
Традиционные мотивы в эстетических воззрениях трех японских философов XX в.: Куки Сюдзо, Караки Дзюндзо, Като Синро

© 2021 г. Е.Л. Скворцова

Институт востоковедения РАН,
Москва, 107031, ул. Рождественка, д. 12.

E-mail: squo0202@mail.ru

Поступила 01.10.2020

Статья посвящена воззрениям трех японских эстетиков XX в. – Куки Сюдзо, Караки Дзюндзо и Като Синро. На их примере мы убеждаемся в жизненности форм традиционного мировоззрения в современной Японии. Начиная с эпохи Мэйдзи философско-эстетические теории Запада влияли на взгляды японских мыслителей, но и по сей день традиционализм играет важную роль в японской мысли. Это касается и акцента на телесности, воплощенности человека – буддийское положение о «единстве плоти и сердца-разума» (身心一如, синдзин-итинё), и неопределенности, текучести всех форм существования вещей, отношений, эфемерности (無常, мудзё) самой жизни. Это также верно и для принятия *Ничто* (無, му) в качестве метакатегории философии, которую Нисида Китаро поставил в основание своей системы, объясняющей исторический мир и положение в нем человека через «тождество абсолютных противоречий», имеющих разрешение в поле *Ничто*. Эта философская позиция, буддийско-даосская по сути, особенно ярко присутствует в работах японских ученых, исследующих традиционную культуру своей родины и пытающихся дать современную интерпретацию ее категориям.

Ключевые слова: японская эстетика, Нисида Китаро, Куки Сюдзо, Караки Дзюндзо, Като Синро, Ничто (му), форма *катати*, форма *ката*, сосуществование противоречий, *ики* (шик, дендизм).

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-2-175-186

Цитирование: Скворцова Е.Л. Традиционные мотивы в эстетических воззрениях трех японских философов XX в.: Куки Сюдзо, Караки Дзюндзо, Като Синро // Вопросы философии. 2021. № 2. С. 175–186.

Traditional Motives in the Aesthetic Views of the 20th Century Japanese Philosophers Kuki Shuzo, Karaki Junzo, Kato Shinro

© 2021 Elena L. Skvortsova

*Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences,
12, Rozhdestvenka str., Moscow, 107031, Russian Federation.*

E-mail: squo0202@mail.ru

Received 01.10.2020

The article is devoted to the views of three Japanese philosophers of the 20th century with their example we are convinced the relevance of the traditional worldview in contemporary Japan. Since the Meiji period, Western philosophy and aesthetic theories have constantly influenced the views of Japanese thinkers, but up to this day, traditionalism plays an important role in Japanese thought. This also applies to the emphasis on corporality, human incarnation – the Buddhist position on “the unity of flesh and mind” (*shin-jin – itchinyo*) and the uncertainty fluidity of all forms of existence of things (*mujō*), relations, the ephemerality of life itself. This is also true for acceptance of Nothingness (*mu*) as a metacategory of philosophy which Nishida Kitaro put at the foundation of his system, explaining the historical world and the position in it of a person through the identity of absolute contradictions resolved in the field (*basho*) of Nothingness. This philosophical position, Buddhist-Taoist in essence, is especially vividly present in the works of Japanese thinkers who study the traditional culture of their homeland and try to give a modern interpretation to its categories.

Keywords: Japanese Aesthetics, Nishida Kitaro, Kuki Suzo, Karaki Junzo, Kato Shinro, Nothingness (*mu*), Emptiness (*ku*), shape (*Katachi*), form (*Kata*), Iki (chic, dandism), co-existence of Contradictions.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-2-175-186

Citation: Skvortsova, Elena L. “Traditional Motives in the Aesthetic Views of the 20th Century Japanese Philosophers Kuki Shuzo, Karaki Junzo, Kato Shinro”. *Voprosy filosofii*, Vol. 2 (2021), pp. 175–186.

Японская эстетика вплоть до начала XX в. развивалась преимущественно в области искусствоведения и поэтики, писатели и художники зачастую сами выступали в роли теоретиков искусства и эстетиков; см.: [Скворцова 1989; Скворцова 1990]. 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» [Малявин 1987, 6–7].

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.

Формирование эстетической науки в Японии с необходимостью сопровождалось разработкой философско-эстетического категориального аппарата, находящегося в органическом соответствии с национальной мыслительной традицией. 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 путем 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 историко-мифологических хроник «Кодзики» (712 г.) и «Нихонги» (720 г.), поэтических антологий «Манъёсю» (758 г.) и «Кокинсю» (910 г.). Но это не была «система» в европейском понимании, поскольку в ней отсутствовали логическая четкость и определенность; на протяжении веков она зиждилась 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 (1868–1911), когда рационализм и логика стали требованиями времени, эстетические теории должны были встать над практикой конкретных искусств. Для осуществления этой задачи японским теоретикам необходимо было обратиться к достижениям систематизированной философской эстетики Запада. Одним из отцов-основателей философской эстетики Японии принято считать Ниси Аманэ (1829–1897); см.: [Скворцова, Луцкий 2018]. Он первым предложил несколько переводов западного термина «эстетика»: *дзэмбигаку* (善美学, наука о добре и красоте), *касюрон* (佳趣論, теория эстетического вкуса), *бимёгаку* (美妙学, наука о таинственно-прекрасном), *кансэйрон* (感性論, теория чувственного познания). В это же время широко использовалось и еще одно название эстетики – *симбигаку* (審美学, наука, исследующая красоту). Все эти термины остались достоянием истории японской эстетики, а в обиход вошел предложенный журналистом-просветителем Накаэ Тёмином (1847–1901) вариант *бигаку* (美学, наука о красоте).

Видный философ Куки Сюдзо (1888–1941) был четвертым ребенком в семье барона Куки Рюити, высокопоставленного чиновника министерства культуры эпохи Мэйдзи. Личность Куки во многом сформировалась под влиянием того, что он был сыном самурая высокого ранга и гейши. В начале эпохи Мэйдзи отношение к таким бракам стало гораздо более терпимым, чем в прежние времена; более того, в Японии, открывшейся либеральным западным веяниям, просветительская и в известном смысле культуртрегерская роль гейш в жизни общества заметно возросла. В период активных международных контактов довольно образованные, превосходно знавшие традиционную японскую культуру гейши нередко принимали участие в деловом общении с иностранцами. В отличие от традиционно воспитанных в скромном ригористическом духе самурайских жен, гейши умели непринужденно себя вести, поддерживать разговор, владели музыкальными инструментами и могли выступать в качестве своеобразного интеллектуального катализатора светского общества. Куки вырос в именно такой атмосфере и с детства проникся тягой к знаниям.

Окакура Какудзо (1863–1913) – писатель, художественный критик, автор знаменитой книги «Идеалы Востока» – ввел будущего философа в мир эстетики. В 21 год Куки Сюдзо принял католичество, окончил философское отделение Токийского императорского университета, затем работал на кафедре эстетики Киотского университета. Там он испытал сильное влияние Нисиды Китаро (1870–1945), основателя Киотской философской школы, чья попытка сочетания западной методологии и терминологии с восточными идеями до сегодняшнего дня является актуальной. В западноевропейской философии на мировоззрение Нисиды повлияла немецкая классическая философия и феноменология Гуссерля, близко ему было апофатическое богословие Мейстера Экхарта, Эриугены, Николая Кузанского. Из современных направлений взгляды Нисиды наиболее близки к экзистенциализму.

В эпоху Мэйдзи многие из самурайских сыновей выезжали в Европу и США, чтобы получить там образование и впоследствии стать полезными для родины. Такова

была судьба и Куки Сюдзо. Ему удалось присутствовать на лекциях Э. Гуссерля, он был знаком с М. Хайдеггером и стал тем самым японцем, с кем немецкий мыслитель ведет свой знаменитый диалог о языке [Хайдеггер 1993]. Куки Сюдзо имел возможность слушать лекции неокантианца Г. Риккерта и даже исследовать культурную жизнь Парижа под руководством Ж.-П. Сартра. В европейцах Куки потрясла их крайняя меркантильность. Так, о французах он писал: «Даже при самом доброжелательном к ним отношении японцу трудно представить их ментальность, поскольку они и говорят, и ведут себя в соответствии с единственным законом – весом доллара. Их разумная необходимость заключается в переводе всего на низменный денежный уровень. Уродливейшая для нашего вкуса поговорка “время – деньги” имеет, тем не менее, хождение повсюду. Рожденная в Новом Свете, она победоносно завоевывает Старый» (цит. по: [Танака 2001, 344]).

Главным сочинением Куки стала работа «Структура *ики*» («*Ики-но кодзо*»), где он выдвигает понятие *ики* (粋) в качестве главного для эстетики эпохи Эдо (1603–1868). Философ считал несправедливым, что тело человека практически изгонялось из исследовательского поля западной культурологии. Тело было объектом изучения медицинских наук, оно учитывалось в психологии, его «плотская греховность» являлась объектом религиозной критики. Однако тело, считал Куки, есть важная составляющая идентичности человека. Оно – не просто «подставка под интеллект», его рафинированные проявления являются составной частью культурной идентичности японского народа.

Внимание Куки Сюдзо к проблеме тела в культуре объяснялось не только приверженностью пути Нисиды Китаро, считавшего каждого человека «противоречивым тождеством» противоположных характеристик, в том числе телесной и ментальной, но и личной обидой. Профессия матери-гейши отбрасывала неприятную тень на его происхождение, поскольку в Европе гейш ассоциировали с дамами полусвета, чуть ли не с проститутками. Книга «Структура *ики*» разъясняет несправедливость подобных наветов. В частности, в очерке «Гейша» Куки писал: «Чтобы стать гейшей, следовало сдать весьма строгий экзамен по музыке и танцу. Идеал гейши, одновременно этический и эстетический, который называется *ики* – это гармоническое единство чувственности и благородства» [Ibid., 321]; см. также: [Bolz-Bornstein 1997; Kuki 1997; Light 1987].

В работе «Структура *ики*» Куки Сюдзо теоретически осмысливает отношения гейши и самурая. В этих отношениях, по его мнению, нашел воплощение *ики* – эстетический идеал эпохи Эдо. Философ считал возможным применить при описании такого культурного феномена, как *ики*, абстрактно-формализованный подход, присущий западной философии. Однако он при этом ощущал не совсем адекватную данному подходу национальную особенность художественного восприятия действительности. «Поскольку само понятие *ики* присутствует в нашем языке, оно выражает специфику жизни нашего народа... Какой же метод, какой подход следует использовать для раскрытия смысла этой национальной специфики, этого особого культурного феномена?» [Куки 1972, 1–2]. Раз *ики* – это сердцевина мироощущения народа, его смысл должен передаваться в языке. Именно язык проясняет для народа формы его собственного прошлого и настоящего бытия, он есть самораскрытие особенностей культуры, обладающей историческим прошлым.

Японский эстетик подвергает пристальному анализу термин *ики*, пытаясь найти подходящий аналог в европейских языках, но ни один вариант не устраивает его. «Кокетство», «шик», «дух», «интеллект», «страсть», «желание» – каждое из этих слов европейского лексикона выражает лишь одну сторону богатого культурного феномена *ики*, и потому адекватный перевод этого слова на западные языки невозможен, считает Куки Сюдзо. Если же нельзя выразить суть феномена *ики* в языке, следует начать с его существования, а не с сущности, то есть с конкретных его проявлений, чтобы уловить его существенные признаки: «Бытие культуры можно понять только в ее живых конкретных формах» [Там же, 15]. Общие понятия здесь помочь не могут, поскольку

сложный феномен *ики* в каждом случае проявляется по-разному, схватить его суть можно только на собственном телесном опыте.

Ики – это сложный и противоречивый психологический феномен, а не просто некое статическое, одномерное состояние. Его мерцание составляет особую атмосферу, которую можно только пережить и лишь отчасти описать. Это и эротизм, и кокетство, и отчаяние, и храбрость, и смирение. Их динамическое сочетание создает особое напряжение, структуру которого Куки изобразил в виде параллелограмма, пытаясь выразить во внешней форме внутреннее состояние.

Согласно Куки, отношения между мужчиной и женщиной, постоянно развиваясь, проходят три подвижные стадии: кокетство (*битаи* 媚態), гордость, самообладание (*икидзи* 意気地) и смирение (*акирамэ* 諦め), что еще более усложняет задачу исследователя феномена *ики*. «Ивовый» стан, способ ношения одежды, прическа, особая интонация разговора (粋話 *し*, *икиханаси*), жестикуляция – относятся к природным, телесным характеристикам *ики*. Здесь существенную роль играют идеализация влюбленным объекта его влечения, максимальный отход погруженного в *ики* человека от реальной бытовой действительности.

Говоря о проявлении *ики* в искусстве, Куки заостряет внимание на сдержанном лаконизме, присущем национальной художественной традиции. Так, в японской традиционной архитектуре преобладают простые формы и приглушенные, естественные оттенки коричневого и зеленого цветов. Подобная сдержанность присутствует и в ремеслах, музыке, танце, поэзии, садово-парковом искусстве, искусстве чайной церемонии. А есть ли в искусстве Запада что-либо похожее на феномен *ики*? – задается вопросом японский эстетик и находит, что нечто похожее наблюдается в поэзии Ш. Бодлера в «Цветках зла». В ней раскрывается противоречивая красота бытия, сочетаются высокое и низкое, изящное и грубое, радостное и трагическое [Куки 1972, 58].

Куки анализирует особенности живого «физиологического» восприятия проявлений *ики*, невольно применяя, так сказать, синестетический подход: «Подобно тому как невозможно объяснить оттенки цвета слепцу, нет способа при помощи статичных слов объяснить от природы текучий, саморазвивающийся феномен культуры. То же мы можем сказать и о попытке “одномерного” объяснения на словах понятия “вкуса”. Чтобы объяснить, что такое вкус, надо начать с телесного опыта вкусового ощущения. Мы же выводим понимание “вкуса” опираясь на текст. Более того, принижаем “вкус”, делая его предметом оценочного суждения. Однако для объяснения “вкуса” недостаточно и “чисто вкусового” ощущения. На самом деле, вкус подразумевает неосознаваемый и трудноуловимый запах, постигаемый обонянием. Мало того, часто к этому добавляется еще и осязание. Фактически запах включает в себя еще и ощущения языка. Таким образом, “ощупывание” (触, *савари*) затрагивает сердечные струны, их невыразимое в слове движение. Такие вкус, запах и осязательные ощущения формируют основу телесного опыта» [Там же, 130–132].

Следовательно, полагает Куки, *ики* как явление традиционной японской культуры и японского сознания имеет текучую, динамическую, статическую и структурную составляющие, а также имеет одновременно и телесное, и духовное измерение. Особенно важно то, что противоположные составляющие не оцениваются как положительные и отрицательные. Все они, хотя и в разной степени, – положительные, поскольку совершенно необходимы и для индивидуального самоощущения, и для японской культуры в целом.

В качестве оформленных элементов *ики* японский философ называет как природные особенности человека (черты и выражение лица, жестикуляция и походка, интонация голоса), так и создаваемые искусством (музыкой, танцем, архитектурой). Но феномен *ики* не исчерпывается формальными признаками, он характеризуется неформализуемой составляющей внутреннего переживания человека. Так что *ики* не может быть полностью объективировано.

По поводу необходимого «тождества противоречий» Куки весьма образно выразился в одном из стихотворений. Живой человек постоянно находится в состоянии

противоречивой напряженности. Каждая отрицательная черта имеет свое положительное значение, оно придает переживанию сложность, многомерность и эстетическую ценность. Те стороны действительности, которые европейская культура причисляла к отрицательным, старалась вывести за рамки своего интереса или пыталась преодолеть, японская культура стойко воспринимала как неизбежную теневую сторону природного (преходящесть, увядание, болезнь, смерть) или социального (неравенство, недостижимость желаемого, неизбежность разлуки) бытия.

Есть в тени – радость тени.
Она – не просто отсутствие света.
У льда – вкус льда.
Что не то же, что вкус охлажденной воды...
Принцип противоречия, к сожалению,
Ущербен, однорук, одноглаз.
Есть слава в инь,
Есть она и в ян (цит. по: [Tanaka 2001, 23]).

По словам Танаки Кюбуна, исследователя творчества Куки Сюдзо, «в этом стихотворении “тень”, “отсутствие”, “инь”, “зло” – не просто отрицание “солнца”, “ян” и “добра”. У всех у них есть положительное значение. Здесь Куки сформулировал тот принцип, под которым подписывался, кстати, и Нисида Китаро. Подоплеку такого мышления составляет попытка Куки обновить понимание Ничто (無, му), изменив его значение от чистого “отрицания” к “положительной противоположности”» [Ibid., 24]. Последователь Нисиды, Куки Сюдзо знал, что под «Ничто» учитель понимал не абсолютное формально-логическое отрицание (что он неоднократно оговаривал), а неформальность, бесформенную процессуальность, делающую невозможными окончательные формальные определения сложных явлений жизни. Нисида понимал человеческое Я как тождество абсолютных противоречий, в том числе Я и Другого, и в этом пункте Куки являлся его верным учеником.

В целом концепцию Куки Сюдзо можно свести к следующим тезисам:

- человек как сложное культурное явление формируется только в сложных отношениях с другим человеком; центральным ядром здесь являются отношения мужчины и женщины;
- отношения между людьми в традиционной культуре многоуровневые;
- обязателен телесный аспект отношений, но он неотделим от духовного; культурное тело всегда одухотворено;
- противоположности не уничтожаются, они динамически дополняют друг друга в целостном мировоззрении;
- никакое статичное описание сложного культурного феномена не исчерпывает его содержания, всегда за скобками остается личностное, живое, актуальное переживание;
- в феномене *ики* сочетаются внутренний, игровой свободный импульс самовыражения и ограничивающие его рамки традиционного этикета;
- осознание изменчивости и конечности любви (как и других отношений); проявления стойкости и мужества, неожиданные повороты в отношениях, предательство и смерть – все это следует принимать со смирением.

Другим представителем Киотской школы был Караки Дзюндзо (1904–1980), также ученик Нисиды Китаро. Как и учитель, он был хорошо знаком с философскими течениями Запада, но остался верен буддийскому мировоззрению, найдя опору в учениях буддийских наставников XIII в.: Синрана, основателя школы Дзёдо-Син, и Догэна, основателя школы Сото-Дзэн.

Помимо исследований в сфере японской традиционной эстетики, Караки стал известным в стране историком литературы и литературным критиком, издавая журнал «Литературное обозрение». Кроме того, Караки был профессором японской филологии в Университете Мэйдзи. Его перу принадлежит фундаментальная работа «Рассуждения о современной японской литературе» («Гэндай нихон бунгаку дзёсэцу»). Самой

цитируемой работой Караки является монография «Непостоянство всего сущего» («Мудзё»). Она представляет собой достаточно подробную историю эстетической категории *мудзё* от эпохи Хэйан (794–1185) до XVII в.

Книга состоит из трех разделов. В первом на примерах из литературы «женского потока» эпохи Хэйан, включающего такие произведения, как «Дневник эфемерной жизни» («*Кагэро никки*», 974 г.), «Дневник Идзуми Сикибу» («*Идзуми Сикибу никки*», 976 г.), «Дневник Мурасаки Сикибу» («*Мурасаки Сикибу никки*», 1008–1010 гг.), то есть на основании главным образом личных дневников, раскрывается изначальный смысл категории *мудзё-хаканаси* («непостоянство», «бренность»).

Отметим, что тема непостоянства широко представлена и в поэзии блестящей эпохи Хэйан. Она принимала разные облики в зависимости от характера личных эмоций авторов – аристократичных жителей столицы. Для поэтических мотивов той поры характерно настроение *мудзёкан* – чувство эфемерности, преходящести всего сущего. Это вздох печали, неуверенности, сожаления, колебания, удивления. Вот, например, стихотворение Аривара-но Нарихиры (825–880), выдающегося хэйанского поэта (перевод И.А. Борониной):

Иль в небе нет луны?
Или весна – не та,
Не прежняя весна?
Лишь я один –
Всё тот же... [Кокинсю 2005, 185].

Воспетое принцем непостоянство окружающего мира находит живой отклик у его неизвестного современника:

Наш бренный мир...
Он – сон иль явь?
Живу ли я,
Или, быть может,
Это лишь грезы? [Там же, 221].

В тот период развития японской литературы буддийская идея непостоянства всего сущего имела, по мнению Караки Дзюндзо, женственный оттенок грусти и эстетизировалась, будучи связанной с эмоцией очарования бренностью вещей (*моно-но аварэ*). Именно тогда сформировалась идея красоты скоротечности цветения сакуры, мимолетности и зыбкости любовных отношений, постоянно возникающих и исчезающих превратностей судьбы. При этом чувство *хаканаси* – трогательного переживания эфемерности жизни – приобретало несколько театральный оттенок на фоне вполне мирного и благополучного существования тоскующих обитательниц японской столицы.

В конце первого раздела Караки Дзюндзо обращается к текстам, отразившим смену поэтической доминанты от «женственного» – слабого и беспомощного переживания хрупкости человеческого существования – к описанию мужественного чувства смертельной опасности и близкого жизненного конца. Речь идет о начавшейся новой эпохе японской истории – Камакура (1185–1333), эпохи первого сёгуната. По словам Н.И. Конрада, это была «эпоха бурь и гроз, эпоха военных столкновений, борьбы за власть, эпоха, когда среди крови и насилий устанавливалась военная диктатура, когда выдвигались на арену, опрокидывая многое из установившегося доселе, новые социальные элементы, – эта эпоха слишком отлична была от предыдущей, чтобы не оказать сильнейшего воздействия на психический уклад представителей старой культуры, старых традиций» [Конрад 1974, 299].

Потрясение от катаклизмов нового времени зафиксировал поэт-отшельник Камо-но Тэмэй (1154–1216) в «Записках из кельи» («*Ходзёки*», 1212 г.) подробно описав внезапно обрушившиеся на жителей столицы бедствия. Камо-но Тэмэй также поведал о появлении «новых людей». «Сердца людей все изменились, значение стали придавать только одним коням и седлам; таких же, кто употреблял бы волов и экипажи, – таких уже более не стало» [Камо-но Тэмэй 1998, 339].

На переломе эпох Хэйан и Камакура возникли произведения в жанре воинских сказаний (*гунки*), проникнутые ожиданием и описанием грядущей смерти. Например, первый свиток «Повести о доме Тайра» («*Хэйкэ-моногатари*»), главной темой которой считается буддийский принцип бренности сущего и кармическое возмездие, полон чувств печали и эфемерности человеческой жизни, обреченной стать «горсткой ветром влекомого праха» [Повесть... 1982, 27] (перевод А.А. Долина).

В сказаниях *гунки* тема смерти в бою входит в ткань произведения как жестокая обыденность. Мужественные воины и монахи-отшельники и есть те самые «новые люди» Камо-но Тёмэя. Они привнесли в культуру новые ценности: самоотверженность, хладнокровие в бою, истовую (хоть и упрощенную) религиозность, бытовой и художественный аскетизм. В интерпретации воинов и монахов – главных творцов культурных форм и смыслов эпох Камакура и Муромати (1334–1572) – понятие *мудзё* обрело новые смыслы. Получила широкое распространение вера в наступление «конца закона Будды» (*манно*) – фактически «конца света», когда, в частности, буддийская заповедь «не убий» утратила свою значимость и ежечасно нарушалась. Последствия такого нарушения грозили попаданием в страшный ад. Его выразительно описал поэт-монах Сайгё (1118–1190, перевод В. Марковой):

Укажут грешнику. «Вот здесь!»
И он услышит страшный грохот!
Отверзлись адавы врата.
Какой его охватит ужас!
Как, верно, вострепещет он! [Сайгё 1979, 109].

Осужденный спросил:
Зачем во тьме преисподней
Пылает костёр?
В это пламя земных грехов
И тебя, как хворост, подбросят [Там же, 108].

Смертными грешниками становились все участники междоусобиц. Кровавые битвы эпохи первых сёгунатов явились несомненным доказательством конца света, когда спасение от адского пламени не может быть результатом собственных усилий верующего, но только результатом милосердия будд и бодхисаттв. Лишь они, как считалось, могли спасти отчаявшихся грешников.

В эту эпоху непрочность и эфемерность жизни обрела жесткую форму безвременной внезапности смерти в свирепых схватках либо при добровольном уходе из жизни в ситуации, невыносимой для самурайской гордости. В таких условиях психологическое состояние *мудзё*, констатирует Караки, обретает законное место в самосознании японцев: «Монах Кэнко-хоси, оттолкнувшись от “восклицающего” (詠嘆的, *эйтантэки*) *мудзё* Камо-но Тёмэя, приходит к мировоззрению *мудзёкан* как к самосознанию» [Караки 1964, 241].

В «Записках от скуки» («*Цурэдзурэгуса*») Кэнко-хоси обозначен переход от мировоззрения, основанного на чувстве печали о непрочности и непостоянстве жизни, к мировоззрению *мудзё* как образа истинной реальности, непостоянства, ставшего нормой жизни. «Если бы человеческая жизнь была вечной и не исчезала бы в один прекрасный день, подобно росе на равнине Адаси, и не рассматривалась бы как дым над горой Торибэ, не было бы в ней столько скрытого очарования. В мире замечательно именно непостоянство» [Кэнко-хоси 1998, 357].

Как отмечает Караки Дзюндзо, «достижение состояния *мудзё* возникает во время встречи лицом к лицу со смертью и предшествует этой встрече погружением в чувство неопределенности, безнадежности и беспомощности. Это понимание того, что все, что желалось в этой жизни – неопределенно, несбыточно. Это чувство одинокой экзистенции перед лицом смерти. Отсюда – настроение “забрось всё, что ненадежно, что не осуществляет твоих чаяний”. Оставь правителя, жену и детей, всю семью – все земные привязанности. Догэн утверждал даже, что следует вообще оставить свое тело

и свое сознание» [Караки 1964, 291]. Караки подчеркивает, что в результате изменения смысла *мудзё* человек отвлекается от личных страданий, что, собственно, и произошло с Кэнко-хоси. Караки характеризует его как «художника, чей опыт описания “дел и вещей” в “Записках от скуки” стал возможен, благодаря опустошению его Я, его Эго, и такая пустота прекрасно выразила десять тысяч вещей» [Там же].

Завершает первый раздел параграф, названный «От *хаканаси* к *мудзё*». Здесь автор обращается к более глубокой трактовке буддийской идеи несубстанциальности и непостоянства в связи с подъемом воинского сословия, когда бесчеловечный мир феодальных войн вызвал к жизни новую трактовку *мудзё*.

Анализу категории *мудзё* эпохи сёгунатов посвящен второй раздел книги. В нем рассмотрены взгляды крупнейших религиозных мыслителей, таких как Хонэн (1133–1212), основатель традиции Чистой земли (*дзёдо*) и продолжатель его дела Синран (1173–1263). Для объяснения содержания *мудзё* Караки приводит примеры из «Собрания стародавних повестей» («*Кондзяку моногатари-сю*»), из «Записок из кельи», а также из сочинений других монахов-отшельников. Здесь же обильно цитируются такие теоретики искусства поэзии, как Синкэй (1406–1475). Соги (1421–1502) и Мацуо Басё (1644–1694). Караки определяет вектор развития *мудзё* от чувства поверхностного, восторженного до чувства осознания смертельной обреченности.

В третьем разделе «Метафизика *мудзё*» автор опирается на буддийскую идею непостоянства и несубстанциальности, выраженную в трактатах Догэна (1200–1253), входящих в корпус «Сокровищница глаза Истинного Закона» («*Сёбогэндзо*»). Подобно другим ученикам Нисиды Китаро, таким как Танабэ Хадзимэ (1885–1962), Ниситани Кэйдзи (1900–1990), Хисамацу Синъити (1989–1980), Караки уделяет особое внимание тем мировоззренческим установкам восточной, главным образом японской, мысли, которые отличают ее от аналогичных позиций философских течений Запада. Прежде всего это касается смыслового и понятийного круга идеи Пустоты (*空, ку*), которая, согласно Нисиде, определяет вектор культурного развития Индии, Китая и Японии. Анализируемое Караки понятие *мудзё* является одним из главных направляющих к *Ничто* – предельному понятию восточной мысли (в отличие от категории Бытия как мировоззренческого фундамента Запада).

Наш третий герой, Като Синро (род. 1926) – выпускник филологического факультета Токийского университета, профессор префектурального университета Рицу, специалист в области культурной антропологии. Като перевел на японский язык «Никомахову этику» Аристотеля. Он – автор известной статьи, посвященной пониманию формы в Японии – «Форма: Ката. Катати. Сугата». По мнению Имамита Томонобу, фигура Като Синро представляет интерес в первую очередь благодаря этой работе, являющейся одним из самых интересных исследований темы формы. Изначально написанная на немецком языке, статья была опубликована в 1979 г. в авторитетном ежегоднике «*Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo. Aesthetics*» [Kato 1979], а затем на японском языке в фундаментальном пятитомнике «Эстетика» («*Бигаку*») [Kato 1984], что свидетельствует о несомненной научно-эстетической ценности данного текста. В нем Като Синро демонстрирует многоуровневость понятия «форма» в японском языке, анализируя три, так сказать, однокоренных слова: *ката*, *катати* и *сугата*. Все они, согласно пониманию небытийственной основы мира (*му*, Ничто), являются более или менее «застывшими в Бытии» стадиями дуновения этого Ничто.

Проблема формы – одна из центральных в культурах Дальнего Востока, и конечно же в японской. Противопоставление духовного и материального измерений жизни, принятое в западной философии, в японской мысли принимает вид оппозиции «бесформенное – форма» со времен даосского трактата «*Дао дэ цзин*», приписываемого Лао-цзы. В 14-м фрагменте этого трактата говорится о непостижимости Дао чувствами и разумом человека, поскольку Дао является образом без прообраза, возвращающимся к небытию, будучи «формой бесформенного» (*無形の形, мукэй-но кэй*).

Дао – ключевое понятие даосского мировоззрения – извергает из себя, так сказать, лаву Бытия, в котором не существует различий и границ. Границы проводят люди

в соответствии со своими целями и потребностями. Разум человека, благодаря словесной организации, дробит лаву Бытия («взбаламученный нуль», по выражению Циолковского¹) на отдельные куски, придавая им ту или иную форму, которая в свою очередь «отвердевает» из-за дальнейшего закрепления ее в языке.

Дальневосточная культура располагает множеством иероглифов и их сочетаний, так или иначе относящихся к обозначению формы. Если учитывать тот факт, что, согласно учению Дао, истинное знание о мире есть «открытость сердца зиянию пустоты» [Малявин 2003, 43], само понятие «формы» обретает несколько ступеней в соответствии с ее приближенностью такому «зиянию». Это путь от целостного телесно-ментального переживания индивидом бесконечного потока перемен, воплощенного в подвижных, текучих и расплывчатых формах, – к застывшей модели, матрице, шаблону, изъятому разумом из сходных явлений и воплощенному в веществе или в правилах поведения этого индивида, чтобы затем опять обрести подвижность при восприятии и создании этим индивидом новых форм.

В ходе развития концепции формы и ее разновидностей Като Синро прежде всего предлагает рассмотреть иероглиф 形 (*катами*), используемый в таких сочетаниях, как *кэйсики* (形式, форма, формальность); *кэйё* (形容, вид, образ, форма); *кэйтай* (形体, форма, образ); *юкэй* (有形, реальный, имеющий форму). Слова, обозначающие четко очерченные предметы, тоже пишутся с этим же иероглифом: *санкаккэй* (三角形, треугольник), *маругата* (丸形, круг) и т.д. В древности, в классических японских стихотворениях *вака* «образ любимой», который мерещился влюбленному всюду – в зеркалах, в кронах деревьев, в складках одежды – назывался *катами* (形見, видимая форма).

Для обозначения формы существует и другой иероглиф – 型 (*ката*). По сравнению с предыдущим он менее подвижен, более определен и статичен. Это форма, запечатленная и окончательно затвердевшая в образце, трафарете, шаблоне, модели. Таким иероглифом пишется модель автомобиля (корабля, самолета), выкройка для партии одежды и т.п. Есть, к примеру, выражение *ката-о тору* (型お取る), обозначающее «извлечение» формы как единого образца, на основе которого производятся (штампуются) тысячи подобных ему изделий. Этот иероглиф используется не только в описании примеров формы как первоосновы производимых материальных вещей, но и для менее очевидной, но не менее существенной первоосновы (образца) действий: единообразных приемов в боевых искусствах или в правилах ритуального поведения. В современной языковой практике оба приведенных иероглифа взаимозаменяемы, хотя различие смысла очевидно.

Существует и третий иероглиф для обозначения формы – *сугата* (姿). Форма *сугата* отличается от формы *катами* степенью приближенности к бесформенности сердца-разума (心, *когоро*) в первом случае и к «словам и вещам» (言葉, *котаба* и 物, *моно*) – во втором. Иными словами, *сугата* – это форма внутренней «сердечной» красоты.

В японской эстетической мысли первые теоретические рассуждения о значении формы встречаются в предисловии Ки-но Цураюки (882–945) к антологии «*Кокинсю*». Есть они и у Фудзивара-но Кинто (966–1041), писавшего в трактате «*Сущность поэзии*» («*Синсэн дзуйно*»), что у песни душа (*когоро*) должна быть глубокой, а облик (*сугата*) – чистым и ясным. Крупнейший средневековый теоретик поэзии Сётэцу (1381–1459) полагал особым достоинством поэта способность «выразить невыразимое», то есть создать строки, содержащие «невысказанные чувства» (幽玄の姿, *юэн-но сугата*).

Нисида Китаро также рассуждал о форме. Он, в частности, писал: «Конечно, в ярчайшем развитии западной культуры, для которой форма есть Бытие <...> немало того, что заслуживает уважения и чему нам стоит учиться. Но не скрыто ли в основе восточной культуры, доведенной нашими предками до совершенства, стремление видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного? Наша душа постоянно к этому стремится, и я хотел бы создать философию, отвечающую этому стремлению» (цит. по: [Григорьева 2008, 64]).

Согласно другому японскому философу, Имамита Томонобу (1922–2012), *сугата* как бы возвышается над *ката* и *катами*, выражая хотя и скрытый, но тем не менее

наличествуемый внутренний смысл: «Это такая форма, которая невидимые сердечные движения облакает в видимые формы словесных конструкций и таким образом достигает вершин мысли» [Имамита 1980, 278]. В целом Имамита придавал небольшой по объему работе Като Синро особое значение, поскольку считал, что современный мир находится в условиях «кризиса формы». Если раньше, в условиях естественно-природного существования человечества, форма была прямым выражением различных функций предметов, то сегодня, в условиях технологической среды обитания, одна и та же форма может выражать все что угодно.

* * *

На примере воззрений трех японских эстетиков XX в. – Куки Сюдзо, Караки Дзюндзо и Като Синро – мы убеждаемся в жизненности традиционных форм буддийско-конфуцианского мировоззрения. Несмотря на то что начиная с эпохи Мэйдзи философско-эстетические теории Запада – от античных и до самых новых – были несомненным фактором формирования современных взглядов на мир японских мыслителей, традиционализм до сих пор играет доминирующую и системообразующую роль в японской мысли. Это касается и акцента на телесности, воплощенности человека – буддийское положение о «единстве плоти и сердца-разума» (身心一如, *синдзин-итинё*) и неопределенности, текучести всех форм существования вещей, отношений, эфемерности самой жизни. Это также верно и для принятия Ничто в качестве метакатегории философии.

Нисида Китаро поставил буддийскую категорию Ничто в основание своей системы, объясняящей исторический мир и положение в нем человека через «тождество абсолютных противоречий», имеющих разрешение в поле Ничто. Эта философская позиция, буддийско-даосская по сути, особенно ярко присутствует в работах японских ученых, исследующих традиционную культуру своей родины и пытающихся дать современную интерпретацию ее категориям. Герои нашей статьи относятся к их числу.

Примечания

¹ К.Э. Циолковский еще в молодости пришел к выводу, что сумма радостей в жизни человека неизбежно равна сумме страданий. Молодость дает положительную сумму ощущений, старость – отрицательную (неизбежное разрушение организма), далее следует агония. Сумма жизненных ощущений есть только «взбалмученный нуль». Эту мысль ученый выразил в одной из самых ранних работ «Графическое изображение ощущений». См.: [Циолковский 2016].

Источники и переводы – Primary Sources and Translations

Камо-но Тёмэй 1998 – *Камо-но Тёмэй*. Записки из кельи / Пер. Н.И. Конрада // Японские дзуйхицу. СПб.: Северо-Запад, 1998. С. 336–353 (Kamo no Chomei, *Hojoki*, Russian Translation).

Караки 1964 – *Караки Дзюндзо*. Мудзё [Непостоянство всего сущего]. Токио: Тикума сёбо, 1964 (Karaki Junzo, *Mujo*, in Japanese).

Като 1984 – *Като Синро*. Ката. Катати. Сугата (Нихон-ни окэру сондзай хааку-но кихон кодзо-ни цуйтэ-но сасаку) [Форма: Ката. Катати. Сугата] // Бигаку. В 5 т. Т. 2. Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1984. С. 257–266 (Kato, Shinro, *Kata. Katachi. Sugata*, in Japanese).

Кокинсю 2005 – Поэтическая антология «Кокинсю». М.: ИМЛИ РАН, 2005 (*Kokinshu*, Russian Translation)

Куки 1972 – *Куки Сюдзо*. Ики-но кодзо [Структура ики]. Токио: Иванами, 1972 (Kuki Shuzo, *Iki no kozo*, in Japanese).

Кэнко-хоси 1998 – *Кэнко-хоси*. Записки от скуки / Пер. В.Н. Горегляда // Японские дзуйхицу. СПб.: Северо-Запад, 1998. С. 354–483 (Kenko hoshi, *Tsurezuregusa*, Russian Translation).

Повесть... 1982 – Повесть о доме Тайра / Пер. И. Львовой. М.: Художественная литература, 1982 (*Heike monogatari*, Russian Translation).

Сайгё 1979 – *Сайгё*. Горная хижина / Пер. В. Марковой. М.: Художественная литература, 1979 (Saigyō, *Selected works*, Russian Translation).

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 273–302 (Heidegger, Martin, *Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*, Russian Translation).

Циолковский 2016 – *Циолковский К.Э.* Космос моей жизни. Сб. ст. М.: АСТ, 2016 (Tsiolkovskiy, Konstantin E., *Cosmos of my Life*, in Russian).

Kato, Shinro (1979) “Kata. Katachi. Sugata. Besinung auf die Grundstruktur der Seiserfassung in der Japanische Sprache”, *Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo, Aesthetics*, Vol. 4, S. 95–99.

Kuki, Suzo (1997) *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*, Power Publications, Sydney.

Ссылки – References in Russian

Григорьева 2008 – *Григорьева Т.П.* Япония. Путь Сердца. М.: Новый Акрополь, 2008.

Имамита 1980 – *Имамита Томонобу.* Тоё-но бигаку [Дальневосточная эстетика]. Токио: TBS буританика, 1980.

Малявин 1987 – *Малявин В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. М.: Знание, 1987.

Малявин 2003 – *Малявин В.В.* Сумерки Дао. М.: АСТ, Астрель, 2003.

Скворцова 1989 – *Скворцова Е.Л.* Японская эстетика // *Эстетика. Словарь.* М.: Политиздат, 1989. С. 431–434.

Скворцова 1990 – *Скворцова Е.Л.* Япония // *История эстетической мысли.* В 5 т. Т. 5. М.: Искусство, 1990. С. 479–509.

Скворцова, Луцкий 2018 – *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* О воззрениях японского просветителя Ниси Аманэ // *Вопросы философии.* 2018. № 3. С. 176–186.

References

Bolz-Bornstein, Thorsten (1997) “Iki”, *Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics*, *Philosophy East and West*, Vol. 47, No. 4, pp. 554–580.

Grigorieva, Tatiana P. (2008) *Japan. The Way of Heart*, Novyi Akropol, Moscow (in Russian).

Imamichi, Tomonobu (1980) *Far East Aesthetics*, TBS Britannica, Tokyo (in Japanese).

Light, Stephen (1987) *Shuzo Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counterinfluence in the Early History of Existential Phenomenology*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Maliavin, Vladimir V. (1987) *Traditional Aesthetics in Far East*, Znanie, Moscow (in Russian).

Maliavin, Vladimir V. (2003) *Twilight of Dao*, AST, Astrel, Moscow (in Russian).

Skvortsova, Elena L. (1989) “Japanese Aesthetics”, *Aesthetics. Encyclopedia*, Politizdat, Moscow, pp. 431–434 (in Russian).

Skvortsova, Elena L. (1990) “Aesthetics”, *History of Aesthetics Thought*, in 5 Vols., Vol. 5, Iskustvo, Moscow, pp. 479–509 (in Russian).

Skvortsova, Elena L., Lutsky, Alexander L. (2018) “On the Views of the Japanese Enlightener Nishi Amane”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 3, pp. 176–186 (in Russian).

Tanaka, Kyubun (2001) “Kuki Shuzo and Phenomenology of Iki”, Michele Marra, trans., ed., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu, pp. 318–344.

Сведения об авторе

СКВОРЦОВА Елена Львовна –
доктор философских наук, ведущий научный
сотрудник Института востоковедения РАН.

Author's Imformation

SKVORTSOVA Elena L. –
DSc in Philosophy, Leading Researcher,
Institute of Oriental Studies,
Russian Academy of Sciences.