент общества Сока гаккай – 494, 504

Малевич Казимир Северинович (1879–1935), российский и советский художник-авангардист польского происхождения – 265, 473

Малявин Владимир Вячеславович (р. 1950), российский учёный-китаист – 10, 63, 199, 246, 298, 313, 513, 510

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938), русский поэт – 49, 276

- Мане Эдуар** (1832–1883), французский живописец – 32, 33
- Маркова Вера Николаевна** (1907–1995), русская советская поэтесса и переводчица, филолог, исследователь японской классической литературы – 80, 214–216, 278, 447
- Маркс Карл** (1818–1883), немецкий мыслитель, основатель марксизма – 237, 328, 485, 504, 505, 521
- Марра Микеле** (1956–2012), итало-американский систематизатор японской эстетической мысли – 61, 64
- Марсель Габриэль** (1889–1973), первый французский философ-экзистенциалист, драматург, театральный и музыкальный критик – 353
- Мартин Уильям** (1767–1810), английский натуралист и палеонтолог, который предположил, что наука должна использовать ископаемые в качестве доказательств в поддержку изучения естествознания – 173
- Маруяма Масао** (1914–1996), японский политолог – 370
- Маслоу Абрахам** (1908–1970), американский психолог, основатель гуманистической психологии – 489, 490
- Матурана Умберто** (р. 1928), чилийский философ и биолог, автор-концепции аутопоэзиса – 312
- Мах Эрнст** (1838–1916), австрийский философ и физик, основатель эмпириокритицизма – 75, 82
- Мацуока Риндзиро**, друг Ниси Аманэ – 157, 159
- Мацуо Басё**, см. Басё
- Мережковский Дмитрий Сергеевич** (1865–1941), русский писатель, поэт, литературный критик, переводчик, историк, религиозный философ – 488
- Мерло-Понти Морис** (1908–1961), французский философ, феноменолог и экзистенциалист – 49–51, 201, 312
- Мещеряков Александр Николаевич** (р. 1951), российский японовед, историк, писатель – 139, 141, 142, 164, 227, 359, 370, 453, 471, 476, 515
- Ми Фэй** (1051–1107), китайский художник, поэт и каллиграф – 42
- Мибу Тадаминэ** (898–920), поэт, теоретик поэзии – 25, 238, 244, 303, 304
- Мигунов Александр Сергеевич** (1940–2016), российский философ-эстетик – 277, 416
- Мики Киёси** (1897–1945), японский философ академической школы, ученик Нисиды Китаро – 360
- Миллер М.**, современный американский японовед – 477
- Милль Джон Стюарт** (1806–1873), британский философ, социолог, экономист – 149, 150, 152, 153, 174, 372, 383

- Минами Хироси**, современный японский культуролог – 480
- Минамото**, могущественный феодальный клан в средневековой Японии – 25
- Мисима Юкио** (наст. имя Кимитакэ Хираока, 1925–1970), японский писатель и поэт – 86, 88, 100, 145–147, 347, 382–383
- Митицуна-но Хаха** (934–974), японская писательница – 36
- Митра**, божество индоиранского происхождения, связанное с друженностью, договором, согласием и солнечным светом – 208
- Миякава Хидэки** (1927–1999), японский философ – 83–85, 331
- Миякэ Сэцурэй** (1860–1945), японский политик, правый националист – 142
- Моисеев Никита Николаевич** (1917–2000), русский советский учёный в области общей механики и прикладной математики, академик – 448
- Моль Абраам** (1920–1992), французский физик, философ, психолог – 426, 434, 467–470, 488
- Моне Клод** (1840–1926), французский живописец-импрессионист – 32, 33
- Морейра** (XVI в.), европейский учёный, исследователь Японии – 109
- Мори Аринори** (1847–1889), японский политический и государственный деятель, дипломат; министр культуры Японии – 170, 171
- Мори Коити** (наст. фамилия и имя – Сугихара Кэйдзо) (р. 1901–1982) – японский философ, теоретик и пропагандист марксизма-ленинизма – 100
- Мори Огай** (1862–1922), японский писатель, критик, переводчик – 70, 143–145
- Мотоори Норинага** (1730–1801), японский учёный, филолог и поэт, представитель «национальной школы» кокугакуха – 31, 152, 153, 176, 177, 224, 227, 286, 287, 365, 476
- Мураками Ясусукэ** (1931–1993), японский экономист – 458, 459
- Мурасаки Сикибу** (973–1014), японская писательница и поэтесса – 23, 36, 59, 351, 573
- Мурата Сюко** (1432–1502), создатель и теоретик чайного ритуала тяною – 14, 26, 46, 240, 242, 308, 315
- Муриан Инна Фёдоровна** (р.1929), российский учёный-востоковед, искусствовед – 18, 27313313
- Мусянокодзи Санзацу** (1885–1976), японский романист, драматург, поэт, художник и философ – 347
- Мэйдзи** (наст. Муцухито, 1852–1912), император Японии в 1867–1912 гг. – 64, 119, 325, 577, 578
- Мэрдок Айрис** (1919–1999), английская писательница и философ – 334

Н

Набэсима (XVII в.), крупный даймё – 109

Навлицкая Галина Брониславовна (р. 1928), российский японовед, историк – 242

Накабаяси Тикүто (1776–1853), японский художник школы будзинга – 307

Накамура Кэйю (1832–1891), японский философ – 149, 172, 174, 176, 177

Накамура Синъитиро (1918–1997), японский писатель, литературный критик – 347

Накамура Хадзимэ (1912–1999), специалист по истории буддизма, один из крупнейших представителей философской компаративистики, историк философии – 93, 96, 97, 366

Накамура Юдзиро (1925–2017), японский философ-эстетик – 136, 179, 180, 182–187, 189–192, 576

Наканэ Тиэ (р. 1926), японский социоантрополог – 480, 489

Накаэ Тёмин (1847–1901), японский мыслитель, публицист и политический деятель – 64, 182

Нацумэ Сосэки (наст. имя Нацумэ Кинносукэ, 1867–1916), выдающийся японский писатель, основоположник современной японской литературы – 70

Нерон (37–68), римский император (54–68) – 192

Нинтоку (наст. имя Осадзаки), император Японии (313–399) – 536

Ниси Аманэ (1826–1894), японский просветитель, философ, социолог – 64, 122–125, 137, 138, 143, 148–150, 152–161, 171, 172, 175, 182, 231, 282, 572, 574

Нисида Китаро (1870–1945), великий японский философ, основатель «Киотской философской школы» – 73–77, 82–85, 143, 145, 177, 179, 186–189, 309, 326, 330, 357, 363, 367, 372, 373, 386, 388, 389, 470, 476, 481–487, 515–517, 526–528, 575

Ниситани Кэйдзи (1900–1990), японский философ – 84, 143, 187, 188, 330, 376

Нитирэн (1222–1282), монах, основатель оригинальной буддийской секты – 89, 494, 504, 507, 578, 580

Нитта Хироэ (р. 1929), японский философ-эстетик – 5, 419, 420, 422, 432–445, 473, 474

Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ, представитель «философии жизни» – 62, 71, 127, 326, 327, 330, 356, 358, 488

Новалис (1772–1801), немецкий поэт и философ, представитель раннего романтизма – 320

Нома Хироси (1915–1991), японский писатель, поэт, критик и общественный деятель – 347

Носко Питер, доктор философии, специалист по японской культуре, профессор University of British Columbia – 475

Ньютон Исаак (1643–1727), английский физик, математик, механик и астроном – 152, 521

О

Огата Корин (1658–1716), основоположник школы живописи Корин – 576

Ода Нобунага (1534–1582), японский сёгун (с 1573 г.), один из объединителей страны – 105

Одебрехт Рудольф (1883–1945), немецкий философ, развивал принципы феноменологической эстетики – 285

Одзин (наст. имя Хонтаваке), император Японии (270–310) – 111

Одзу Ясудзиро, японский режиссер – 389, 390

Озирис, бог возрождения, царь загробного мира в древнеегипетской мифологии и судья душ усопших – 208

Окадзаки Ёсиэ (1892–1982), японский литературовед – 292

Окакура Какудзо (Тэнсин, 1862–1913), японский учёный, искусствовед и эстетик – 67–69, 71, 72, 85, 139–141, 284, 327

Омори М., современный японский социолог – 504

Омура (XVII в.), крупный даймё – 109

Ониси Ёсинори (1888–1959), японский философ-эстетик – 64, 71, 72, 141, 224, 232, 284–288, 290–292, 294, 295, 302, 476

Ониси Хадзимэ (1864–1900), японский учёный-культуролог – 64, 72, 140, 141

Оно-но Комати (IX в.), японская поэтесса – 42, 43

Оока Сёхэй (1909–1988), японский писатель, литературный критик и переводчик французской литературы – 347

Опзумер К. (сер. XIX в.), голландский профессор, историк философии – 150

Органтино (XVI в.), португальский иезуит – 105, 106

Оригути Синобу (1887–1953), японский этнолог, фольклорист, литературовед, поэт, прозаик и педагог – 397, 398

Ортега-и-Гассет (1883–1955), испанский философ и социолог – 488

Оруэлл Джордж (1903–1950), британский писатель и публицист – 372, 376

Оцука Ясудзи (1868–1931), японский филолог и философ-эстетик – 70–72

П

Палладио Андреа (1508–1580), великий итальянский архитектор позднего Возрождения и маньеризма – 191

Парето Вильфредо (1848–1923), итальянский инженер, экономист и социолог – 522

- Парменид** (ум. 470 до н.э.), древнегреческий философ, основатель и главный представитель Элейской школы – 165
- Парсонс Толкотт** (1902–1979), социолог-теоретик, глава школы структурного функционализма – 454
- Паскаль Блез** (1623–1662), французский учёный, религиозный философ, писатель-моралист, создатель философской антропологии – 339, 345
- Пифагор** (570–495 до н.э.), древнегреческий философ, математик и мистик, создатель религиозно-философской школы пифагорейцев – 456
- Планк Макс** (1858–1947), немецкий физик-теоретик, основоположник квантовой физики – 522
- Платон** (427–347 до н.э.), древнегреческий философ – 62, 70, 76, 81, 263, 265, 277, 456, 472, 486, 521
- Плотин** (204–270), греческий философ-неоплатоник – 62, 70
- По Эдгар Аллан** (1809–1849), американский писатель, поэт, эссеист, литературный критик и редактор – 287
- Полани Майкл** (1891–1976), английский физик, химик и философ венгерского происхождения – 202, 466, 467
- Поло Марко** (ок. 1254 – 1324), венецианский путешественник – 103
- Померанц Григорий Соломонович** (1918–2013), российский философ, культуролог, писатель, эссеист – 523, 529
- Поспелов Борис Васильевич** (1923–1995), российский японовед, историк, политолог – 74, 323
- Примаков Евгений Максимович** (1929–2015), советский и российский политический и государственный деятель, академик – 447
- Пуанкаре Анри** (1854–1912), французский математик, механик, физик, астроном и философ – 521, 522
- Пугачёва Людмила Геннадиевна**, российский философ – 188, 199–201, 203, 312, 313, 444
- Р**
- Рафаэль Санти** (1483–1520), великий итальянский живописец, график, архитектор – 521
- Рембо Артюр** (1854–1891), французский поэт – 49
- Рембрандт Харменс ван Рейн** (1606–1669), голландский художник, рисовальщик и гравёр, великий мастер светотени – 521
- Рёхо Ким** (Ким Ле Чун) (1928–2017), российский писатель, переводчик, литературовед и востоковед корейского происхождения – 323, 347, 349
- Ривьер Анри** (1864–1951), французский художник – 33
- Риккерт Генрих** (1863–1936), немецкий философ-неокантианец – 11
- Рикю Сэн-но** (1522–1591), мастер чайной церемонии тяною – 240

- Рильке Райнер Мария** (1875–1926), австрийский поэт – 384
- Родригес** (1-я пол. XVII в.), португальский иезуит – 115
- Розанов Василий Васильевич** (1856–1919), русский религиозный философ, литературный критик и публицист – 523, 531
- Розенберг Альфред** (1893–1946), один из главных немецко-фашистских преступников – 521
- Розенберг Оттон Оттонович** (1888–1919), русский философ-буддолог – 17, 39, 120, 331
- Руссо Жан-Жак** (1712–1778), французский просветитель, философ, писатель – 124, 156, 512, 521
- С**
- Сайгё** (1118–1190), японский поэт в стиле танка – 25, 44, 240
- Сайтё** (767–822), японский буддийский основатель школы Тэндай – 324, 501, 581
- Сакабэ Мэгуми** (1936–2009), видный представитель современной эстетической мысли Японии – 384–386, 388–393, 395–399
- Сакаи Наоки** (р.1947), японский ученый и дизайнер – 370
- Сакамото Кэндзо** (1931–1991), японский философ, лигвист, историк науки – 419, 444, 445
- Санович Виктор Соломонович** (р. 1940), японовед, переводчик – 241
- Сартр Жан-Поль** (1905–1980), французский философ и писатель, основатель атеистического экзистенциализма – 165, 310, 312, 334, 339, 349, 391, 392, 458, 583
- Светлов Георгий Евгеньевич**, см. Комаровский Георгий Евгеньевич
- Свифт Джонатан** (1667–1745), англо-ирландский писатель-сатирик, публицист, философ, поэт и общественный деятель – 379, 380
- Се Даюнь** (IV в.), известная китайская поэтесса – 292
- Сезанн Поль** (1839–1906), французский живописец – 51, 427
- Семенов Всеволод Сергеевич** (1941–1986), советский востоковед, индолог, санскритолог, исследователь древнеиндийской литературы, религий, философии – 195, 201
- Сенека Луций Анней** (4–65 до н.э.), римский философ-стоик – 192
- Сёва Хирохито** (1901–1989), император Японии с 1926 г. – 460
- Сёму Тэнно**, император Японии (724–749) – 581
- Сётоку Тайси** (574–622), японский принц-регент периода Асука – 100, 510
- Сётэцу** (1381–1469), японский поэт – 239, 240, 242, 293, 305
- Сёхаку** (1443–1527), японский поэт стиля рэнга – 214, 215
- Сива Кокан** (1738–1818), японский художник и теоретик искусства – 65, 66
- Сибусава Эйити** (1840–1931), экономист, банкир, автор концепции конфуцианского капитализма – 169, 485, 541

- Сига Наоя** (1883–1971), японский автор рассказов, романист, драматург; представитель литературной группы «Сиракаба» – 347
- Сиина Риндзо** (1919–1973), японский писатель-экзистенциалист – 334, 347–349, 351–355
- Симадзу Такахиса** (XVII в.), сацумский даймё – 104, 109
- Синкэй** (1406–1475), теоретик театра Но – 226, 239, 293, 305
- Синран** (1173–1262), японский буддийский мыслитель – 74
- Сироткина Ирина Евгеньевна** (р. 1963), российский историк психологии, антрополог – 49
- Скрябин Александр Николаевич** (1871–1915), русский композитор и пианист – 49
- Смайлс Сэмьюэл** (1812–1904), шотландский писатель и реформатор; автор книг нравственно-философского характера – 174
- Смит Адам** (1723–1790), шотландский экономист и философ – 129, 485
- Снитко Татьяна Николаевна** (р. 1955), российский учёный, германист и востоковед – 159, 166, 388
- Соами** (XVI в.), японский мастер дзэн, создатель сухих садов – 26
- Соги** (1421–1502), поэт и теоретик школы рэнга – 214, 215, 240
- Соколов-Ремизов Сергей Николаевич** (р. 1931), российский учёный-востоковед, искусствовед – 47, 300, 466
- Сократ** (470–399 до н.э.), древнегреческий философ, учение которого знаменует поворот в философии – от рассмотрения природы и мира к рассмотрению человека – 458, 521
- Соловьёв Владимир Сергеевич** (1853–1900), русский религиозный мыслитель, мистик, поэт, публицист, литературный критик – 317
- Сотё** (XV в.), японский поэт – 214
- Софокл** (ок. 496 – 406 до н.э.), древнегреческий поэт-драматург – 192
- Спенсер Герберт** (1820–1903), английский философ-позитивист – 125, 128
- Спиноза Бенедикт** (1632–1677), нидерландский философ-рационалист, натуралист – 496–497
- Сталин Иосиф Виссарионович** (1878–1953), советский политический, государственный, военный и партийный деятель – 531
- Стравинский Игорь Фёдорович** (1882–1971), русский композитор и дирижёр – 49
- Струве Пётр Бернгардович** (1870–1944), русский общественный и политический деятель, экономист, публицист, историк – 532, 534
- Сугияма-Лебра Такиэ** (1930–2017), американский учёный-антрополог японского происхождения – 162, 447, 453, 454, 457–462, 475, 477, 479, 480, 489

Судзуки Дайсэцу Тэйтаро (1870–1966), японский философ, буддолог – 97, 325

Судзуки Сёсан (1579–1655), японский самурай-христианин – 75, 88, 97, 115

Сумараги (IX в.), правящий род в хэйанскую эпоху – 22

Сурио Этьен (1892–1979), французский философ-эстетик – 263, 265, 472

Су Ши, средневековый художник и каллиграф, один из основоположников направления вэньжэньхуа – 42

Сэй Сёнагон (966–1017), японская писательница – 35, 36, 340

Сэн (Сэн-но) Рикю (1522–1591), мастер чайной церемонии – 14, 26, 52, 241, 242, 315

Сэн Сосицу (1622–1697), японский чайный мастер, основатель чайной школы Урасэнке – 52

Сэссон (нач. XVI в.), известный художник и каллиграф – 294

Сэсю Тоё (1420–1506), великий японский художник «китайской школы» – 26, 240

Т

Таварая Сотацу (1570–1640), японский художник – 30

Тайра, могущественный феодальный клан в средневековой Японии – 25

Такада Ясума (1893–1975), японский философ и социолог – 127, 128

Такано Тосими, современный японский литературовед – 334, 338, 375

Такаяма Нагафуса (Укон, 1552–1615), японский политический, военный и религиозный деятель, магнат из провинции Сэтцу, блаженный Католической церкви – 106

Такаяма Риндзиро (Тёгю, 1871–1902), японский писатель и эстетик – 64, 71, 72

Такуан Сохо (1573–1645), странствующий дзэнский монах, а также каллиграф, поэт, художник, садовник, мастер чайной церемонии – 11

Такэбэ Тонго (1871–1945), японский социолог, основатель Японского социологического общества – 125, 126, 128

Такэно Дзёо (1502–1555), великий чайный мастер в средневековой Японии – 14, 315

Такэно Сёэ (сер. XV – сер. XVI в.), теоретик искусства чайной церемонии – 308

Такэути Тосио (1905–1982), японский философ-эстетик – 71, 72

Танабэ Хадзимэ (1885–1962), японский философ, представитель «киотской школы» – 75, 84, 177, 329, 360

- Танидзаки Дзюньтиро** (1886–1965), японский писатель – 55–57, 281, 429, 430, 433
- Таномура Такэда** (Тикудэн, 1777–1835), японский художник стиля нанга-будзинга (школа живописи тушью и водяными красками на шёлке) – 227
- Тао Юань-мин** (Тао Цянь, 365–427), классик японской поэзии – 39, 526
- Таока Рэйун** (1870–1912), японский критик, писатель-документалист – 104
- Тард Габриэль** (1843–1904), французский социолог и криминалист – 129
- Тахо-Годи Аза Алибековна** (р. 1922), российский филолог-классик, переводчица – 254
- Тикамацу Мондзаэмон** (1653–1724), японский драматург театра Но – 30, 235, 352
- Товарая Сотаци** (1570 – 1640), японский художник, мастер декоративного искусства – 30
- Тода Дзёсэй** (1900–1958), японский философ и социолог, второй президент общества Сока гаккай – 494, 504
- Тода Тэйдзо** (1887–1955), японский социолог – 126, 128, 494
- Тоётоми Хидэёси** (1536–1598), сёгун, правитель Японии с 1686 г. – 106, 107
- Тойнби Арнольд Джозеф** (1889–1975), английский историк и социолог – 330, 496, 503, 504, 535
- Токугава Акитакэ** (1853–1910), японский политик – 32
- Токугава Иэмицу** (1604–1651), третий сёгун династии Токугава – 325
- Токугава Иэмоти** (1846–1866), 14-й (предпоследний) сёгун сёгуната Токугава в Японии, находился у власти с 1858 по 1866 год. Его правление характеризовалось обилием внутренних смут и общим ослаблением сёгуната после первых крупных японских контактов с США и «открытия» Японии западным странам – 162
- Токугава Иэясу** (1542–1616), дипломат и военачальник, основатель династии сёгунов Токугава – 107, 115
- Токугава Хидэтада** (1579–1632), сёгун с 1605 г. – 115
- Токутоми Сохо** (1863–1957), японский общественный деятель и публицист – 141, 142, 164
- Толстой Лев Николаевич** (1828–1910), русский писатель – 203, 204, 521–524
- Томомацу Энтай**, современный японский исследователь – 78
- Тоса Мицуоки** (1617–1691), японский художник и теоретик искусства – 306

- Тосака Дзюн** (1900–1945), японский философ-марксист и литературный критик – 62, 122, 148
- Тояма Сёити** (Масакадзу, 1848–1900), просветитель и педагог эпохи Мэйдзи, первый профессор социологии Токийского университета – 125
- Тояма Сигэки** – 69, 70, 162, 169
- Трубникова Надежда Николаевна** (р. 1970), российский японовед, философ-буддолог – 12, 135, 167, 180, 298, 315, 394, 502, 511, 526
- Тулуз-Лотрек Анри** (1864–1901), французский график и живописец – 33
- Тургенев Иван Сергеевич** (1818–1883), русский писатель-реалист, поэт, публицист, драматург, переводчик – 519
- Тэдзука Томио** (1-я пол. XX в.), профессор Токийского университета – 311
- Тютчев Фёдор Иванович** (1803–1873), русский поэт – 313
- У**
- Уайтхед Альфред Норт** (1861–1947), британский математик, логик, философ – 481
- Уистлер Джеймс** (1834–1903), англо-американский художник, один из предшественников импрессионизма и символизма – 32
- Уитон Генри** (1785–1848), американский правовед и дипломат – 173
- Умэхара Такэси** (р. 1925), японский философ-антрополог и культуролог – 330
- Уэда Дзюндзо** (1886–1973), японский искусствовед и эстетик – 73
- Уэки Эмори** (1857–1892), японский публицист, один из самых активных членов «Движения за свободу и права народа» – 104
- Ф**
- Фабиан Фукан** (1565–1621), монах-буддист, обращённый в христианство и вновь вернувшийся в буддизм – 110–112, 114, 115
- Фенолоза Эрнест** (1853–1908), американский профессор философии, преподававший в Японии – 69, 70, 72, 139, 284, 359
- Фёдоров Николай Фёдорович** (1829–1903), русский религиозный мыслитель, философ-футуролог – 360
- Фихте Иоганн Готлиб** (1762–1814), немецкий философ, один из представителей немецкой классической философии – 74, 76
- Фолькельт Йоханнес** (1848–1930), немецкий философ и психолог – 285
- Фома Аквинский** (1225 или 1226 – 1274), средневековый философ, теолог, учитель церкви – 112
- Франциск Ксавье**, см. Ксавье Франциск
- Фредерик Луи** (1923–1996), французский учёный-востоковед – 139, 140

- Фромм Эрих** (1900–1980), немецкий социолог, философ, социальный психолог, психоаналитик, представитель Франкфуртской школы, один из основателей неотрейдизма и фрейдомарксизма – 271, 378–380, 432
- Фруа** (XVI в.), португальский иезуит – 105
- Фтабатэй Симэй** (1864–1909), японский писатель и переводчик – 62
- Фудзивара Кинто** (966–1041), японский государственный деятель и теоретик литературы – 226, 238, 244
- Фудзивара Садаиэ** (Тэйка, 1162–1241), японский поэт и теоретик искусства – 226, 238, 239, 244, 292, 305, 576
- Фудзивара Сюндзэй** (Тосинари, 1114–1204), японский поэт; составил антологию «Сэндзайсю»; отец Фудзивара Садаиэ – 293, 294, 305
- Фудзивара Хаманари** (VIII в.), японский теоретик поэзии – 25
- Фукада Ясукадзу** (1878–1928), японский философ-эстетик – 73
- Фукудзава Юкити** (1835–1901), японский писатель, переводчик и философ – 148, 149, 165, 170, 172–174, 176
- Фуко Мишель** (1926–1984), французский философ, психолог, теоретик культуры и историк – 463
- Х**
- Хага Торү** (р. 1931), японский культуролог и литературовед – 31, 33
- Хайдеггер Мартин** (1889–1976), немецкий философ-экзистенциалист – 165, 310–312, 327, 329, 330, 360–362, 368
- Хаксли Олдос** (1894–1963), английский писатель, новеллист и философ – 372
- Халлоуэл Альфред Ирвинг** (1892–1974), американский антрополог – 457
- Хамагути Эсюн** (1931–2008), профессор Осацкого университета, создал концепцию личности «контекстуального типа», которая не имеет самостоятельных целей и действует в зависимости от окружения – 458, 459, 475, 477, 480, 481, 489
- Хания Ютака** (1904–1997), японский писатель, литературный критик – 347
- Хатано Сэйити** (1877–1950), японский философ-неокантианец – 84
- Хаулэнд Дуглас Р.**, современный американский историк-востоковед – 164, 165, 173
- Хаяси Радзан** (XVII в.), известный неоконфуцианец – 114, 115
- Хаяси Тадамаса** (1853–1906), торговец предметами японского искусства, консультант европейских японофилов – 32
- Херригель Евгений** (1884–1955), немецкий учёный, философ-буддолог – 11–13, 321

Хидэтада, см. Токугава Хидэтада

Хиросигэ Андо (1797–1858), японский художник – 31, 42, 43, 45

Хлебников Велимир (1885–1922), русский поэт и прозаик, один из крупнейших деятелей русского авангарда – 49

Хокусай Кацусика (1760–1849), японский мастер цветной гравюры – 31, 66

Хонъями Коэцу (1558–1637), японский художник, мастер прикладного искусства, каллиграф – 30

Хоркхаймер Макс (1895–1973), немецкий философ и социолог, один из основателей Франкфуртской школы – 488

Хуа Тинцзянь, средневековый художник и каллиграф, один из основоположников направления вэньженьхуа – 42

Хэйвенс Томас Р., современный американский историограф японского просвещения периода Мэйдзи – 148

Ц

Цубоути Сёё (1858–1935), японский писатель и переводчик – 65, 70, 145, 579

Цувано (XIX в.), крупный феодал-даймё – 149

Цуда Мамити, выдающийся просветитель эпохи Мэйдзи – 149, 172

Цутида Кёсон (1891–1934), японский учёный, историк философии – 73, 121, 326

Ч

Чехов Антон Павлович (1860–1904), русский писатель, классик мировой литературы – 48

Чжуан Цзы (369–286 до н.э.), китайский даосский мыслитель – 14, 19, 38, 201, 241, 246, 296, 299–301, 309, 316, 395, 515

Чжу Си (1130–1200), китайский философ, учёный-энциклопедист, литератор, текстолог и комментатор конфуцианских канонических произведений, педагог, главный представитель неоконфуцианства – 155, 160

Ш

Шакья Муни, см. Будда

Шарипутра (568–484 до н. э.), в буддийской традиции один из двух главных учеников Будды Гаутамы – 12, 302

Швейцер Альберт (1875–1965), немецко-французский просветитель, близкий к «философии жизни» – 327

Шелли Перси Биши (1792–1822), английский поэт – 287

Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854), немецкий философ-романтик – 145, 287, 288

Шестов Лев Исаакович (1866–1938), русский философ-экзистенциалист – 372

Шёнберг Арнольд (1874–1951), австрийский и американский композитор, педагог, музыковед, дирижёр и публицист – 265, 473

Шива, один из трёх верховных богов в брахманизме и индуизме – 20, 208

Шизингер Р., переводчик работ Нисиды Китаро – 487

Шиллер Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства Просвещения – 317, 318

Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ-иррационалист – 62, 86, 326, 327, 356

Шпенглер Освальд (1880–1936), немецкий историософ, представитель «философии жизни» – 487

Штейнер Евгений Семёнович (р. 1955), российский японовед, филолог и культуролог – 10

Шукуров Шариф Мухаммадович (р. 1948), российский востоковед, искусствовед и культуролог – 10, 282

Щ

Щербатской Фёдор Ипполитович (1866–1942), русский и советский буддолог – 331

Э

Эйдлин Лев Залманович (1910–1985), советский китаист, филолог, переводчик – 8, 39

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948), советский режиссёр театра и кино, художник, сценарист, теоретик искусства – 202

Эйнштейн Альберт (1879 – 1955), физик-теоретик – 522

Экхарт Мейстер Иоганн (1260–1328), средневековый немецкий теолог и философ, один из крупнейших христианских мистиков – 521

Энгельс Фридрих (1820–1895), основоположник научного коммунизма – 328, 551

Эндо Рюкити (1874–1946), японский социолог – 128, 129

Эсхил (ок. 525 – 456 до н.э.), древнегреческий поэт-драматург – 521

Ю

Юаса Ясуо (1925–2005), японский философ-экзистенциалист – 330

Юнг Карл Густав (1875–1961), швейцарский психолог и философ – 13, 464

Я

Ямагути Нацуо (р. 1952), депутат нижней палаты японского парламента – 460

Ямадзакис Ансай (1618–1682), японский конфуцианец, основатель школы Кимон – 517, 603

Ямамото Масао, современный исследователь – 285

- Ямамото Цунэтомо** (1659–1719), самурай из княжества Сага в провинции Хидзэн, где правил даймё Набэсима — 305, 306, 604
- Янагида Кэндзюро** (1893–1983), японский философ марксист и общественный деятель — 100, 350, 373, 561, 604
- Янь Яньчжи** (384–456), китайский буддолог, поэт — 7, 39
- Ясперс Карл** (1883–1969), немецкий философ-экзистенциалист — 312, 330, 339, 349, 415, 426, 500
- Яхве**, бог в иудаизме — 208

Содержание

О специфике миропонимания в японской культурной традиции.....	5
О некоторых аспектах истории японской эстетической мысли	19
О странничестве традиционных японских художников	35
О синестезийном характере японской культуры	48
О пути японской эстетики к философской научности.....	61
О специфике морального сознания японцев	87
О «христианском веке» в Японии.....	101
О возникновении японской социологии	119
О кризисе японской культурной идентичности в эпоху Мэйдзи	130
О воззрениях японского мыслителя Ниси Аманэ	148
О проблемах перевода трудов западных мыслителей в эпоху Мэйдзи	162
О «телесности» и «пустотности» традиционной эстетики Японии	179
О паузе в японском средневековом театре	194
О «телесном модусе» разума в духовной традиции Японии ...	199
О культуре «перетекания» Идзире Масуро	206
Об особенностях эстетики Имамита Томонобу	222
О Востоке и Западе в эстетике Имамита Томонобу	248
О калонологии Имамита Томонобу	261
О равноценности чувств человека в японской культурной традиции	274
Об эстетических взглядах Ониси Ёсинори	284
О «бесформенности» и «форме» в традиционной японской эстетике	296
О японской культурной традиции в сравнении с романтизмом	312

Об экзистенциализме и японской духовной традиции	323
Об экзистенциальном сопоставлении Абэ Кобо и Альбера Камю	334
О влиянии экзистенциализма на творчество Сиина Риндзо	347
О воззрениях философа Вацудзи Тэцуро	356
О противостоянии личности и общества у Абэ и Булгакова..	372
О культурологических взглядах Сакабэ Мэгуми	384
О «праведном искусстве» Кобаты Дзюндзо	401
Об алгоритмических тенденциях в современной японской эстетике	415
О взглядах Нитты Хироэ, критикующего компьютерное творчество	432
Об особенностях современного развития японской культуры	446
О дальневосточной духовной традиции как основании культурной сложности	463
О сложности культуры в воззрениях японских философов XX века	475
Об интерпретации духовных традиций Запада Икэдой Дайсаку	493
О компромиссном характере японской культуры	510
О русских антагонизмах и японском компромиссе.....	519
Послесловие	531
Библиография	543
Словарь терминов	572
Указатель имён. Составитель <i>Е.В. Михайлов</i>	584

Серии книг, подготовленные ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проектов С.Я. Левит

Серия «Российские Пропилеи»

- Автономова Н.С.** Открытая структура / Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 503 с.
- Автономова Н.С.** Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. – 2-е изд., испр., доп. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 509 с.
- Автономова Н.С.** Философский язык Жака Деррида. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 510 с.
- Бахтин М.М.** Избранное. Том 1: Автор и герой в эстетическом событии / Сост. Н.К. Бонецкая. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 544 с.
- Бахтин М.М.** Избранное. Том 2. Поэтика Достоевского / Сост. Н.К. Бонецкая. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 512 с.
- Буслаев Ф.И.** Догадки и мечтания о первобытном человечестве / Сост. А.Л. Топорков. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 704 с.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *Sub specie aethetica*: В 2 т. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – 575 с.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *Sub specie aethetica*: В 2 т. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – 527 с.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *Sub specie aethetica*: В 2 т. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2007. – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – 575 с., ил.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *Sub specie aethetica*: В 2 т. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2007. – Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – 527 с., ил.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *sub specie easthetica*. В 2 т. – 3-е изд., перераб. и доп. – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 576 с. ил.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *sub specie easthetica*. В 2 т. – 3-е изд., перераб. и доп. – Том 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 560 с. ил.
- Бычков В.В.** Византийская эстетика. Исторический ракурс. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 768 с.

- Бычков В.В.** Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 832 с., ил.
- Бычков В.В.** Эстетика Блаженного Августина. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 368 с.
- Бычков В.В.** Эстетика Блаженного Августина. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 528 с.
- Бычков В.В.** Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2010. – 784 с.
- Великовский С.И.** Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 711 с.
- Великовский С.** В скрещенье лучей. Очерки французской поэзии XIX – XX веков. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 415 с.
- Великовский С.** Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика А. Камю. – М.; СПб., 2015. – 208 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 688 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: На пути к исторической поэтике / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Автокнига, 2010. – 688 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: Традиционная духовная культура / Сост. Т.В. Говенько. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 624 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – 2-е изд., испр. – СПб.: Университетская книга, 2011. – 687 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: Культура итальянского и французского Возрождения. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 512 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное. Критические статьи и заметки / Сост. и вступительная статья Т.В. Говенько. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 496 с.
- Веселовский А.Н.** Избранное: Легенда о Св. Граале / Сост. и вступительная статья Пашенко. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 512 с.
- Веселовский А.** Избранное: Эпические и обрядовые традиции. – М.: Политическая энциклопедия, 2013. – 639 с. – Серия «Российские Пропилеи»).
- Веселовский А.Н.** В.А.Жуковский. Поэзия чувства «сердечного воображения». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 528 с.
- Габричевский А.Г.** Биография и культура: Документы, письма, воспоминания: В 2 кн. / Сост. О.С. Северцева. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 775 с., ил.
- Габричевский А.Г.** Избранное: Гётеана. – М.; СПб.: Петроглиф, 2013. – 704 с.
- Галинская И.Л.** Потаенный мир писателя. – М.; СПб.: Летний сад, 2007. – 424 с.
- Гальцева Р.А.** Знаки эпохи. Философская полемика. – М.: Летний сад, 2008. – 668 с.

- Гальцева Р.А., Роднянская И.Б.** К портретам русских мыслителей. – М.: Петроглиф; Патриаршее подворье храма – домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 748 с.
- Гачев Г.** 60 дней в мышлении (Самозарождение жанра). – М.; СПб.: Летний сад, 2006. – 480 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. – М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. – Т. 1: Мудрость Пушкина / Сост. С.Я. Левит. – 592 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. – М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. – Т. 2: Молодая Россия / Сост. С.Я. Левит. – 576 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. – М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. – Т. 3: Образы прошлого / Сост. С.Я. Левит. – 704 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. – М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. – Т. 4: Тройственный образ совершенства / Сост. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – 640 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. Демоны глухонемые. Статьи, эссе, заметки разных лет / Сост.Н.Н. Смирнова – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 352 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. Мудрость Пушкина / Сост. С.Я. Левит. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2007. – 656 с.
- Гершензон М.** Избранное. Мудрость Пушкина / Сост. С.Я. Левит. – 3-е изд. – М.; СПб.: 2015. – 592 с.
- Гершензон М.** Избранное. Молодая Россия / Сост. С.Я. Левит. – 2-е изд., дополненное. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. – 592 с.
- Гершензон М.** Избранное. Тройственный образ совершенства / Сост. С.Я. Левит. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. – 2015. – 640 с.
- Гершензон М.** Избранное. Образы прошлого / Сост. С.Я. Левит. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. – 2015. – 432 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. Исторические записки / Сост. С.Я. Левит. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 352 с.
- Гершензон М.О.** «Узнать и полюбить». Из переписки 1893–1925 гг. / Сост. Е. Литвин. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 572 с.
- Гершензон М.О.** Избранное. Образы прошлого / Сост. С.Я. Левит. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 448 с.
- Гуревич А.Я.** Избранные труды. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1: Древние германцы. Викинги. – 360 с.
- Гуревич А. Я.** Избранные труды. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 2: Средневековый мир. – 560 с.
- Гуревич А.Я.** Индивид и социум на средневековом Западе. – М.: Росийская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 424 с., ил.
- Гуревич А.** Индивид и социум на средневековом Западе. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 423 с.
- Гуревич А.Я.** Исторический синтез и Школа «Анналов». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 432 с.

- Густав Шпет:** Жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / Отв. ред. и сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 720 с.
- Густав Шпет и шекспировский круг:** Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарий, археографическая работа Т.Г. Щедрина. – М.; СПб.: Петроглиф, 2013. – 760 с.
- Другие Средние века: К 75-летию А.Я. Гуревича** / Сост. И.В. Дубровский, С.В. Оболенская, М.Ю. Парамонова. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 463 с.
- Егоров Б.Ф.** Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. – М.: Летний сад, 2009. – 664 с.
- Земсков В.Б.** Образ России в современном мире и другие сюжеты / Сост. Т.Н. Красавченко. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Гнозис, 2015. – 343 с.
- Земсков В.Б.** О литературе и культуре Нового Света. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 592 с.
- Зинченко В.П.** Философское наследие / Науч. ред. Т.Г. Щедрина; сост. Т.Г. Щедрина, В.Н. Порус. – М.; СПб.: ЦГИ «Принт», 2016. – 504 с.
- Исупов К.Г.** Русская философская культура. – СПб.: Университетская книга, 2010. – 592 с.
- Кантор В.К.** Изображая, понимать, или Sententia sensa: философия в литературном тексте. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 832 с.
- Кантор В.К.** Русская классика, или Бытие России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 768 с.
- Кантор В.К.** Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с.
- Кантор В.К.** «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 422 с.
- Кантор В.К.** «Крушение кумиров», или Одоление соблазнов (становление философского пространства в России). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 608 с.
- Кантор В.К.** Русская классика, или Бытие России. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 600 с.
- Кантор В.К.** «Срубленное древо жизни». Судьба Николая Чернышевского. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 528 с.
- Кнабе Г.** Избранные труды. Теория и история культуры. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); СПб.: Летний сад, 2006. – 1200 с.
- Лёзов С.** Попытка понимания: Избранные работы. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 575 с.
- Маньковская Н.Б.** Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 496 с.

- Медушевская О.** Теория исторического познания: Избранные произведения. – СПб.: Университетская книга, 2010. – 572 с.
- Мильдон В.И.** Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 288 с.
- Патрушев А.** Германская история: Через тернии двух тысячелетий. – М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. – 704 с.
- Пинский Л.Е.** Магистральный сюжет: Ф. Вийон, У. Шекспир, Б. Грассиан, В. Скотт. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 400 с.
- Пинский Л.Е.** Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М.; СПб., 2014. – 358 с.
- Пинский Л.** Реализм эпохи Возрождения. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 320 с.
- Пинский Л.** Шекспир. Основные начала драматургии. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 623 с.
- Померанц Г.С.** Выход из трансa. – 3-е изд., испр. и доп. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 592 с.
- Померанц Г.С.** Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
- Померанц Г.С.** Сны земли. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 464 с.
- Померанц Г.С.** Страстная односторонность и бесстрастие духа. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 617 с.
- Померанц Г.С.** Страстная односторонность и бесстрастие духа. – 2-е изд. испр. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 618 с. – (Серия Российские Пропилеи»).
- Померанц Г.С.** Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – 2-е изд. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 352 с.
- Померанц Г.С.** Открытость бездне: Встречи с Достоевским. – 3-е изд., доп. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
- Померанц Г.С.** Сны земли. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 464 с.
- Померанц Г.С.** Сны земли. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
- Померанц Г.С.** Дороги духа и зигзаги истории. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 384 с.
- Померанц Г.С.** Дороги духа и зигзаги истории. – 2-е изд., доп. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 416 с.
- Померанц Г.С.** Выход из трансa. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 583 с.
- Пушкин в русской философской критике.** Конец XIX – XX век. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 591 с.
- Пушкин в русской философской критике.** Конец XIX – XX века. – 3-е изд., испр. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 591 с.

- Сафонов В.И.** Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротою...»: Переписка 1880–1905 годов / Сост. Е.Д. Кривицкая, Л.Л. Тумаринсон. – СПб.: Петроглиф, 2011. – 760 с. – ил.
- Степун Ф.** Письма. – М.: РОССПЭН, 2013. – 683 с.
- Стравинский И.Ф.** Хроника. Поэтика / Сост. С.И. Савенко. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.
- Стравинский И.Ф.** Хроника. Поэтика / Сост. С.И. Савенко. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
- Ткаченко Г.А.** Избранные труды. Китайская космология и антропология. – М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2008. – 362+XXIX с.
- Трубинова Н.Н.** Традиция «исконной просветленности» в японской философской мысли. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 414 с.
- Цимбаев Н.И.** Историософия на развалинах империи. – М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. – 616 с.
- Шмит Ф.И.** Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с.
- Шпет Г.Г.** Мысль и слово. Избранные труды / Сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 688 с.
- Шпет Г.Г.** Philosophia Natalis: Избранные психолого-педагогические труды / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 624 с.
- Шпет Г.Г.** Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 712 с.
- Шпет Г.Г.** Очерк развития русской философии. I / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 592 с.
- Шпет Г.Г.** Очерк развития русской философии. II: Материалы / Реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 848 с.
- Шпет Г.Г.** Философия и наука. Лекционные курсы / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 496 с.
- Шпет Г.Г.** Философская критика: Отзывы, рецензии, обзоры / Сост. Т.Г. Щедрина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 487 с.
- Шпет Г.Г.** История как проблема логики. Часть первая. Материалы. – М.; СПб.: Университетская книга, 2014. – 510 с.
- Шпет Г.Г.** История как проблема логики: Критические и методологические исследования. Часть вторая. Архивные материалы / Отв.-ред. и сост. Т.Г. Щедрина. – М.; СПб.: Университетская книга, 2016. – 728 с.
- Щедрина Т.Г.** Архив эпохи: Тематическое единство русской философии. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 391 с.; ил.

- Щукин В.Г.** Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 608 с.
- Юдина М.В.** Лучи Божественной любви. Литературное наследие / Сост. А.М. Кузнецов. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 815 с.
- Юдина М.В.** Высокий стойкий дух: Переписка 1918–1945 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 656 с.
- Юдина М.В.** Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки: Переписка 1946–1955 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 592 с.; ил.
- Юдина М.В.** Жизнь полна Смысла: Переписка 1956–1959 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 600 с.
- Юдина М.В.** В искусстве радостно быть вместе: Переписка 1959–1961 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 815 с.; ил.
- Юдина М.В.** Дух дышит, где хочет: Переписка 1961–1963 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 855 с.; ил.
- Юдина М.В.** Нереальность зла: Переписка 1964–1966 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 677 с.; ил.
- Юдина М.В.** Пред лицом вечности: Переписка 1966–1970 гг. / Сост. А.М. Кузнецов. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 656 с.

Серия «Humanitas»

- Автономова Н.С.** Познание и перевод. Опыты философии языка. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.
- Автономова Н.С.** Познание и перевод. Опыты философии языка. – 2-е изд. испр. доп. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 736 с.
- Андроников И.** «К музыке». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 240 с.
- Асоян А.** Данте в русской культуре. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 288 с.
- Бонцекая Н.** Дух Серебряного века (феноменология эпохи). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 720 с.
- Бонцекая Н.К.** Бахтин глазами метафизика. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 560 с.
- Бонцекая Н.К.** В поисках неведомого Бога. Мережковский – мыслитель. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 400 с.
- Бычкова Л.С.** Творчество и чудотворство: Живая классика искусства. – М.: Модерн-А; Центр гуманитарных инициатив, 2010. – 320 с.; ил.

- Великовский С.И.** В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 271 с.
- Визгин В.П.** Философия науки Гастона Башляра / В.П. Визгин. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 288 с.
- Визгин В.П.** Пришвин и философия. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 240 с.
- Визгин В.П.** Генезис и структура квалитивизма Аристотеля. – 2-е изд., испр., доп. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 416 с.
- Гаджикурбанов А.С.** Этика Спинозы как метафизика морали. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 320 с.
- Гайденок П.П.** История греческой философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 319 с.
- Гайденок П.П.** История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 456 с.
- Гайденок П.П.** История новоевропейской философии. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 456 с.
- Гайденок П.П.** История греческой философии. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 319 с.
- Галинская И.Л.** Документальная проза Н. Мейлера и магический мир романов Дж. Роулинг. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 208 с.
- Галинская И.Л.** Дж.Д. Сэлинджер и М. Булгаков в современных толкованиях. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. – 192 с.
- Гальцева Р.А.** Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 320 с.
- Германия. XX век.** Модернизм, авангард, постмодернизм / Ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 607 с.; ил.
- География искусства:** Междисциплинарное поле исследования. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.
- Глебкин В.В.** Лексическая семантика: Культурно-исторический подход. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 272 с.
- Глебкин В.В.** Смена парадигм в лингвистической семантике: от изоляционизма к социокультурным моделям. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 368 с.
- Гордон А.** Историческая традиция Франции. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 384 с.
- Гранин Р.** Эсхатология как феномен русской религиозно-философской метафизики, 2016. – 144 с.
- Губин В., Некрасова Е.** Философская антропология: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 240 с.

- Губман Б.Л.** Современная философия культуры. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 536 с.
- Гуманисты эпохи Возрождения о формировании личности (XIV – XVI вв.)** – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 400 с.
- Гуманитарное знание и вызовы времени** / Отв. редактор и составитель С.Я. Левит. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 480 с.
- Гуревич А.Я., Харитонович Д.Э.** История Средних веков: Книга для чтения. – 2-е изд. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2008. – 320 с.
- Гуревич А.Я.** История историка. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 288 с., ил.
- Гуревич А.Я.** Избранное. Ч. 1. История – нескончаемый спор. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
- Гуревич А.Я.** Избранное. Ч. 2. Медиевистика и скандинавистика: статьи разных лет. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
- Гуревич П.С.** Философское толкование человека. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 464 с.
- Гуревич П.С.** Философская интерпретация человека. (К 80-летию П.С. Гуревича). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 384 с.
- Демченко А.** Чернышевский. Научная биография (1828–1853). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Петроглиф, 2015. – 320 с.
- Дмитриева Н.А.** Русское неокантианство: «Марбург» в России: Историко-философские очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 512 с.
- Ефременко Д.В.** Посттравматическая Россия. Социально-политические трансформации в условиях неравновесной динамики международных отношений. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 224 с.
- Западная философия XX – начала XXI вв.** Интеллектуальные биографии. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 320 с.
- Зинченко В.П., Пружинин Б.И., Щедрина Т.Г.** Истоки культурно-исторической психологии: Философско-гуманитарный контекст. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 415 с.
- Зорин А.** Ангел-чернорабочий. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 192 с.
- Исупов К.** Метафизика Достоевского. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.
- Искусство и культура Европы эпохи Возрождения и раннего Нового времени:** Сборник трудов в честь В.М. Володарского. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 416 с.
- Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре** в свидетельствах учеников и современников / Сост. Н.В. Ревякина. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 264 с.
- Каравашкин А.В.** Литературный обычай Древней Руси, (XI – XVI вв.). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 544 с.

- Клюканов И.Э.** Коммуникативный универсум. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 256 с.
- Князева Е.Н.** Энактивизм: Новая форма конструктивизма в эпистемологии. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 352 с.
- Кондаков И.В.** Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2011. – 383 с.
- Косарев А.** Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
- Космос детства: Антология** / Сост. А.А. Грякалов, К.Г. Исупов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 368 с.
- Котляревский Н.А.** Декабристы. – СПб.: Летний сад, 2009. – 480 с.
- Котляревский Н.А.** Гоголь Н.В., 1829–1842: Очерк из истории русской повести и драмы. – М.: Летний сад, 2009. – 404 с.
- Котляревский Н.А.** Гоголь Н.В., 1829–1842: Очерк из истории русской повести и драмы. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 404 с.
- Котляревский Н.А.** Лермонтов М.Ю. Личность поэта и его произведения. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 351 с.
- Котляревский Н.А.** Декабристы. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 480 с.
- Культурно-историческая эпистемология: Проблемы и перспективы.** К 70-летию Бориса Исаевича Пружинина. М.: Политическая энциклопедия. – 2014. – 599 с.
- Культурогенез и культурное наследие.** – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 640 с.
- Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б.** Словарь по психоанализу / Пер. с франц. и науч. ред. Н.С. Автономовой. 2010. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 751 с.
- Лебедев А.А.** Три лика нравственной истины. Чаадаев, Грибоедов, Якушкин. – СПб.: Летний сад, 2009. – 720 с.
- Медушевский А.Н.** Политическая история русской революции: Нормы, институты, формы социальной мобильности в XX веке. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 656 с.
- Медушевский А.** Политические сочинения: Право и власть в условиях социальных трансформаций. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. – 512 с.
- Медушевская О.М.** Пространство и время в науках о человеке: Избранные труды. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 463 с.
- Методология психологии: Проблемы и перспективы.** – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 528 с.
- Микешина Л.А.** Диалог когнитивных практик. Из истории социальной эпистемологии и философии науки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 575 с.
- Микешина Л.А.** Современная эпистемология гуманитарного знания: междисциплинарные синтезы. – М.: Политическая энциклопедия, 2016. – 463 с.

- Микешина Л.А.** Эпистемология ценностей. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 439 с.
- Микешина Л.А.** Современная эпистемология гуманитарного знания: междисциплинарные синтезы. – М.: Политическая энциклопедия, 2016. – 464 с.
- Мильдон В.И.** Вся Россия – наш сад (русская литература как одна книга). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 463 с.
- Мильдон В.И.** Эдип и Фауст. Заметки по теории культуры. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 368 с.
- Миркина З.А.** Избранные эссе. Пушкин, Достоевский, Цветаева. – М.: Модерн, 2008. – 296 с.
- Миркина З.А.** Невидимый собор. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 271 с.
- Наследие Александра Веселовского** в мировом контексте. Исследования и материалы / Отв. ред. Т.В. Говенько. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 320 с.
- Неокантианство немецкое и русское:** Между теорией познания и критикой культуры / Под ред. И.Н. Грифцовой, Н.А. Дмитриевой. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 567 с.
- Перельштейн Р.М.** Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 255 с.
- Перельштейн Р.М.** Видимый и невидимый мир в киноискусстве. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. – 208 с.
- Перельштейн Р.** Старая дорога. Эссеистика, проза, драматургия, стихи. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 272 с.
- Пинский Л.** Шекспир. Основные начала драматургии. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 623 с.
- Померанц Г.С.** Записки гадкого утенка. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 464 с.; ил.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** Великие религии мира. – 2-е изд., испр. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. – 280 с.; ил.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** Великие религии мира. – 3-е изд., испр. – М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. – 256 с.; ил.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** Великие религии мира. – 4-е изд., испр. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 256 с.; ил.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** В тени Вавилонской башни. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** В тени Вавилонской башни. – 2-е изд. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** Работа любви. Лекции, прочитанные на рубеже веков. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 352 с.
- Померанц Г.С., Миркина З.А.** Собрание себя. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 143 с.

- Померанц Г., Миркина З.** Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов). – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 594 с.
- Притяжения Андроникова.** Статьи. Очерки. Воспоминания. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 464 с.
- Пружинин Б.И.** Ratio serviens. Конкурсы культурно-исторической эпистемологии. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 423 с.
- Путь в философию: Антология.** – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. – 445 с.
- Розин В.** Семиотические исследования. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. – 256 с.
- Розин В.М.** Мышление и творчество. – М.: ПЕР СЭ, 2006. – 360 с.
- Романов В.Н.** Культурно-историческая антропология. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 362 с.
- Русская историософия: Антология / Сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская.** – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 448 с.
- Рюриков Ю.** Три влечения. Любовь: Вчера, сегодня и завтра. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. – 256 с.
- Семенов В.Е.** Доминирующие парадигмы трансцендентализма в западноевропейской философии. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 688 с.
- Семенова С.И.** Метафизика русской литературы. – М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. – Т. 1. – 512 с.
- Семенова С.И.** Метафизика русской литературы. – М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. – Т. 2. – 512 с.
- Сергазина К.** «Хождение вокруг»: Ритуальная практика первых общин христоверов. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 256 с.
- Синергетика. Антология.** М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 408 с.
- Скворцов Л.В.** Информационная культура и цельное знание. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2011. – 440 с.
- Скворцов Л.В.** Цивилизационные размышления: Концепции и категории постцивилизационной эволюции. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 384 с.
- Скворцова Е.Л., Луцкий А.** Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 391 с.
- Стиль мышления: Проблема исторического единства научного знания: К 80-летию Владимира Петровича Зинченко.** – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 640 с.
- Тавризян Г.М.** Философы XX века о технике и «технической цивилизации». – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 216 с.; ил.

- Тавров А.М.** Нулевая строфа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 432 с.
- Тема «живого тела» в истории философии:** Материалы научной конференции. (Институт философии РАН, май 2015 г.). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 288 с.
- Топосы философии Наталии Автономовой.** К юбилею / Отв. ред.-сост. Б.И. Пружинин, Т.Г. Щедрина. – М.: Политическая энциклопедия, 2015. – 808 с.
- Традиции и инновации в современной России.** Социологический анализ взаимодействия и динамики / Под ред. А.Б. Гофмана. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 543 с.
- Трубникова Н.Н., Бабкова М.В.** Обновление традиций в японской религиозно-философской мысли XIII – XIV вв. – М.; СПб.: РОССПЭН, 2014. – 758 с.
- Философия познания:** К юбилею Л.А. Микешиной. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 663 с.
- Философы Франции. Словарь.** – Изд. 2-е, доп., перер. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 464 с.
- Человек в мире знания:** К 80-летию В.А. Лекторского. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 623 с.
- Чистяков Г.** Библейские чтения: Апостол. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 388 с.
- Чистяков Г.П.** Библейские чтения: Пятикнижие. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 352 с.
- Чистяков Г.** Труды по античной истории. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 320 с.
- Чистяков Г.** Над строками Нового Завета. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 400 с.
- Чистяков Г.** С Евангелием в руках. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 416 с.
- Чистяков Г.** Свет во тьме. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 320 с.
- Шишков А.М.** На плечах гигантов. Очерки интеллектуальной культуры западного Средневековья (V – XIV вв.). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 704 с.
- Шпет Г. и его философское наследие:** У истоков семиотики и структурализма: Коллективная монография. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 527 с.
- Эволюционная эпистемология: Антология /** Сост. Е.Н. Князева. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 704 с.
- Эпистемологический стиль в русской интеллектуальной культуре XIX–XX веков:** от личности к традиции. – М.: РОССПЭН, 2013. – 447 с.
- Эпштейн М.Н.** От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с.
- Эстетика немецких романтиков.** – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 576 с.

Е.Л. Скворцова, А.Л. Луцкий

Пути японской культуры

Статьи по истории общественной и художественной мысли

Страны восходящего солнца

Серийное оформление: П.П. Ефремов

Корректор А.В. Матешук

Макет и дизайн обложки Л.В. Лобанова



По издательским вопросам обращаться:

«Центр гуманитарных инициатив»

e-mail: unikniga@yandex.ru. Руководитель центра Соснов П.В.

Комплектование библиотек, оптовая продажа в России и странах СНГ
ООО «Университетская книга-СПб».

«Университетская книга-СПб» предлагает книготорговым организациям, библиотекам и простым читателям широкий ассортимент книг по всему спектру гуманитарных наук — философии, филологии, лингвистики, истории, социологии и политологии. Продукцию ведущих гуманитарных научных издательств Санкт-Петербурга и России вы можете приобрести у нас по издательским ценам.

Контакты:

в Санкт-Петербурге

Тел. (812) 640–08–71, e-mail: uknigal@westcall.net

в Москве ООО «Университетская книга-СПб»

Тел. (495) 915–32–84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru

Рассылка по России:

Интернет-магазин Лабиринт.ру – <http://www.labyrinth.ru/>

Подписано к печати 27.04.2017. Формат 60x90 1/16. Заказ № .

Усл. печ. л. 39.

Тираж экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета

в Публичном акционерном обществе «Т8 Издательские Технологии»

109316, Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5.

Тел.: 8 (495) 221–89–80