

«БЕСФОРМЕННОСТЬ И ФОРМА» В ТРАДИЦИОННОЙ ЭСТЕТИКЕ КАК ОСНОВАНИЕ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Е.Л. СКВОРЦОВА

В последнее время необычайную остроту приобрела проблема цивилизационной идентичности, указывающей на принадлежность индивида к определенной 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» — неизмеримая, но выражаемая ощущением «я живой». Этот аспект идентичности имеет различные перетекающие друг в друга модусы-состояния (любовь, привязанность, восторг, сомнение, досада, обида и т.д.), которые через тело и телесные ощущения связаны с мировым континуумом. В 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 является главной целью духовной традиции и эстетической мысли Дальнего Востока. В ней подчеркивается приоритет «бесформенного», текучего аспекта Бытия над его фиксированными формами. Это явственно звучит в древних трактатах китайских мудрецов *Лао-цзы* (VI – V вв. до н.э.) и *Чжуан-цзы* (369 – 286 до н.э.), а также в произведениях известных японских теоретиков искусства, таких, например, как *Кукай* (774 – 835) и *Камо-но Тёмэй* (1153 – 1216).

Японская эстетическая традиция, испытавшая сильнейшее влияние китайской мысли, опиралась на идею о том, что скрытый, подвижный порядок бытия — Дао постигается человеком не рассудочным познанием (хотя и не без участия последнего), а всем его целостным телесно-духовным существом. Одухотворенное тело человека, понимаемое как средоточие, с одной стороны, «форм», сообщаемых органами чувств, а с другой стороны — «бесформенного», на невидимые и неслышимые токи которого отзывается сердце-*кокоро* — некий телесно-ментально-сенситивный орган. Органы пяти человеческих чувств — «врата восприятия» вешного мира, нацелены на схватывание его внешних «форм»; *кокоро* же предназначено для восприятия «бесформенного», для проник-

новения в бесчисленные метаморфозы темного 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, неопределенным. 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 объектами, промежутки которых заполнены текучими, бесформенными водными и туманно-воздушными потоками; между словами (*котоба*), лишь «приоткрывающими щелки» для шестия 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 ее 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 дописменной традиции необходимо приобретала черты формульности, неслучайно. «Ведь именно формулы представляют собой важнейший мнемонический прием, позволяющий сохранить память о чем-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*» (Запись о деяниях древности, 712), 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 Землей, способны затронуть чувства мужчин и женщин и даже воздействовать на богов и демонов⁵.

Истоки эстетических воззрений японцев содержатся в древнекитайских текстах: даосских, конфуцианских и буддийских. Широкое проникновение на острова всех трех учений началось в VI в. Хотя тексты часто противоречили друг другу, китайская ученость 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 трех учений также была усвоена вместе с ними как готовый жанр, не только возможный, но и обязательный»⁶. Книга-поэма «*Даодэцзин*», принадлежащая перу китайского мыслителя *Лао-цзы* и рассказывающая о невыразимой, бесформенной «подложке бытия, прасреде»⁷, стала одним из главных теоретических источников традиционной японской эстетики.

Основным источником творческого процесса и целью искусства японская художественная традиция объявляла Дао — непередаваемую в конечной форме, но ощутимую «подложку Бытия», пронизывающую тело и разум художника-медиума. Прикосновение к Дао оставляет тень, след, послевкусие и аромат, которые передаются аудитории в спонтанно, экспромтом созданном произведении.

Главной задачей дальневосточной эстетики было выявление праосновы Бытия в той форме, которая бы не скрывала, а, наоборот, обнажала непрерывную текучесть, зыбкость жизни, ее вечный круговорот. Говоря об этой праоснове, автор «*Даодэцзина*» восклицает: «В хаосе возникающая, прежде неба и земли родившаяся! О! Беззвучная! О! **Лишенная формы!**»⁸ Здесь используется иероглиф «*дзяку*» обозначающий зыбкость, неясность, невыраженность, смутность; впоследствии этот же иероглиф с чтением «*саби*» стал обозначать одну из центральных категорий в теории искусства. Праоснова едина, бесконечна и потому безымянна: «Я не знаю ее имени. Обозначая иероглифом, назову ее Дао»⁹. Дао невидимо, неслышимо, неосязаемо. Оно бесформенно: «И вот называют его **формой без форм**, образом без существа»¹⁰. Буквально речь идет об образе без «вещности», т.е. о невоплощенном образе. Неслучайно в «*Даодэцзине*» подчеркивается, что обычный человек может познавать только конечные, вещественные, т.е. воплощенные 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 удастся уловить ее 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 все это? Но да будет так! Не от него ли то, что и днем, и ночью с нами? Как будто бы есть подлинный господин, но нельзя различить его примет (букв.: его форма невидима и неосятима. — Е. С.). Деяниям его нельзя не довериться, но невозможно узреть его образ (букв.: осятима его бесформенность. — Е. С.)»¹¹. У Чжуан-цзы уже есть градация форм: это воплощенная, «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 подсчета»¹².

Эманации Дао абсолютно аподиктичны, но поскольку постижение этих эманаций — дело личностного познания мира, мудрец в состоянии лишь обозначить направление движения к такому познанию. Чжуан-цзы пишет о Дао: «Путь существует доподлинно и внушает доверие, даром что не действует и не имеет облика. Его можно воспринять, но нельзя передать, можно постичь, но нельзя увидеть»¹³. 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» автора. В странах иероглифической культуры: в Китае, Корее и Японии, искусство каллиграфии было разработано в деталях и с древнейших времен занимало особое, «первенствующее среди других видов искусства» место¹⁴. Искусство каллиграфии, заключенное, с одной стороны, в жесткие **формальные рамки**, с другой стороны, является «прорывом к **бесформенному**» через работу руки, т.е. тела каллиграфа. Последний фактически пишет свой живой образ. По характеру письма опытные мастера могли определить настроение, возраст, состояние здоровья и даже пульс автора. Поскольку каллиграфия — это след спонтанного движения (тушь наносится единой душой и без поправок, как и в искусстве монохромного пейзажа), написанное делает очевидным, насколько достойным че-

ловеком является автор, насколько у него чистое сердце. Ведь именно сердцем он улавливает токи Дао, передаваемые руке. «Гармония и равновесие», «тяжесть и легкость», «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 — все это доступно расшифровке опытного графолога. Но во сколько же раз большее знание дает 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 «мертвыми», «здоровыми» или «больными».

В идеале иероглиф должен быть похож на здорового человека, наделенного большим запасом внутренней силы. В иероглифе различаются «голова» и «ноги», «грудь» и «позвоночник». Будучи написан рукой мастера, в совершенстве владеющего кистью, иероглиф обладает четкой **формой**, но все же говорит о главном — о **бесформенном**, т.е. о живом синтезе целостного человека с подвижной целокупностью мирового континуума¹⁵.

Канон, полускоропись и скоропись — три способа письма, соответственно которым форма иероглифов меняется от жесткой, 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 задач¹⁶.

Мы уже отмечали, что в VI в. в Японию из Китая через Корею пришел 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 свое неизменное “я” и за внешний мир, доступный ему, буддисты описывают как поток, где нет “меня” и “мира”, а есть изменчивые сочетания дхарм¹⁷.

Непостоянство (*мудзё*, *хаканаси*) как главная характеристика жизни человека, стало основной темой поэзии и прозы блистательной эпохи Хэйан (784 — 1195). Знаток этой эпохи, ученый-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»¹⁸.

Главным средством гармонизации душевной жизни стала, по мнению крупнейшего философа Японии первой половины XX в. *Ониси Ёсинори* (1888 – 1959), эстетизация настроения печали, преодоление его в творчестве и обыгрывание в реальной жизни¹⁹. В результате у японцев сложилось особенное мировоззрение, для которого характерно находить горькое очарование в любовании самыми непрочными формами Бытия – облетающим при первом дуновении ветра вишневым цветом весной или яркими, но недолговечными кленовыми листьями осенью...

Глубины буддийской философии вряд ли были интересны аристократам, создававшим художественную атмосферу Хэйана. Их интересовала главным образом его эстетическая сторона. Школы хэйанского эзотерического буддизма *Сингон* и *Тэндай* разделяли общеподдуддийское положение о единосущности духа и тела (*синдзин итинё*) и о не двойственности вещественности и разума (*сикисин фуни*). Это положение рассматривалось в практическом ключе, скорее как отсутствие четких 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 привезенных 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»²⁰. В каком же случае художественное произведение может «рассеять неясности»? Только в случае, если сама неясность, дуновение непостижимой сути бытия, просочится сквозь внешнюю форму.

В известной буддийской сутре «*Праджняпарамита хридая*» цитируются слова *Шакья Муни*, с которыми в бытность свою Бодхисаттвой он обратился к ученику:

О, Шарипутра!
Обладающие формой вещи
Не отличны от Пустоты,
Пустота не отлична от формы
Форма и есть Пустота.
Пустота и есть форма²¹.

Таким образом, наиболее истинная форма в буддизме – это бесформенное Тело закона (*хоссин*). Однако для непросветленного сознания оно проявляется в нескольких разновидностях формы: от

почти неопределенной текучей формы мысли — через форму слов — до отвердевшей вещественной формы осязаемого мира.

Со времен эпохи Хэйан теоретики искусства противопоставляли форму (в любой ее ипостаси) «сердцу» — кокоро. Как уже говорилось, именно сердце в традиционной эстетике Дальнего Востока постигает «форму бесформенного», «звук беззвучного» — т.е. тонкость бесчисленных и непрерывных метаморфоз Дао, встраиваясь в невидимые сети перемен, опутывающих бытие. Иными словами, таинственная глубина первоосновы Универсума, из которой «всплывают» все вещи вместе с их формами, доступна только сердцу. Интересное развитие представления о познании человеком «невидимой», «неявленной» красоты мира получает у известнейшего поэта Мацуо Басё (1644 — 1694), который концептуализировал понятие «странствие», превратив его в одну из традиционных форм целостного, телесно-ментального восприятия действительности. Переживание длительных неудобств, связанных с пешим паломничеством, непосредственное наблюдение смены времен года, «встраивание» в неспешный, но неуклонный ритм природы, давало художнику ощущение того, что он творит «на границе своего “Я” и Универсума, сливаясь с природой»²².

Для современного японца, привыкшего иметь дело с четко 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 подчиненной частью общего разума Природы (Универсума), называемого Дао в конфуцианстве и даосизме и Дхармакайя (тело Закона) в буддизме. Наиболее характерным в этом отношении является понятие «сиори», означающее «просачивание», «проникновение». Оно демонстрирует нечеткость, расплывчатость, подвижность границы между «Я» и «миром», субъектом и объектом.

Начиная с Хэйанской эпохи и вплоть до XIX в. изображение неявленного считалось главной задачей искусства; подобная же задача ставилась и перед поэтами. Авторы поэтик X в. такие как Ки-но Цураюки, Ки-но Ёсимоти, Мибу-но Тадаминэ учили, что главное в художественном произведении — его скрытое содержание, навеваемое стихотворной формой, но не сводимое к ней. Их представления получили воплощение в стиле «ёдзё», или «амари-но кокоро» (букв.: «избыточность, переполненность сердца»). Написанное в этом стиле стихотворение должно оставлять после 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»²³.

Тогда же впервые появляется и понятие «югэн» («скрытая красота», прекрасное как таинственное и неявленное) в отношении песен, особенно старинных, с неясным для современников смыслом. Мибу-но Тадаминэ указывал, что «путь речи прерывист, и тайное остается тайным». По его мнению, смысл стихотворения должен просачиваться сквозь промежутки между словами, как вода сквозь сито.

Писатель и поэт, известный под именем Камо-но Тёмэй (1153 – 1216), считал наличие свойства «ёдзё» обязательным признаком истинного произведения искусства. В трактате «Мумёсё» («Записи без названия») он сравнивает понятия «ёдзё» и «югэн»: «Ёдзё – это то, что не определяется словами и не раскрывается в форме стихотворения... Все аспекты формы в поэзии трудны для понимания. Хотя старинные коллекции устной поэтической традиции и поэтики подробно наставляют читателей, когда доходит дело до понимания формы, мы не находим в них ничего конкретного. Особенно это справедливо по отношению к понятию югэн, одно название которого обескураживает. И я тоже, не очень хорошо понимая его, нахожусь в замешательстве, пытаюсь описать его в приемлемом виде. Хотя, согласно мнению тех, кто глубоко проник в таинственную сферу югэна, главное находится в ёдзё, которое не может быть выражено словами, и в той атмосфере, что не может быть раскрыта посредством формы стихотворения. Это непостижимо для нечувствительных людей или людей с мелким сердцем»²⁴.

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 дает пространные описания конкретных ситуаций, где значение сложного понятия может быть не осмыслено, а прочувствовано читателем. Обратимся к тексту трактата «Мумёсё»:

«Осенним вечером, например, небо пусто, птицы не поют, и хотя мы не видим особой причины для грусти, но все же бываем растроганы до слез. Человек, лишенный чувствительности, не находит ничего особенного в таком пейзаже, он восхищается только цветением вишен или алыми осенними листьями... Это можно понять только внутренним чувством. Опять же, если вы смотрите на осенние холмы сквозь сетку мелкого дождя, то можно уловить лишь намек на алые листья, и вы, недовольный, в нетерпении пытаетесь в своем воображении представить, как приятно было бы видеть их в полной красе – но так ведь лучше, чем сказать о них прямо»²⁵.

Составители императорских поэтических антологий и авторы собственных поэтик – Фудзивара Сюдзэй (1114 – 1204) и Фудзивара Тэйка (1162 – 1241) также утверждали, что в настоящей «песне» достигается понимание того, что творится за пределами явленного, и раскрывается недоступная обычным чувствам красота.

Следующие поколения авторов продолжают развивать и осмысливать эту традицию. Поэт и теоретик искусства, известный под именем Ёсимото Нидзё (1320 — 1388) высказал такую мысль: «В древности поэты слагали много длинных песен потому, что они не могли выразить глубокие чувства, переполнявшие их сердца»²⁶. Поэты Сётэцу (1381— 1459) и Синкэй (1406 — 1475) 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»²⁷ или как «утонченное туманное мерцание, о котором ничего не скажешь»²⁸. Синкэй в своем трактате «Сасамэгото» (Слова, произнесенные шепотом) продолжает мысли Камо-но Тёмэя: «Таинственная глубина и печальная красота, — пишет он, — находятся там, где нет логики и действуют сами вещи — моно»²⁹. Обращает на себя внимание тот факт, что при характеристике основополагающих категорий «ёдзё» и «югэн» Синкэй говорит именно о форме — «форме сердца» (кокоросугата) или «сердечных образах».

Философской теме взаимосвязи формы и бесформенного основания Бытия уделено внимание и в кодексе воинских наставлений «Бусидо», известном под другим названием «Хагакурэ» («Сокрытое в листе», 1716). Он был написан Ямамото Цунэтомо, военачальником клана Набэсима. Путь воина, согласно кодексу, должен быть безупречен. Чтобы достигнуть этого, воин обязан «жить так, словно тело его умерло»³⁰. В этом жизнь воина сродни монашеской. Неслучайно те из воинов, кто доживал до 50 — 55 лет, т.е. до возраста, когда наступает старческая немощь, принимали монашеский постриг и принимались за духовное воспитание молодежи своего клана. Кстати, и Ямамото Цунэтомо, следуя традиции, в конце жизни стал монахом. В своем 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”»³¹, притом что все возникает из бесформенного, крайне важны формы мысли, речи, поступка. Форма жизни на краю гибели — «путь самурая лежит через каждодневное переживание смерти»³² — 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 все это отражение на поверхности того, что скрывается в глубине. В конечном счете, в основе всего этого лежит простота мышления и сила духа»³³. 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 (1617 — 1691) в трактате «Хонтё гахо тайдэн» (1690) указывал на необходимость наличия в произведениях искусства недосказанности «ёдзё»: «Хорош лишь тот художник, который не принимает живописи, где все представлено в подробностях, где нет места недосказанности; этот художник скромнен в самовыражении, но исполнен вдохновения. Неумелый художник — тот, чья живопись из-за нехватки вдохновения лишена какого бы то ни было содержания, кроме того, что изображено им на бумаге. Умелого художника отличает избыток чувства “ёдзё”, выходящий за рамки скромного изображения»³⁴. Характеризуя художественную традицию Японии, современный ученый-эстетик Кусанаги Масао пишет: «Красота чувственной избыточности — “ёдзёби” есть суть японского искусства, начиная с периода средневековья»³⁵. В XVIII в. Куваема Гёкусю (1737 — 1812) — представитель Южной живописной школы «нанга-бундзинга» — в своем трактате «Кайдзи хигэн» (Критические слова о живописи, 1799) ратует за продолжение традиций древних мастеров: «Живопись художников Южной школы нацелена на возвращение древней утонченности, на поиски высшей красоты, когда чувства сердца выходят за пределы эфемерных форм»³⁶. Когда в середине XIX в. началось активное проникновение в Японию западного художественного вкуса, многие деятели японского искусства стали в противовес этому проводить традиционные национальные идеи. Так, художник Накабаяси Тикуто (1776 — 1853) в работе «Гадо кангосё» (1802) определял цель искусства как «достижение изящных и глубоких откликов сердца, витающих вне картины, за пределами кисти и туши»³⁷.

Художественные поиски, связанные с эстетикой формы и бесформенного затронули и сферу традиционного японского театра. Еще

в Средние века актер и теоретик, основоположник мистериального театра Но Дзэами Мотокиё (1363 – 1443) заявлял, что буквальное подражание (мономанэ) – это низший вид подражания по сравнению с подражанием духу, идее. Технические приемы, по Дзэами, не должны бросаться в глаза зрителю; зрительское восприятие как бы скользит над актерскими приемами. Называя суть театральной игры сокровенным «цветком», Дзэами писал: «Сокроешь – быть цветку; несокровенное цветком стать не может»³⁸. Его трактат «Фусикадэн» («Предание о цветке стиля») содержит ценные сведения о порядке достижения мастерства актерами театра Но. К «истинному цветку», т.е. к вершине мастерства, синтетически сочетающей духовное и физическое совершенство с чарующей глубокой красотой «югэна», актер идет по ступеням возрастного, духовного и профессионального становления. Постигая технические навыки и специальные формы (ката), он постоянно преодолевает сопротивление тела. Совершенное владение формами «ката» считалось обязательным достижением актера. В театре Но существует трудное амплуа – роль с открытым лицом, без маски. Актер, исполняющий эту роль, должен сохранять бесстрастное, спокойное выражение лица, проявляя эмоции не мимическими, а другими, скрытыми средствами. Именно такое, «скрытое» воздействие на зрителя оказывается наиболее эффективным. Оно воплощает эстетику таинственного бесформенного «югэна» – эстетику живой одухотворенной 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»³⁹.

Аналогичными были пути эстетических поисков и у теоретиков искусства чайной церемонии, таких как Мурата Суюко (1432 – 1520) и Такэно Сёо (1502 – 1555). Можно отметить их последовательную приверженность к духу вышеупомянутого художника Синкэя, провозгласившего приоритет неявленной, глубинной красоты, не нуждающейся в усложненной 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 человека и который получил название «привязанность, любовь к безыскусному» (ваби-ски)⁴⁰.

Понимание красоты как феномена, который остается недопроявленным, не до конца явленным человеку в определенных формах, просуществовало вплоть до эпохи Эдо-Токугава (1603 – 1868). Тогда на авансцену истории стал выходить класс торговцев, до некоторой степени упростивший эстетический идеал средневековой эстетики «ёдзё». Демократические вкусы этого быстро разбогатевшего класса,

стремившегося купить за деньги все, что продается, породил поверхностный идеал чувственной красоты (ики, суи), ориентированный на эффектность внешних форм. Тем не менее, идея о том, что и эта красота имела скрытую, неявную «подкладку», играла весьма важную роль в процессе восприятия художественных произведений⁴¹.

На рубеже XIX – XX вв. проблемами формы и бесформенного в Японии занимался родоначальник национальной философской эстетики Нисида Китаро (1870 – 1945). В предисловии к трактату «Даодэцзин» он, в частности, писал: «Спору нет, в ярчайшем развитии западной культуры, для которой форма есть Бытие, Добро творится, немало того, что заслуживает уважения и чему нам стоит учиться. Но не скрыто ли в основе восточной культуры, доведенной 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»⁴².

Ученик Нисиды, профессор Имамита Томонобу (1922 – 2012) 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 узнаем 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 потока⁴³.

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 определенный оттенок смысла, причем в искусстве Японии имело хождение и развивалось понятие формы типа сугата. А вот форма типа катати не получила теоретического развития.

Понятие «катати» выражает четкую структурированность, относительную статичность, внешнюю выразительность (будь то форма поэтическая, языковая или живописная, архитектурная или музыкальная). Главной характеристикой катати, считает ученый, является то, что она представляет собой материализованное обстоятельство⁴⁴. Одновременно с общими качествами она выражает и идеальную форму, присущую определенному виду предметов и в этом смысле притягивает к Аристотелевскому понятию «энтелехия».

Ката получается как бы «изъятием», извлечением из катати жесткого, математически измеримого шаблона-модели. В качестве таковой форма-ката используется в первую очередь в массовом производстве (машин, типовой одежды и пр.), но имеет значение «традиции,

обычая» и в таком виде служит основанием для форм ритуального поведения, принятого в обществе. В области искусства художник должен долго упражняться, используя традиционные модели-ката как образец, прежде чем приступать к созданию своего собственного произведения — новой формы-ката.

И, наконец, сугата — форма-образ, возникающий в сознании (в памяти) человека при восприятии (воспоминании) обеих вышеупомянутых форм. Эта форма наиболее эмоционально насыщена, у нее нет четких очертаний, и она имеет отношение скорее к сущности вещи, а не к ее внешнему облику. Это некое «послевкусие», «след на воде», оставленный подвижным фрагментом бытия. В древнеяпонском языке семь иероглифов читались именно так. Два из них играют особую роль в истории японской культуры. Первый употребляется для обозначения формы до сих пор. Второй имеет ныне основное значение «ветер», что очень важно, поскольку это сообщает понятию «сугата» через общее чтение оттенок подвижной, невидимой, нематериальной энергии.

Эпохи Мэйдзи (1868 — 1912) и Тайсё (1912 — 1925) — революционное время открытия мира японцами, более двух веков жившими в самоизоляции. Это было время обретения японцами новой идентичности, противопоставленной идентичности Запада⁴⁵. Оно потребовало «героев умственного труда» для усвоения огромного корпуса научного и философского знания Запада, неведомого доселе жителям Страны Восходящего солнца. Нужно было овладеть западными языками, создать особый тезаурус, пригодный для перевода произведений западных авторов. Японцам требовалось, в конце концов, «вжиться» в повседневную жизнь жителей западных стран, без этого адекватный перевод текстов на родной язык был бы невозможен.

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

М. Хайдеггер хранил добрую память о «графе Куки» (этим титулом у европейцев наш герой обязан своему отцу — тот был самураем высокого ранга, правда, мать Куки Сюдзо была гейшей). Германский философ беседовал и с другими японскими учеными. В частности, с профессором Токийского университета по имени Тэдзука Томио, в 1953 г. Об этом сохранились собственные воспоминания Хайдегге-

ра⁴⁶. Как и в разговорах с Куки Сюдзо, Хайдеггер высказал сомнение в возможности описания японского непосредственного текучего чувственно-эстетического опыта языком западной эстетики. Последняя, по словам Хайдеггера «происходит из европейской мысли, из философии»⁴⁷, которая, по убеждению германского философа, «чужда восточноазиатскому мышлению»⁴⁸. Японский собеседник возражает: «После встречи с европейской мыслью делается очевидной недостаточность нашего языка лишь в одном отношении, ему недостает разграничительной силы, чтобы представлять предметы в однозначной взаимоупорядоченности друг с другом»⁴⁹. Хайдеггер продолжает упорствовать в своих сомнениях: «Вряд ли японцам стоит гнаться за европейской понятийной системой»⁵⁰.

В заключение можно сделать вывод, что для японской духовной традиции характерен культ бесформенного, эстетизация эфемерного, текучего Бытия мира и человека. Оппозиция «форма — бесформенное» в дальневосточной культуре соответствует западной оппозиции «форма — материя» (вариант «форма — содержание»). Первая рассматривает ткань Бытия мирового континуума как «лицевую сторону» пустотной «основы», порождающей и определяющей все явные подробности Бытия, воспринимаемые чувствами человека. Поскольку пустотная основа пронизывает и человеческое бытие, каждому индивиду «изнутри», непосредственно знаком этот неявный порядок. Принципиальной задачей человека дальневосточная мысль считает специальное культивирование чувствительности к «дуновениям» пустотной основы. Это практикуется в рамках культурной традиции — не только через усвоение текстов 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 ремеслам), так и в обычных средних школах позволяет с уверенностью принять эту «эстетическую составляющую» как одну из главных опор культурной идентичности современных японцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

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

² Алтатов В.М. О различных значениях термина «факультативность» // Восточное языкознание. Факультативность. — М., 1982. — С. 42.

³ См.: Нихон котэн бунгаку тайкэй (Курс древней японской литературы). Т. 65. — Токио, 1961. — С. 71 — 72.

- ⁴ Малявин В.В. Молния в сердце. – М., 1997. – С. 129.
- ⁵ См.: Ермакова Л.М. Слова богов и песни людей. – М., 1995.
- ⁶ Трубникова Н.Н. «Различение учений» в японском буддизме IX в. Кукай [Кобо Дайси] о различиях между тайным и явными учениями. – М., 2000. – С. 16.
- ⁷ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика и Восток: близость далекого // Духовные истоки Японии. Альманах. Т. 1. – М., 1995. – С. 295.
- ⁸ Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Т. 1. – М., 1972. – С. 122.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. – С. 118.
- ¹¹ Чжуан-Цзы. *Ле Цзы* / пер. и коммент. В.В. Малявина. – М.: Мысль, 1995 (Философское наследие). – С. 65.
- ¹² Там же. – С. 97.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. – М., 1985. – С. 177.
- ¹⁵ См.: Чжуан-Цзы. *Ле-Цзы*. – С. 173 – 185.
- ¹⁶ См.: Николаева Н.С. Японские сады. – М., 1975.
- ¹⁷ Сутра мудрость сердца (Ханья сингё) / пер. и коммент. В.П. Мазурика // Духовные истоки Японии. Альманах. Т. 1. – М., 1995. – С. 20.
- ¹⁸ Караки Дзюндзо. Мудзё (Изменчивость всего сущего). – Токио, 1964. – С. 5.
- ¹⁹ См.: Описи Ёсинори. Югэн то аварэ («Югэн» и «аварэ»). – Токио, 1973. – С. 206 – 219.
- ²⁰ Цит. по: Игнатович А.Н. Буддизм в период Хэйан // Буддизм в Японии. – М., 1993. – С. 162.
- ²¹ Сутра мудрость сердца. – С. 135.
- ²² См.: Скворцова Е.Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. 2010. № 3. – С. 32 – 47.
- ²³ Боронина И.А. Поэзия очарования // Поэтическая антология Кокинсю / пер. со старояп. И.А. Борониной). – М., 2005. – С. 386.
- ²⁴ Цит. по: Marra M. Modern Japanese Aesthetics. A Reader. – Honolulu, 1999. – P. 149.
- ²⁵ Нихон котэн бунгаку тайкэй. – С. 86 – 89.
- ²⁶ Цит. по: Marra M. Modern Japanese Aesthetics. – P. 157.
- ²⁷ Ibid. – P. 150.
- ²⁸ Ibid. – P. 151.
- ²⁹ Цит. по: Мещеряков А.Н. Манъёсю // Синто. Путь японских богов. Т. 2. – СПб., 2002. – С. 88.
- ³⁰ Кодекс бусидо. Хагакурэ. Сокрытое в листе. – М., 2010. – С. 21.
- ³¹ Там же. – С. 105.
- ³² Там же. – С. 110.
- ³³ Там же. – С. 118.
- ³⁴ Цит. по: Marra M. Modern Japanese Aesthetics. – P. 153.
- ³⁵ Ibid. – P. 148.
- ³⁶ Ibid. – P. 154.
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Цит. по: Анарина Н.Г. Учение Дзэами об актерском мастерстве // Дзэами Мотокиё. Учение о цветке стиля. Фуси кадэн. – М., 1989. – С. 54.
- ³⁹ Анарина Н.Г. Японский театр Но. – М., 1984. – С. 165.

- ⁴⁰ Игнатович А.Н. Чайное действо. – М., 1997. – С. 66.
- ⁴¹ См.: Куки Сюдзо. Ики-но кодзо (структура «ики»). – Токио, 1972.
- ⁴² Цит. по: Григорьева Т.П. Путь сердца. – М., 2008. – С. 64.
- ⁴³ См.: Скворцова Е.Л. Культурная традиция и японская эстетическая мысль XX века. – Saarbruken, 2012. – С. 221 – 222.
- ⁴⁴ Имамита Томонобу. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока). – Токио, 1985. – С. 221 – 222.
- ⁴⁵ См. там же. – С. 275 – 280.
- ⁴⁶ См.: Скворцова Е.Л. Япония: кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. 2012. № 7. – С. 52 – 63.
- ⁴⁷ См.: Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 273 – 302.
- ⁴⁸ Там же. – С. 274.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же.

Аннотация

Статья посвящена философскому анализу оппозиции «форма – бесформенное» в дальневосточной эстетической традиции, противопоставленной оппозиции «форма – содержание» на Западе. Рассматриваются категории классической японской эстетики, описывающие «опыт тела», т.е. опыт целостного, непосредственно-практического неутилитарного знания воплощенного индивида о внутреннем порядке мирового континуума. Делается вывод об эстетической составляющей как главной в культурной идентичности японцев.

Ключевые слова: форма, бесформенное, идентичность, Дао, буддизм, художественная традиция, японское искусство.

Summary

The article considers one of the «eternal» themes in Japanese cultural tradition, «formless and form» (different from the analogous opposition «form – content (matter)» in Western tradition). The concepts of Japanese aesthetics are regarded as describing «corporal experience» i.e. holistic ingenious knowledge about the inherent disposition of the World Continuum. The author concludes that the «aesthetic component» is the main one within the kernel of Japanese cultural identity.

Keywords: «form and formless», identity, Tao, Buddhism, art tradition, Japanese art.