

## «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕТЕКАНИЕ» ИДЗИРИ МАСУРО КАК ГЛАВНЫЙ АТРИБУТ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

Е.Л. СКВОРЦОВА

Видный ученый-эстетик, представитель так называемой Киотосской школы Идзири Масуро (род. 1932) известен эстетической концепцией, получившей признание в академических кругах Японии<sup>1</sup>. Стержневое понятие эстетики Идзири, анализирующей японскую художественную традицию, «перетекание» – «каёи» имеет целый спектр оттенков смысла. В общекультурном измерении это – и нефиксированная форма традиционной архитектуры, где *перетекание* означает не только возможность моделирования внутреннего пространства помещения, но и открытость природному ландшафту; это – и синто-буддийская контаминация, принятая в эпоху Хэйан (IX – XII вв.). *Перетекание* в собственно эстетическом контексте – это, во-первых, *многоуровневость* произведения искусства, подразумевающая, помимо внешних, видимых форм, еще 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 эстетического восприятия, придавая ему многомерность и объем.

Теория эстетики перетекания Идзири Масуро во многом перекликается с понятием «колеблющегося способа существования эстетического предмета» немецкого философа Николая 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.

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, остается обращенным к единичному в его неповторимости и индивидуальности, но оно видит в нем 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.»<sup>2</sup>

Взаимодействие двух планов восприятия ощущается субъектом как некая многомерность самого воспринимаемого произведения, когда

сквозь «поверхностный слой» (краски, звуки, объемы, 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 эстетическое восприятие художественного произведения.

«Прекрасное есть предмет двойного рода»<sup>3</sup>, – говорит Гартман и отмечает «в высшей степени своеобразный, как бы неопределенный, колеблющийся способ существования эстетического предмета»<sup>4</sup>. К аналогичным выводам приходит и Идзири Масуро, вводя в оборот понятие *перетекания* – *каёи* для отражения «колеблющегося способа существования» произведения искусства.

По мнению Идзири, *каёи* помогает определить особенность японского эстетического сознания и реальной практики в искусствах *эйдо*. Чтобы, с одной стороны, подчеркнуть, а с другой – объяснить специфику *эйдо*, Идзири наделяет один из составляющих это слово иероглифов – *до* – «новым измерением», новым смыслом: согласно японскому эстетике, иероглиф *до* в сочетании *эйдо* следует трактовать не просто как «путь» (*мити*), но как «путь *перетекания* одного в другое» (*каёи мити*).

Если Н. Гартман в своем исследовании колебания-перетекания имел в виду лишь сферу эстетического, то у Идзири *каёи* становится универсально-мировоззренческим принципом, характеризующим уникальность японского менталитета. Наиболее наглядно, утверждает Идзири, феномен *каёи* представлен в двойственном характере божеств, почитаемых японцами. К примеру, многие буддийские святыни посвящены отнюдь не буддийскому, а синтоистскому богу – Хатиману. «В подобном способе почитания – “примирении” богов и будд (*симбуцу сюго*), свойственном японцам, и нашел наглядное отражение принцип *каёи*. Здесь мы видим как бы *перетекание* одних богов в другие»<sup>5</sup>.

Конечно, «мирное сосуществование» религиозных верований (и как следствие – «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, Мирты, Яхве и др. К *перетекающим* божествам можно отнести и индуистских Брахму, Шиву и Вишну, составляющих триединство *тримурти*<sup>6</sup>. Частичное отождествление языческих божеств и христианских святых определенное время бытовало при введении христианства. Некоторые «совмещенные» обряды – напри-

мер, Пасха, вобравшая в себя и языческие черты, прочно укрепились в христианской традиции.

В каждом конкретном случае форма и характер такого религиозно-«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 размыванием границ. Нечто подобное прослеживается у нас и в плане *перетекания* китайского и японского моментов в нашей национальной культуре, и в отношениях человека с божеством, и в отношениях человеческой души и природы, и в отношении между отдельными индивидами, а так же в отношении личности и общества»<sup>7</sup>.

Эта мысль выглядит скорее как метафора, тем не менее, мы считаем нужным отметить неправомерность приписывания подобной «культурной эндемичности» — одной лишь Японии, или главным образом Японии. Даже самый поверхностный экскурс в историю культурных взаимодействий свидетельствует о несостоятельности такой точки зрения. Влияние индийской, византийской, римской и других культур на материальную и духовную культуру сопредельных народов было весьма широко и житель Непала, Индонезии или 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 в традиционном японском искусстве *эйдо феномен «перетекания»*, который, согласно ученому, составляет саму сердцевину эстетического отношения японцев к окружающему миру.

Прежде всего это касается феномена *каёи* в быту японца, организации жилого помещения, его традиционной полифункциональности, а также свободного моделирования не только внутреннего, но и (частично) внешнего пространства в народной архитектуре. Вот что пишет об этом 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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. Эта связь локализуется в специальном месте *нокисита* или *нокиба* (под карнизом), образованном крышей, выступающей

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 четко зафиксированными. Они могут изменяться благодаря использованию скользящих панелей: перегородок *сёдзи*, ширм *бёбу* и бамбуковых штор *сударэ*. Последние создают ощущение большей или меньшей связности с внешним миром путем 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»<sup>10</sup>. Аналогичное значение для организации пространства сада и его *перетекания* во внешнюю среду имеет так называемый «плетёный мир» изгородей, хворостяных дверей и прочих атрибутов традиционного японского дворика *нива*. Таким образом, резюмирует Идзири, 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 *зэйдо*, имели в качестве духовной подоплеки 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, намек на который всегда, так или иначе, содержался в явленном «слое».

На роль религии в развитии искусства ученые указывали неоднократно. По верному замечанию Н. Гартмана, «большое искусство исторически выросло преимущественно на почве высокоразвитой религиозной жизни, даже возникая первоначально как ее выражение»<sup>11</sup>. Тем не менее природа религиозного и эстетического

различна и осознание этого пришло к мыслителям, в том числе и японским, давно. Уже Кукай (Кобо Дайси, 774 – 835), основатель эзотерического буддизма *Сингон*, четко различал истину (сфера религии) и красоту (сфера искусства) на бытовом уровне и объединял их в эзотерической области, поскольку искусство тоже наделено изначальной природой Будды<sup>12</sup>.

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 средств создания художественного образа. Иногда религиозная основа произведения не была явной, но звучавшие в душе мастера духовные мотивы привносили в его творения особую, прекрасно улавливаемую средневековым японцем атмосферу. Пользуясь гартмановской терминологией, можно сказать, что здесь *каёи* обнаруживается как взаимообогащение религиозного и художественного в рамках «созерцания второго порядка».

На своеобразную религиозность японского традиционного искусства указывают многие отечественные и зарубежные ученые. Так, академик Н.И. Конрад, размышляя о японской средневековой литературе, 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 четкие бесспорно здоровые формулы китайских моралистов, политиков и социологов, — они то и дело находят себе прибежище в строчках письма, иные в буквальной форме, иные несколько претворенные, приспособленные, иные же только дают жизнь мысли самого автора, вдыхают душу в его телесное творение»<sup>13</sup>.

В.Н. Горегляд приводит мнение известного религиоведа Анэдзакки Масахару о том, что Сутра Лотоса играла в японской литературе «роль очень похожую на роль Библии в английской литературе»<sup>14</sup>. Н.Г. Анарина, анализируя пьесы театра Но, отмечает, что все религии и учения наслаиваются и взаимопроникают в этой средневековой японской драматургии порождают неисчислимое количество вариантов идейных и эмоциональных ассоциаций, некое «духовное мерцание» за пределами самого действия<sup>15</sup>.

Если обратиться к теории Идзири Масуро, то здесь мы имеем дело с одним из вариантов *перетекания*, когда внутренний план — религиозные идеи воплощаются 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): «Говоря о *мире цветка*, отметим, что поначалу он был цветком, *приносимым на жертвенный алтарь Будде*, но в конце периода *Намбокутё* его предназначение стало меняться так же, как менялся и архитектурный стиль. На протяжении периода *Муромати* мир цветка отделялся от религиозной формы и стал видом искусства — «цветком»<sup>16</sup>.

Действительно, искусство *икэбаны*, называемой японским эстетиком «миром цветка», прошло период, так сказать, эмбрионального развития в рамках ритуала пожертвования Будде аранжированных цветов (букет ставился перед его статуей или изображением). Сам ритуал пришел в Японию из соседнего Китая вместе с буддийской церковной организацией. Однако народная память крепко и прочно связывает это искусство именно с буддизмом и отчасти — с китайскими учениями. Вот почему богатство эмоциональных и идейных ассоциаций в *икэбане* имеет широкий спектр: от космологических представлений древних китайцев о соотношении потенциалов Неба, Земли и Человека до иллюзии буддийского алтаря. По замечанию Идзири Масуро, искусство *икэбаны*, «воспринимаемое как чистое прекрасное искусство, отделившееся от религии, в то же время остается исполненным глубокой религиозности»<sup>17</sup>. Слияние в нем внутреннего «религиозного» плана с внешним — прекрасным букетом — вызывает у японца, созерцающего «цветочное произведение», сложные ассоциации, придавая как его восприятию, так и самому художественному произведению многомерность, «слоистость», где каждое измерение соотносено с другими и *перетекает* в другое.

Духовная подоплека чайной церемонии *тяною* оказывается еще более сложной. Разумеется, как правильно отмечают все исследователи, на этот вид традиционного искусства оказал влияние Дзэн-буддизм. Его присутствие ощутимо в самом духе печальной изысканности, предельного лаконизма убранства чайного домика и чайной утвари. Но Идзири утверждает, что *тяною* гораздо ближе связана не с буддизмом, а с синтоизмом, причем эта связь прослеживается не только на эмоциональном, но и, так сказать, на материальном уровне.

В старину синтоистские святилища располагались в глубине лесов. 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 центре Токио в конце XIX в., находится в глубине лесного массива. Разумеется, путь, преодолеваемый посетителем, направляющимся к главному

зданию храма, здесь несравненно 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 — *тори*, которых было несколько на этом пути, не только указывали правильность дороги, но и символизировали ступени духовного освобождения от обыденной суеты. Здесь, по словам Идзире Масуро, «совершалась подготовка к тому важному, с чем не приходится сталкиваться в быту»<sup>18</sup>.

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 эстетик, — это в прямом смысле слова сцена, подмостки чайной церемонии. Это такое место, которое не просто физически наличествует в определенном 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, преодолев (в душе) долгий и извилистый путь опыта и аскезы, начавшийся с отстранения души (от повседневности) при входе в ворота»<sup>19</sup>.

Идзире подчеркивает здесь качественно иной — «одухотворенный» — уровень чайной церемонии по отношению к повседневности, и это очень важно. Процесс чаепития, отнюдь не ограничивался физическими потребностями участников чайной церемонии. Терпкий вкус чая сообщал им особое настроение заброшенности, мягкой грусти, просветленности, очищенности души. Терпкость чая — это один из необходимых компонентов для возникновения состояния *ваби-саби*<sup>20</sup>, наряду с каллиграфической надписью в *токонома*, с шершавой поверхностью чайной чашки, с увядшим цветком в изысканной вазе, с полными печального артистизма движениями мастера, ведущего церемонию, подобно взыскательному дирижеру.

На наш взгляд, приведенный перечень требований к искусству чайной церемонии выражает не что иное, как определенный эстетический идеал. Несомненно, религии всех регионов Земли активно использовали искусство для эмоционального воздействия на человека, но это вовсе не означает, что религиозная догма играет определяющую роль в формировании эстетических принципов используемого ею искусства. Сама «религиозная жизнь, — утверждает Н. Гартман, — более всего другого нуждается в выражении при помощи искусства, потому что ее содержание невыразимо средствами непосредственного познания. Искусства обладают волшебным

свойством придавать зримый облик неведомому, они выражают то, что простая проповедь или иная формулировка – собственно говоря, догма – выразить не могут»<sup>21</sup>.

Оставим теперь религиозный компонент эстетического «вторичного созерцания» и обратимся к собственно искусству. Пример с проходом к чайному павильону демонстрирует нам один из вариантов именно такого *перетекания-каёи* в область другого искусства – а именно, храмовой архитектуры.

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 (гочарного 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 трехстишие, второй продолжал и развивал его идею и слагал следующее двустишие, третий, опять же, исходя из темы, слагал трехстишие – и т.д. При этом каждое двустишие могло служить концовкой для предыдущего, и началом для последующего трехстиший. Для создания объемности образа в *рэнга* активно использовались приемы заимствования из других поэтических жанров. Основная, явленная часть *перетекающего* стиха имела «эмоциональную подкладку», глубинный уровень, намек на который давался в первом, внешнем, стихотворном слое. Приведем пример перетекания в иной жанр. Поэт XII 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»<sup>22</sup>

(Перевод В. Марковой)

В 1488 году, находясь на том же самом месте, где когда-то сложил эти строки Готоба, три поэта – Соги, Сёхаку и Сотё сочинили знаменитую *рэнга*, поводом для которой послужила *танка* экс-императора. А чтобы воображение читателя заведомо «перетекало» в эту *танка*, Соги начал *рэнга*, практически процитировав строку Готоба. (При этом в стихотворении проявился еще один вид *перетекания*: на индивидуальном уровне – от мастера к мастеру).

Вершина в снегу,  
Но дымкой овеваны 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*<sup>23</sup>

(Перевод В. Марковой)

Такой вид *каёи* в японской поэтике получил название *хонка дори* (букв. «взятие оригинала», или использование части произведения другого поэта, как правило, замечательного мастера прошлого). Целью этого приема является, по определению И.А. Бороиной, «воссоздание атмосферы поэтического прошлого и расширение ассоциативного фона стихотворения за счет содержания произведения-прототипа»<sup>24</sup>. В *хонка дори* нашел воплощение один из главных заимствованных японцами принципов китайской эстетики — «благородный дух старины».

Примером жанрового «перетекания» пятистишия в трехстишие может быть следующая *танка* поэта Кагава Кагэки (1768 — 1843):

Пусть я не постиг  
Сокровенной глубины  
Старого пруда,  
Но и нынче различаю  
Всплеск в тишине<sup>25</sup>.

(Перевод А. Долина)

При прочтении этих стихов каждый японец мысленно обращается к знаменитому *хокку* гениального поэта Мацуо Басё (1644 — 1694):

Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды<sup>26</sup>.

(Перевод В. Марковой)

Очевидно, что трехстишие Басё послужило *хонка дори* для пятистишия Кагавы.

Как утверждает Идзири, понятие *хонка дори* является конкретизацией в японской традиционной поэзии общэстетического принципа *каёи*. Причем *хонка дори* жестко «привязывает» основное произведение к совершенно определенному, единственному первоисточнику.

Для более мягкого «привязывания» существует еще один прием — это *макура котоба*, или «постоянный эпитет». «Постоянные эпитеты» возникли еще в период создания поэтической антологии «Манъёсю» (759) 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 *дзэ* (постоянное введение) помимо функции обыгрывания темы, времени года, места, настроения, выполняли одну еще не явную, но существенную задачу. С их помощью в ассоциативный слой сознания читателя или слушателя «внедрялись» образцы знаменитых шедевров 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 молитвословий *Норито*, произносимых синтоистскими жрецами в связи с сезонными праздниками и различными важными событиями в жизни древнего японского общества. Всего насчитывается около 1200 таких устойчивых словосочетаний.

Приведем для наглядности пример использования *макура котоба* «черные, как ягоды тута». Вот *танка* анонимного автора (IV – VI вв.) из национального литературного памятника «Манъёсю»:

Ночью, черной, как ягоды тута,  
Пусть туман все от глаз скрывает  
И к ней далеки дороги.  
Передайте только скорее  
Весть от моей любимой<sup>27</sup>.

(Перевод А.Е. Глускиной)

Сравним это стихотворение с произведением другого анонимного автора VI – VIII вв., также опубликованным в «Манъёсю»:

Словно черные ягоды тута  
Черный волос твой влажен.  
И хоть падает снег, словно белая пена,  
И бушует метель, ты пришел, мой любимый.  
Не напрасно тебя я так сильно любила<sup>28</sup>.

(Перевод А.Е. Глускиной)

Теперь прочтем стихотворение поэтессы Оно-но Комати из поэтической антологии «Кокинсю» (IX в.):

Порою нестерпимой  
 Становится любовная тоска.  
 В такие ночи,  
 Темные, как ягоды тута,  
 Я надеваю наизнанку свое белье<sup>29</sup>.  
 (Перевод И.А. Борониной)

И, наконец, приведем пятистишие, написанное в X в. Ки-но Цураюки:

Как ягоды тута, черны  
 Волосы были мои.  
 Как могли они так измениться?  
 Увидел в зеркале  
 Белый снег<sup>30</sup>.  
 (Перевод И.А. Борониной)

Традиция постоянного возвращения к старым, овеванным ветрами веков словосочетаниям, использовавшимся многими поколениями известных и безымянных авторов, придавала стихам чувство вечности, связи с древностью. Авторы последующих эпох выбирали из творческого наследия прошлого все, созвучное им, и актуализировали его, придавая устоявшимся образам новые смысловые и чувственные оттенки. Использование приема *макура котоба* создавало атмосферу пространственного, временного, эмоционального диалога — *перетекания каёи* — разных авторов разных эпох.

Идзире 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. Определенно, японцы обладают именно таким эстетическим сознанием»<sup>31</sup>.

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 самим собою и не образует смешанной природы с другими. Вместе с тем, искусства в нем соединены нераздельно, не составляют обособленных искусств и наиболее ярко проявляются именно в условиях спектакля»<sup>32</sup>.

Подчеркнем, что в традиционных искусствах Японии даже отдельная деталь произведения какого-либо мастера прошлого играет гораздо более самостоятельную и активную роль, нежели аналогичная деталь в искусстве Запада<sup>33</sup>. Эта «слитная неслитность» целого и части в индивидуальном произведении порождает в зрителе актив-

ную «игру» созерцания, продуктивного воображения, *перетекание* феноменального и сущностного планов произведения друг в друга. Таким образом, в понятии *каёи* Идзири Масуро фиксирует насыщенность искусства Японии относительно большим количеством самостоятельных и активных деталей (будь то уровень явления или уровень идейно-эмоциональной «подкладки» произведения), которые, умножаясь, дают огромное количество вариантов утонченных эмоций и настроений.

Под понятие *каёи* японский ученый подводит еще 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 красноречивых примеров такого «размывания» Идзири приводит искусство театра Но и традиционную японскую живопись на свитках и ширмах. По его мнению, оба вида этого искусства дают образцы как пространственного, так и временного «размывания».

Что касается живописи, то наиболее наглядным примером такого «размывания» являются те свитки и ширмы, где последовательно изображаются времена года, составляющие единую живописную композицию. Композиция едина, но внутри нее отдельные сюжеты отделены друг от друга облаками. (От себя добавим, что однопорядковым является и изображение развернутых панорам храмовых праздников, видов знаменитых городов и их окрестностей, эпизодов военных сражений, где так же имеют место пространственно-временные переходы. Эти переходы присутствуют также 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 ее 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 эстетика, театральные подмостки Но «являют собой *перетекающее* многослойное пространство и время»<sup>34</sup>. Помимо всего прочего, они символизируют «прорыв» в мир иной. Олицетворением такого прорыва выступает сосна на задней панели сцены. И хотя первоначально это было изображение совершенно конкретной сосны, росшей возле храма *Касуга-дзиндзя* в г. Нара, в то же время она представляла собой символ «божественного пространства» — *ками-но ёрисиро*.

По мнению ученого, принцип *перетекания* воплощается в театре Но не только в концепции художественной образности, но также и в

технике тренажа актера, и во взаимоотношениях актера с публикой во время спектакля. Основоположник театра Но, актер и драматург Дзэами Мотокиё (1363 – 1443), к примеру, в качестве одного из условий совершенствования мастерства актера выдвигал принцип *рикэн-но кэн* (букв. «взгляд удаленного глаза»). Он обозначает специфику самоконтроля актера, когда последний как бы видит свою игру со стороны, представляя себя на месте зрителя, сидящего в зале. «*Рикэн-но кэн*, – пишет Идзири, – есть *перетекание* актера в зрителя»<sup>35</sup>. И наоборот, *перетекание* зрителя в актера выражается в его более активном поведении во время спектакля: публика не только может подавать реплики во время действия, но и прикасаться к костюму актера, дарить ему подарки.

Таким образом, второе значение *каёи* у Идзири – это размывание пространственно-временных и межиндивидуальных границ как сознательный эстетический прием 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*. Последняя категория является в этом отношении особенно показательной. Ее 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 это были относительно дикие и малонаселенные места к востоку от Эдо (совр. Токио). 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 и религиозного чувства и создания совершенного искусства<sup>36</sup>. В Японии их множество, однако, самым известным странником, пожалуй, является Мацуо Басё – знаменитый мастер трехстиший. Случай с Басё наглядно демонстрирует *перетекание* высшего порядка (третьего рода по классификации Идзири). Это *взаимоперетекание* духовного поэтического действия и сугубо материальных скитаний; *перетекание* художественного творчества в образ жизни самого мастера и наоборот. *Митиноку* вошло составной частью и в жизнь средневеко-

вого художника, и в жизнь его произведения: в виде ли «песни странствия» в театральном искусстве, в самой ли тематике литературных произведений, поэзии. Благодаря влиянию *митиноку* произошло определенное изменение эстетического идеала. На смену гармонии и очарованию *аварэ* и *тёва-би* пришли более аскетичные, зато и более глубокие *югэн*, *ваби* и *саби*, подразумевавшие таинство и неявленность истинной красоты.

Итак, Идзири 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. Однако, на наш взгляд, категориальный аппарат японского ученого недостаточен, он действует понятием *каёи* как «универсальной отмычкой». Но слишком широкая область применения этой категории неизбежно снижает ее действенность и размывает границы ее значения. Тем не менее, киотоский эстетик поставил и наметил пути решения проблемы, основополагающей для понимания специфики традиционного искусства и эстетической мысли Японии<sup>37</sup>. Он попытался объяснить специфику синтеза искусств и шире — специфику относительной «открытости» этих искусств — на основе феномена «перетекания» — *каёи*.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Основные работы Идзири: Гэйдзюцу сэкай-но ронри (Логика мира искусства). — Киото, 1972; Дзусэцу икэбана тайкэй. Икэбана-но бигаку (Система икэбаны в графическом изображении. Эстетика икэбаны). — Киото, 1982; Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль) // Бигаку-о манабу хито-но тамэ-ни (Изучающим эстетику). — Киото, 1984.

<sup>2</sup> Гартман Н. Эстетика. — М., 1958. — С. 36.

<sup>3</sup> Там же. — С. 59.

<sup>4</sup> Там же. — С. 62.

<sup>5</sup> Идзири М. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль). — С. 205.

<sup>6</sup> См. там же. — С. 206.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. — С. 207.

<sup>10</sup> Там же. — С. 208.

<sup>11</sup> Гартман Н. Эстетика. — С. 45.

<sup>12</sup> См.: Буддизм в Японии. — М., 1993. — С. 161 — 162.

<sup>13</sup> Конрад Н.И. Предисловие // Исэ моногатари. — М., 1979. — С. 175 — 176.

<sup>14</sup> Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X – XII вв. – М., 1975. – С. 30.

<sup>15</sup> См.: Анарина Н.Г. Японский театр Но. – М., 1984. – С. 77.

<sup>16</sup> Идзире М. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль). – С. 214. Намбокутё (XIV в.) – период противостояния так называемых Южной и Северной ветвей императорского дома; Муромати (1333 – 1573) – период правления сёгунов династии Асикага.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. – С. 215.

<sup>19</sup> Там же. – С. 216.

<sup>20</sup> Саби этимологически восходит к слову сабиси, что значит «уединенность», «унылость», «заброшенность», «одиночество». Поначалу имело оттенок тоски по человеческому общению. Со временем стало обозначать безличностное отношение к миру, чувство «вечного одиночества». (Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М., 1979. – С. 352.) Сабиваби – парная категория эстетики чайной церемонии. Ваби призвано добавить к упомянутым настроениям еще и ощущение природной энергии.

<sup>21</sup> Гартман Н. Эстетика. – С. 46.

<sup>22</sup> Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии (БВЛ). – М., 1977. – С. 738.

<sup>23</sup> Там же. – С. 736.

<sup>24</sup> Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха. – М., 1978. – С. 301.

<sup>25</sup> Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. – С. 804.

<sup>26</sup> Там же. – С. 743.

<sup>27</sup> Манъёсю («Собрание мириад листьев»). В 3 т. Т. 2. – М., 1971. – С. 177.

<sup>28</sup> Манъёсю. Т. 3. – М., 1972. – С. 74.

<sup>29</sup> Поэтическая антология Кокинсю. – М., 2005. – С. 152.

<sup>30</sup> Там же. – С. 136

<sup>31</sup> Идзире М. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль). – С. 213.

<sup>32</sup> Анарина Н.Г. Японский театр Но. – С. 198.

<sup>33</sup> О сопоставлении принципов западного и восточного искусства см.: Скворцова Е.Л. Восток и Запад в новой эстетике японского философа Имамита Томонобу // Философские науки. 2010. № 3. – С. 132 – 145.

<sup>34</sup> Идзире М. Нихон-но гэйдзюцу сисо (Японская художественная мысль). – С. 210.

<sup>35</sup> Там же. – С. 236.

<sup>36</sup> О митиноку см.: Скворцова Е.Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. 2010. № 3. – С. 32 – 47.

<sup>37</sup> Более подробный анализ концепции Идзире Масуро в контексте развития японской эстетической мысли XX в. представлен в работах: Скворцова Е.Л. Современная японская эстетика. – М., 1996; Скворцова Е.Л. Япония: философия красоты. – М., 2010.

**Аннотация**

Статья посвящена рассмотрению эстетики Идзири Масуро (род. 1932) – одного из крупнейших философов Японии XX в. В сравнении с мировоззренческой концепцией Н. Гартмана и ее понятием «колеблющегося способа существования» эстетического предмета проанализирована теория «перетекания» – каёи как основного принципа японской художественной традиции.

**Ключевые слова:**

японская эстетика, религиозность японской культуры, «перетекание» в японской художественной традиции.

**Summary**

The article deals with the aesthetical views of the 20th century Japanese philosopher Iziri Masuro (b. 1932). He believes that the «non-fixed» character of some Japanese cultural phenomena, as well as practice of traditional arts and aesthetical perception, can be explained by the term «kayoi» (lit. «circulation», «penetration»). The term is considered in comparison with the analogous concept «oscillatory mode of existence of art work» by N. Hartmann.

**Keywords:**

Japanese Aesthetics, religion in Japanese culture, «oscillation» in Japanese art tradition.