



<https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-3-833-847>

EDN: WKVCMK

Научная статья / Research Article

## О европейских корнях кризиса идентичности в японской эстетике XX–XXI вв.

Е.Л. Скворцова  

*Институт востоковедения РАН, Москва, Россия*

*[squo0202@mail.ru](mailto:squo0202@mail.ru)*

**Аннотация.** Во второй половине XX в. в Японии активизировалась эстетическая мысль, призывающая изучать художественное национальное наследие, с обязательным применением приемов герменевтики. Возникла насущная необходимость использования западной формы философствования и компаративистских исследований. Появились и другие направления мысли, ориентированные на национальное обособление, усиление акцента на специфичности своей культуры вообще и природы искусства и художественного творчества в частности. Они были представлены такими учеными, как Сакабэ Мэгуми, Сасаки Кэнъити, Иваки Кэнъити. В итоге обозначились две достаточно яркие, но разные тенденции в японской эстетике. Они расходятся по ряду вопросов, связанных со статусом эстетики как философской науки и искусства как профессионального занятия. При этом представители обоих направлений считают себя наследниками идей известного философа Нисиды Китаро. Так, Амагасаки Акира, разделяя позицию об изменении статуса искусства в эпоху доминирования массовой культуры, предложил отказаться от самого института искусства, подразумевающего профессионализм, высокое качество работы, систематическое обучение и так называемый сакральный горизонт, т.е. стремление к выходу за рамки обыденности, характерного для обычного западного представления об искусстве. Эстетика рубежа XX–XXI вв. продемонстрировала разнонаправленность интенций японских ученых. С одной стороны, это стремление к теоретической реконструкции мировоззренческих оснований традиционной национальной художественной мысли, тяготеющее к философскому анализу обширного наследия национальной художественной практики с использованием приемов западной науки. С другой – наблюдается и обратное движение под лозунгом «назад – к традиции!», развивающее иную тенденцию и обосновывающее истинную реальность и уничтожающую любые генерализирующие формулы и схемы, которую можно охарактеризовать как радикальный эстетический номинализм.

**Ключевые слова:** японское искусство, национальная художественная традиция, современная японская эстетика, Имамита Томонобу, Ониси Ёсинори, Сасаки Кэнъити, Сакабэ Мэгуми, Амагасаки Акира

© Скворцова Е.Л., 2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

**История статьи:**

Статья поступила 16.02.2024

Статья принята к публикации 01.07.2024

**Для цитирования:** Скворцова Е.Л. О европейских корнях кризиса идентичности японской эстетики XX–XXI вв. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2024. Т. 28. № 3. С. 833–847. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-3-833-847>

## **On the European Roots of the Identity Crisis in Japanese Aesthetics of the XX–XXI centuries**

Elena L. Skvortsova  

*Inst Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

squo0202@mail.ru

**Abstract.** During the second half of the 20th century aesthetical students in Japan demonstrated growing activity, aimed at the investigation in the field of national aesthetical heritage applying the method of hermeneutics. The Western forms of philosophical thought and comparative studies were supposed to be necessary for this purpose. But there appeared a group of young scientists, who chose the road of national alienation, who stressed the specific features of Japanese culture in general and the essence of art in particular – Sakabe Megumi, Sasaki Ken’ichi, Iwaki Ken’ichi. As a result, two quite bright but different trends in Japanese aesthetics emerged. They disagree on a number of issues related to the status of aesthetics as a philosophical science and art as a professional activity. At the same time representatives of both movements consider themselves heirs to the ideas of the famous philosopher Nishida Kitaro. Thus, Amagasaki Akira, who shared the point of view of this group on the altering the status of art in the epoch of predominating of mass culture, proposed to give up the previous concept of art, implying professionalism, high quality of works, systematic study and, so to say, sacred horizon, that is the strive for abandoning the frames of mundane world, which are the characteristic features of Western image of art. The aesthetics of XX–XXI centuries in Japan demonstrated variety of opinions: on the one hand, it was the strive for theoretical reconstruction of the fundamental elements of the traditional artistic thought, drawing towards philosophical analysis applying the methods of Western thought. On the other – we see the return movement back to traditional heritage giving up Western methodology and insisting on immediate, spontaneous individual experience abandoning any generalization, which is a kind of “aesthetical nominalism”.

**Keywords:** Japanese art, national artistic tradition, contemporary Japanese aesthetics, Imamichi Tomonobu, Onishi Yoshinori, Sasaki Ken’ichi, Sakabe Megumi, Amagasaki Akira

**Article history:**

The article was submitted on 16.02.2024

The article was accepted on 01.07.2024

**For citation:** Skvortsova EL. On the European Roots of the Identity Crisis in Japanese Aesthetics of the XX–XXI centuries. *RUDN Journal of Philosophy*. 2024;28(3):833–847. (In Russian). <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-3-833-847>

### Начало знакомства японцев с западной культурой

Первое знакомство Японии с европейской культурой началось задолго до реставрации Мэйдзи (明治, 1868–1911), известной по активному проникновению в страну мировоззренческих установок Запада. До этого в закрытом от внешнего мира на 250 лет государстве существовала небольшая «форточка» в виде искусственного островка Дэсима (出島) вблизи порта Нагасаки, на котором жили немногочисленные голландские купцы. Именно отсюда просачивались различные печатные издания, книги, гравюры, карты и картины, выполненные, в отличие от традиционной японской живописи, в реалистической манере, передающей объем и светотень [1. С. 118–134].

Отметим, что истоки японской идентичности лежат в протоэстетической сфере. Представители ученых-почвенников (国学派, *кокугакуха*), в частности Мотоори Норинага (本居宣長, 1730–1801), полагали, что качественное своеобразие японцев – в отличие от других народов – обеспечивается их особого рода чувствительностью к красоте. Последняя обозначалась понятием «物の哀れ, *моно-но аварэ*» (очарование вещей). Именно чувство, по мнению Мотоори, является основой миропознания; рациональное же знание, широко используемое в обыденной жизни (理, *котовари*), полезно лишь в ограниченной области социальной практики и дает лишь частичную истину.

Самураи, самый образованный и привычный к чтению и осмыслению текста слой населения мэйдзийской Японии, понимали, что западный культурный багаж заслуживает самого пристального изучения. Для чего и было создано специальное учреждение «Бансё сирабэсё» (蕃書調所, Институт исследования варварских писаний<sup>1</sup>). Чиновником этого заведения был, в частности, «отец японского просвещения» Ниси Аманэ (西周, 1829–1897).

Примером этому общественному деятелю служило европейское Просвещение, чьи идеи он активно распространял в Японии с конца 1860-х и до начала 1880-х гг. Ниси полагал вполне интегративными культуры Дальнего востока и Запада, но не на основе принципа возмещения, а принципа дополнения. Ниси указал на эстетику как на одно из трех оснований идеологии цивилизованного государства, наряду с этикой и юриспруденцией. Ученый проделал грандиозную работу по внедрению научного и философского знания Запада на японской земле. Для этого он создал до 2-х тыс. терминов и понятий, без которых нельзя сегодня представить японский язык: «история»,

<sup>1</sup> Окружавшие их народы японцы считали варварами и поначалу различали их лишь по тому, в направлении какой части света они обитали. Поскольку первые европейцы попали в Японию со стороны южных морей, они стали именоваться *наибан* (南蛮) т. е. «южными варварами».

«философия», «социология», «субъект», «объект», «сознание», «реальность», «впечатление», «эстетика» и др. [2. С. 176–186].

Интеллектуалы Мэйдзи считали свою родину – Японию источником художественных смыслов, центром азиатского искусства. Писатель и художественный критик Окакура Какудзо (岡倉 覚三, 1863–1913) называл Японию истинным хранилищем культуры Азии, музеем азиатской цивилизации и прежде всего – традиционного искусства. И он, и его американский соратник философ, этнограф Эрнест Фенолосса (1853–1908) способствовали тому, что на рубеже XIX–XX вв. образ Японии на Западе стал ассоциироваться с художественными образами, представленными в ее искусстве, преимущественно в цветной гравюре.

Крупнейший знаток японской эстетической мысли итало-американский ученый Микеле Марра отмечал: «В последние три декады XIX в. Япония столкнулась с предоставлением, изучением и “перевариванием” – или “несварением” – более чем 2000-летней истории западной мысли» [3. Р. 2]. Тем не менее, модернизация японского общества эпохи Мэйдзи была весьма успешна, страна обрела суверенитет. Вводилось обязательное бесплатное 6-летнее образование, Япония стала первой в Азии по технической оснащенности. Однако у рядовых граждан росло чувство обиды в связи определенным пренебрежением к собственной культуре со стороны реформаторов.

### **Нисида Китаро и Имамита Томонобу: попытки синтеза мысли Запада и Востока**

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался качественным скачком в развитии японской философской мысли в лице самого известного в мире японского философа Нисиды Китаро (西田 幾多郎, 1870–1945), основателя так называемой Киотской школы. На концептуальном уровне, используя понятийный арсенал философии Запада, переведенный на японский язык, он обосновал приоритет эстетической составляющей японского мировоззренческого комплекса.

Опираясь на буддийскую традицию, Нисида определил в качестве истинной реальности Небытие, *Ничто* для культур Индийского и Китайского цивилизационного ареала, в отличие от Бытия, являющегося фундаментом западной цивилизации. Соответственно, способом постижения Ничто является искусство, и прежде всего – поэзия, где «бесформенное» основание мира ощущается между строк, эмоционально. Нисида и его ученики теоретически обосновали эстетическое отношение к миру как первичное и основополагающее для японской культуры.

Известный японский философ-эстетик Имамита Томонобу (今道友信, 1922–2012) заметил: «Нужно иметь в виду, что культура Японии периода Эдо<sup>2</sup> не была неразвитой, а даже более развитой, чем в период Мэйдзи. Вестернизация была почти вынужденным решением японского общества с

<sup>2</sup> Эпоха Эдо (江戸, 1603–1868), время правления клана Токугава.

целью политической и технической модернизации. Но культурный дух Японии страдал от этого, практически вынужденного, решения. Он был полностью отчужден от политической реставрации и технической революции. Этот дух кристаллизовался в искусстве в широком смысле слова, а именно: в изобразительном искусстве, в поэзии, в музыке и в драме» [4. Р. 425]. Имамита еще в 1980 году поставил перед собой и своими более молодыми коллегами задачу научного осмысления принципов японского искусства и дальневосточной художественной традиции. Несмотря на то, что в современной ему Японии издавалось огромное количество трудов по эстетике разного качества, большинство из них было посвящено эстетическим теориям Запада.

В итоге обозначилось два достаточно ярких, но разных направления в японской эстетике, оформившиеся в конце XX – начале XXI века. Они расходятся по ряду вопросов, связанных со статусом эстетики как философской науки и искусства как профессионального занятия. При этом представители обоих этих направлений считают себя наследниками идей Нисиды, который на концептуальном уровне, используя понятийный арсенал философии Запада, переведенный на японский язык, к началу XX века обосновал приоритет эстетической составляющей японского мировоззренческого комплекса. Несмотря на великолепное знание западных философских учений, Нисида остался сугубо национальным мыслителем восточного толка, уверенным в истинности даосско-буддийского мировоззрения, что как нельзя более точно демонстрируют его культурологические работы.

### **Две тенденции развития в японской эстетике в XX–XXI века**

Первая тенденция представлена такими учеными, как Куки Сюдзо (九鬼周造, 1888–1941), Ониси Ёсинори (大西克礼, 1888–1959), Идзупу Тосихико (井筒俊彦, 1914–1993), Окадзаки Ёсиэ (1892–1982), Хисамацу Синъити (久松真一, 1889–1980), а также упоминавшийся выше Имамита Томонобу, раскрывавшими суть японских представлений о прекрасном как в сфере художественного творчества, так и в практике повседневной жизни. Они анализировали национальное наследие с применением западной философско-эстетической методологии и полагали, что западная форма философствования уже обрела черты традиции и без опоры на нее невозможно развитие японской философской эстетики.

Вторая тенденция представлена более молодым поколением ученых, таких как Сакабэ Мэгуми (坂部恵, 1936–2009) и Сасаки Кэнъити (佐々木健一, род. в 1943) Амагасаки Акира (尼ヶ崎彬, род. в 1947), Иваки Кэнъити (井脇健一), которые подвергли жесткой критике Ониси и Имамита за их интенцию «вписать» японскую специфику в общий – по их мнению, западный – реестр, вследствие чего традиционная эстетика Японии подверглась насильственной схематизации и утратила свою идентичность. Соглашаясь с Имамита в том, что необходим научный анализ художественного и

теоретического наследия стран Дальнего Востока (Китая, Кореи и Японии), эти ученые пошли по пути национального обособления, усиления акцента на специфичности своей культуры и языка вообще и природы художественного творчества в частности. Эти исследователи выдвинули амбициозную и весьма непростую задачу написания идентичного портрета японской эстетики, не прибегая к арсеналу западной философской мысли. Они избрали путь назад, в прошлое, и пришли к отрицанию философского статуса эстетики, а также к отказу от традиционного института искусства.

### **Ониси Ёсинори и Имамити Томонобу как представители первой тенденции**

Идея трансцендентной красоты, связанной с Божественным началом, возникла в эпоху средневековья на Западе и, укоренившись, продолжает по инерции доминировать в западной культуре. Эстетика стала там частью философии, что некритически восприняли японские интеллектуалы эпохи Мэйдзи. Последние пытались обнаружить в многочисленных трудах практиков японского художественного творчества древности, средневековья и Нового времени, занимавшихся тем или иным видом искусства, некое подобие общей теории красоты в системе понятий и правил.

Наиболее ярким представителем этой группы ученых в первой половине XX века стал Ониси Ёсинори, подробно и системно рассмотревший историю японских эстетических концептов. Позиция этого исследователя подвергается неизменной критике со стороны поколения эстетиков конца XX – начала XXI века. Так, профессор Сасаки Кэнъити, в частности, пишет: «Лично я не считаю изучение японских [эстетических] категорий моим приоритетом. Я также не считаю таковым конструирование эстетической системы, якобы объединяющей эти категории. Мое изначальное намерение – это скорее понимание эстетики в качестве истинных побуждений, укорененных в моей и в наших жизнях. Истинная природа эстетической теории Ониси, насколько я понял, <...> полностью следует западной эстетической теории Нового времени» [5. Р. 181].

Что же касается Имамити Томонобу, то он еще в 1980-е годы задался вопросом «почему сегодня для нас возникла необходимость изучения эстетики Дальнего Востока? Думаю, что изначальны Китай, Корея и Япония – страны с богатой традицией эстетической мысли, но, к сожалению, до сегодняшнего дня настоящих исследований по данной теме чрезвычайно мало. Причину я вижу в том, что в области эстетики (как, впрочем, и в естественных науках) особая увлеченность японцев строгой западной методологией, их желание усвоить блестящую западную науку способствовали опозданию обращения к собственной художественной традиции, ее осмыслению и обоснованию» [6. С. 8].

Ученый четко сформулировал принципы, на основании которых следует анализировать дальневосточное художественное наследие:

- дальневосточная эстетическая мысль должна быть представлена при помощи герменевтики и логически ясно;
- необходимо в рамках культурологической компаративистики обозначить общие для ученых всего мира методы исследования;
- подобные исследования необходимы как для самих японцев в плане самопознания, так и для иностранцев, заинтересованных в познании и приятии *Другого*, т.е. для гармонизации межнациональных отношений;
- изучение дальневосточного эстетического достояния должно проводиться с опорой, с одной стороны, на исторический контекст, а с другой – на особенности современного общественного сознания и достижений современной науки.

Обратим внимание на то, что философ прекрасно понимал невозможность движения истории вспять и тщетность попыток занять позиции теоретиков искусства и мыслителей древности, средневековья и даже Нового времени. Имамита признавал неизбежность «научной реконструкции» в современных условиях, однако с обязательным аккуратным применением приемов герменевтики (для чего считал необходимым использование западной формы философствования). В связи с поставленной задачей особой ценностью он полагал компаративистские исследования, которым уделял пристальное внимание, издавая ежегодник «*Studia Comparata*». Ученый поощрял к этому и своих коллег, в частности, положительно отмечая роль Идзуцу Тосихико в сравнительном анализе художественных принципов поэзии *вака*<sup>3</sup> и суфизма.

Сам Имамита Томонобу внес огромный вклад как в теоретическое осмысление традиционной эстетики Китая и Японии, так и в создание новой эстетики на общих для всех регионов планеты основаниях. Японский исследователь подверг глубокому философскому анализу коренным образом изменившиеся условия жизни современного человечества. Поставив вопрос: «Как вообще возможно существование такой научной дисциплины, как эстетика?», он ответил: «Не просто возможно, но необходимо. Более того, эстетика в XX веке должна стать главной философской дисциплиной».

Будучи младшим учеником Нисиды Китаро, Имамита развивал ряд идей своего учителя: смысл феномена *Ничто*; проблема эстетического основания личного опыта; необходимость синтеза западной и дальневосточной ветвей философского знания. Сам он внес огромный вклад в исследование данных вопросов. В частности, большое место уделил проблеме *Ничто*, рассматривая ее в онтологическом ракурсе.

Центральными в философской концепции Имамита стали понятия *гэнтэй* (限定, ограничение, определение) и *хитэй* (否定, отрицание) как понятие, отражающее результат действия *Ничто*. Всякое сущее необходимо ограничено (*гэнтэй*) и не бывает иным сущим (*хитэй*). Ученый показал

<sup>3</sup> *Вака* (和歌) – аутентичная японская поэзия (*танка* (和歌), *рэнга* (連歌), *хайку* (俳句)), в отличие от *канси* (漢詩) – китайской поэзии.

структурирующую роль *Ничто* в Бытии, как отделяющую одно сущее от другого и от Бытия, а также формирующую внутреннюю структуру сущего.

Особого внимания заслуживает принципиальная позиция Имамита по поводу эстетики, в рамках которой он отстаивал приоритет философского характера этой науки. В ней, по мнению ученого, ход доказательной мысли необходимо должен двигаться как у Аристотеля: от общего – к частному и единичному; от Бытия и *Ничто* – к отрицанию, ограничению и далее: от видов и жанров искусства – к отдельным произведениям. Эстетике будущего XXI века Имамита дал название *калонология*. Она должна опираться на выводы разума (*логоса*) при анализе красоты (*калон*) как трансцендентного бытия (*он*), регулятивного идеала и высшего смысла искусства (*телос*).

Отметим несколько главных пунктов, интерпретация которых стала поводом для разногласий между поколениями эстетиков XX–XXI веков:

– в чем состоит смысл ограничения (определения) как условия идентичности всякого сущего: человека, страны, произведения искусства и т.д.;

– полемика вокруг «сакрального горизонта» т. е. стремления к выходу за рамки обыденности. Всегда ли истинное искусство выходит за рамки повседневности Бытия как такового? Является ли красота трансцендентным аттрактором, идеалом, высшей ценностью для художника-профессионала?

– является ли разум (*логос*) обязательным основанием эстетики? И оказывается ли эстетика философской наукой, исходящей из самых общих оснований Бытия и *Ничто* при анализе творчества?

– какова роль личностного начала и ответственности личности в современном мире?

– действительно ли эстетика есть главная, остро необходимая ныне философская дисциплина?

– в чем заключается уникальность японского языка, что именно отражено в его сложной структуре?

### **Новое поколение: Сакабэ, Сасаки, Амагасаки, Иваки**

Одной из первых ласточек, обозначивших наступление эры пересмотра обычных для Японии XX века прозападных подходов к эстетическому анализу, стала статья Сакабэ Мэгуми «Расставаясь с Западом, расставаясь с красотой», опубликованная в 1985 году в пятитомнике «Эстетика» (под редакцией Имамита Томонобу) [7. Р. 189–202]. Говоря о проблеме отказа от западной методологии, автор отмечает, в частности, необходимость учета того факта, что до сих пор средний японец, утратив со времен эпохи Мэйдзи базовые основания китайской науки, «повис» примерно на равном расстоянии от Запада и Востока. К счастью, сегодняшние японцы, в отличие от своих предшественников мэйдзийского периода, не испытывают тогдашнего напряжения, возникшего из-за слишком быстрого восприятия западных идей. «По меньшей мере, начиная с эпохи Мэйдзи, – констатирует эстетик, – в японских научных и интеллектуальных кругах набрали силу бессмысленный

европоцентризм и поклонение Западу, нанесшие нам немалый ущерб; немалый ущерб нанесли и эстетические исследования, оторванные от родной почвы» [7. Р. 193].

По мнению Сакабэ, японской культуре глубоко чужда идея трансцендентной красоты, укоренившаяся на Западе. Эстетика стала там некоей теоретической частью философского знания, посвященного анализу искусства. Ученый утверждает, что для Японии на протяжении всего развития национального искусства было отнюдь не характерно абстрактное теоретизирование. Напротив, во всем корпусе творческого наследия присутствующие в нем принципы неотделимы от непосредственной художественной практики. Сакабэ Мэгуми предлагает считать, что «такая традиционная эстетика являлась не наукой (学, *гаку*), а умением (術, *дзюцу*, входящим в понятие искусства 美術, *бидзюцу*), т.е. специфическая красота-умение, наравне с такими же другими красота-умениями» [7. Р. 202].

Согласно Сакабэ эстетика как философская наука в рациональной, категоризированной форме описывающая возвышенный эмоциональный опыт культуры, является для Японии лишней и даже категорически несвойственной характерной теоретической дисциплиной. Не говоря уже о философии как таковой, поскольку, по мнению Сакабэ «в традиционной японской мысли нет ни категории картезианской субстанции, ни какого-либо рода жестко фиксированного дуализма души и тела, внешнего и внутреннего, видимого и невидимого. Нет ничего более чуждого японской мысли, чем картезианский дуализм. Может быть, в Японии, чтобы остаться верной традиционному мировосприятию, нет нужды ни возвращаться к платонизму, ни пересматривать онто-тео-телеологическую метафизику? Короче, в японской традиционной мысли нет ничего кроме поверхностей, или, иначе говоря, нет ничего, кроме сети “зеркал”, которые хотя бы в принципе обратимы одно в другое» [8. С. 386]. Таким образом, для Японии максимум обобщенного знания в области художественной практики следует искать никак ни в эстетике, а в теории конкретных видов и жанров искусства.

Еще более радикальные взгляды на особенности японского искусства высказал Амагасаки Акира. Разделяя позицию Сасаки Кэнъити по поводу изменения статуса искусства в эпоху доминирования массовой культуры, он предложил отказаться от собственно традиционного института искусства, подразумевающего профессионализм, высокое качество работы и систематическое обучение. и так называемый сакральный горизонт, т. е. определенное стремление к выходу за рамки обыденности, характерное для обычного западного представления об искусстве. «Ясно, что западный институт искусства распространился как “глобальный стандарт” по всему миру, но сегодня мы понимаем, что он – всего лишь один из многих возможных институтов искусства. Сейчас нам нужен сравнительный институциональный анализ художественных миров. Для этого мы должны исследовать исторический бэкграунд (историческое прошлое) каждого института, потому что каждый из них

обладает собственным *raison d'être* (смыслом существования) в истории. Особенно в современной Японии, обладающей собственными уникальными институтами искусства на протяжении более тысячи лет» [9. Р. 30]. Фактически Амагасаки предлагает заменить устоявшееся за 150 лет японское понятие «искусство» на другое, более, по его мнению, соответствующее современным реалиям.

Каковы же эти реалии? Прежде всего, это массовое стремление к творчеству: «Люди отказываются от позиции простых реципиентов (воспринимателей) искусства, – читаем у Амагасаки, – и начинают непосредственно участвовать в процессе создания новых художественных миров» [9. Р. 30]. Это стремление не просто к творчеству, а к творчеству коллективному, аналоги которого существовали в древней и средневековой Японии, в частности, в практике стихосложения «стихотворных цепочек» – *рэнга* с их коллективным авторством и т.п.

К тому же с конца XX века границы искусства стали весьма расплывчаты. «Понятие “искусство” расширилось, его границы стали довольно условны. Разделение искусства на высокое и низкое стало почти бессмысленным, – уверяет японский эстетик. – Например, комиксы *манга*, прежде воспринимавшиеся как “низкая” или “детская” культура, внезапно, когда Токийский Музей современного искусства организовал их специальную выставку, были признаны полноценным жанром искусства. Здесь мы встретились с феноменом “инфляции творчества”, ранее считавшегося божественным уделом гениев» [9. Р. 38]. Современная молодежь, по наблюдению Амагасаки, предпочитает развлечение (*遊び асоби*, *遊芸 югэй*) серьезному искусству (*美術 бидзюцу*), игру – длительному обучению и аскетизму. Она получает удовольствие, правила которого «не стратифицированы, не предполагают систематического тренажа, не подразумевают сакрального горизонта. Практикуя искусство наслаждения, молодые отлично понимают преимущества развлечения в активной компании над унылой пассивностью одиночек. Развитие новых технологий только ускоряет подобные тенденции. Так, компьютеры привнесли в художественную сферу интерактивность, соединившую искусство с игрой. Широкополосный Интернет сделал каждого пользователя радиостанцией или издателем. Следующие поколения будут создавать искусство посредством Интернета так же, как в свое время создавались *рэнга*» [9. Р. 39–40].

Этому эстетике вторит ведущий японский исследователь Сасаки Кэнъити, организатор XV Международного эстетического конгресса в Токио в 2001 г., высказавший следующую парадоксальную мысль: «По моему глубокому убеждению, главное, что можно сказать о японской эстетике, является отсутствие того, что можно было бы назвать “японской эстетикой”» [10. Р. 3]. Профессор Сасаки не отрицает богатство эстетических практик и в искусстве, и в повседневной жизни японцев, так или иначе описанных и истолкованных в соответствующих трактатах известных мастеров. Но все же, считает он, эти трактаты относятся к конкретным видам и жанрам искусства, а никак

не претендуют теорию красоты как таковой, а также на теорию эстетического вкуса и эстетического чувства как такового. Поэтому, утверждает Сасаки, философские рассуждения по этому поводу, а также рациональное истолкование и попытки системного теоретического анализа к описанию этих практик неприменимы.

Взгляды Сасаки Кэнъити в целом разделял упоминавшийся выше японовед Микеле Марра, утверждавший, что «выражение “японская эстетика” имеет отношение к процессу философских договоренностей (компромисса) между идеями японских мыслителей и идеями западных герменевтических практик, создававших и развивавших имидж Японии» [11. Р. 2]. Хотя поставленная Имамита Томонобу в 1980 году задача пристального изучения традиционной эстетики Дальнего Востока считается Сасаки весьма актуальной, смысл понятия «японская эстетика», по его мнению, должен быть скорректирован: «То, что я имею в виду под “японской эстетикой” в правильном смысле слова – это эстетика, которая возникает из потребностей, появляющихся в повседневной жизни, которая формируется на путях собственной истории и создает следующую страницу этой истории. К сожалению, у нас нет такой эстетики в настоящий момент» [12. Р. 3].

На необходимость использования многообразных методов национальной науки, весьма отличных от западного эстетического анализа при изучении художественных практик Японии, указывает и другой ученый, Иваки Кэнъити: «Бесполезно и напрасно стараться объяснять разнообразные формы *ваби* в японском искусстве из одной-единственной точки зрения. Следует попытаться понять особенности структуры *ваби* в соответствии с конкретной структурой каждого особого художественного феномена» [13. Р. 26].

Почему же философская эстетика не может быть адекватным средством понимания реалий японской эстетической практики? Все дело, считает он, в инаковости японской культуры, ярко представленной, в частности, в характере японского языка, полагают эти ученые. Все представители указанной группы эстетиков отмечают в той или иной степени отсутствие или ослабленное присутствие субъекта высказывания в речи японца, что свидетельствует о недостаточной четкости границ между социальным и индивидуальным опытом. Сасаки Кэнъити же подчеркивает особый характер своей национальной традиции и отмечает «факт глубокой укорененности чужеземных культурных заимствований в Японии, вплоть до тенденции духовной самоидентификации японцев только при сопоставлении с другой культурой. Я хочу заявить, – пишет ученый, – что готовность стать “иным” отражает базовую характеристику японского субъекта – витальное отсутствие или витальное *Ничто* – основанную на качестве *hic et nunc*<sup>4</sup>. Вероятно, структура, присущая японцам на индивидуальном уровне, повторяется и на уровне социума» [9. Р. 5]. Иными словами, Сасаки постулирует привязку ко всеобщей – в духе буддизма или Гераклита – текучести, к непостоянству «дел и вещей» мироздания. Из этой

<sup>4</sup> Здесь и теперь (лат.).

текучности делается вывод об отсутствии какого-либо сущностного основания не только в природном универсуме, но и в самом индивидууме.

Аргументом в пользу инаковости японской культуры (как и в период бума теорий «*нихондзин-рон*» и «*нихон бунка-рон*»<sup>5</sup>) является идея уникальности японского языка, в котором, как в зеркале, отражается столь же уникальная культура. «В целом, безусловно, подчеркивание и преувеличение уникальности своего языка (как и своей культуры в целом) составляет одно из постоянных свойств японских представлений о мире» [15. С. 36]. Данное замечание признанного филолога-япониста В.М. Алпатова актуально и в нашем случае. Интересно мнение видного японского лингвиста Токиэда Мотоки (誠記時枝, 1900–1967), для которого язык (源語, *гэнго*) – не абстрактная система, а субъективная реальность, осуществляющая говорение, слушание, письмо и чтение: «Какую бы часть языка мы ни взяли, в ней нет ничего, что не было бы непрерывно возникающим процессом. Явления беспрерывно возникающего процесса – это и есть язык. Естественно-научный структуралистский анализ, игнорирующий свойства этих явлений, конструирует предметы, далекие от сущности изучаемых объектов. [Западная] концепция *langue* у Соссюра, таким образом, построена на ошибочных методологических основаниях» [16. С. 53].

У Сасаки подчеркивание национальной японской уникальности происходит на ином, более продвинутом уровне и в области эстетики имеет совершенно определенную цель: показать неправомерность и даже полное отрицание западного подхода и категорий философской эстетики Запада к культуре Японии вообще и к художественной культуре – в частности.

Иваки Кэнъити, коллега Сасаки, полагает, что скомпилированные во второй половине XIX в. из китайских иероглифов понятия и термины для перевода и объяснения смысла западных естественных и гуманитарных наук (особенно последних) неадекватно передают эти смыслы, поскольку сам иероглифический способ их трансляции неизбежно уводит восприятие в сферу восточноазиатской мыслительной традиции: «Для понимания сути японской культуры и философии мы всегда должны иметь в виду проблему перевода на японский с иностранных языков. Например, современные японские мыслители перевели кантианское определение “прекрасного”, характеристикой которого является “незаинтересованность”, при помощи особой комбинации иероглифов 無関心 (*мукансин*, незаинтересованность)<sup>6</sup>. Перевод не неправилен, – рассуждает Иваки. – Однако поскольку это понятие переведено на дальневосточный язык, оно автоматически привлекает к себе интерес и становится соотносимым с другими языковыми сферами и образами,

<sup>5</sup>«Феномен японца» и «феномен японской культуры» – понятия отразившие всплеск интереса к изучению самобытности национальной культуры в 1960-е гг. [14].

<sup>6</sup> Кант утверждает, что эстетическое суждение свободно от понятий, и красота не является понятием. По Канту, эстетический вкус индивидуален, субъективное созерцание в нём приоритетно.

принадлежащими Восточной Азии, подобно тому, как магнит притягивает частицы железа в своем поле. В результате подобных ассоциаций у японцев не возникает трудностей отнесения красоты (опыта переживания красоты) к азиатским мистическим практикам, а именно, к практикам дзэн-буддизма, даосизма и других религий. Несомненно, Кант был бы удивлен таким пониманием его эстетики, поскольку он ясно отличал восприятие прекрасного от иных ментальных способностей человека <...> Наше культурное ощущение и мышление в этом плане всегда формируется различными языковыми “магнитными полями” <...> Мы обнаруживаем, что никакой фиксированной сущности японской культуры нет, и что она всякий раз складывается в соответствии с ситуацией (*ad hoc*) в таких магнитных полях» [13. Р. 19–20].

Трудно сказать, почему Нисидовское понятие *муга* (無我, самозабвение, букв. “не-Я”), имеющее отношение к самосознанию в момент эстетического восприятия или творчества, автоматически переносится на любую личность как таковую, на любого субъекта, а, вернее, по мысли Сааки, на «витальное *Ничто*». (У Сакабэ Мэгуми это «субъект отсутствия»).

Нельзя не согласиться с профессором Сааки, по мысли которого ментально Япония является периферийной страной. Она была таковой и в древности, и в средние века по отношению к Китаю, а в XX веке – по отношению к странам Запада, подражая им, перенимая материально-практические достижения и считая их полезными для своего развития. Это в полной мере относится и к духовной сфере. Сначала японские просветители, а затем и перенявший у них эстафету Нисида Китаро были полны энтузиазма в усвоении не только технических и естественнонаучных знаний, но и гуманитарных дисциплин, справедливо полагая, что достижения первых базируются на установках вторых. Нисида считал культуру своей страны бесконечно эластичной – в его терминологии «бесформенной» – и потому способной к усвоению незнакомых смыслов как элементов, ускоряющих собственное развитие. Но он никогда не считал культуру своей страны «культурой отсутствия», а японцев – «витальным *Ничто*».

### Заключение

Японская эстетическая наука рубежа XX–XXI веков продемонстрировала разнонаправленность интенций наследников Нисиды Китаро. Стремление к теоретической реконструкции мировоззренческих оснований традиционной художественной мысли японцев в лице Ониси Ёсинори, Такэути Тосио, Имамита Томонобу, Идзуцу Тосихико и Идзуцу Тоё, тяготеющих к философскому анализу обширного наследия национальной художественной практики с использованием приемов западной науки, демонстрируют одну сторону нисидовской теории. А именно, применение философского арсенала Запада: герменевтики, рационально-логического подхода и методов компаративистики.

С другой стороны, наблюдается и обратное движение под лозунгом «назад – к традиции!», приверженцы которого: Сасаки Кэнъити, Сакабэ Мэгуми, Амагасаки Акира, Иваки Кэнъити развивают иную тенденцию теоретического корпуса Нисиды, обосновывая вездесущность *Ничто* не только как фактора структурирующего и ограничивающего сущее, но и как истинную реальность, размывающую границы сущего и уничтожающую любые генерализирующие формулы и схемы. Их взгляды можно охарактеризовать как радикальный эстетический номинализм.

Отрицание статуса искусства как творчества, ориентированного на истину, добро и красоту, а также утверждение, что никакая чисто японская философско-эстетическая теория не имеет права на существование, могут быть вполне допустимыми. Тем более, что его провозглашают сами носители японской культуры. Но это будет явным шагом назад – к японскому националистическому изоляционизму.

### Список литературы

- [1] Скворцова Е.Л. «Христианский век» в Японии. К проблеме взаимодействия национальных культур // Человек и мир в японской культуре. М. : Наука, 1985.
- [2] Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л. О воззрениях японского просветителя Ниси Аманэ // Вопросы философии. 2018. № 3.
- [3] Marra M. Introduction // Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Marra M., editor. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2002.
- [4] 今道 友信. 東洋の美学. TBS BURITANNICA, 1980.
- [5] Sasaki Ken-ichi. Style in Japanese Aesthetics Onishi Yoshinori // A History of Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Marra M., editor. Honolulu : Univ. of Hawai'i Press, 2001.
- [6] *Имамити Томонобу*. Изобразительное искусство периода Мэйдзи // Скворцова Е.Л. Японская эстетика XX века. М.-СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2021.
- [7] 坂部恵. 西洋とのへだたり, 美とのへだたり // 美学. 全5巻収録作品の第5巻東京: 東京大学出版局, 1985.
- [8] Сакабэ Мэгуми. Маска и тень в японской культуре: имплицитная онтология японской мысли // Скворцова Е.Л. Японская эстетика XX века. М.-СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2021.
- [9] *Atagasaki A.* Art Outside Life and Art as Life // Asian Aesthetics. Singapore : NUS Press, Kyoto : Kyoto Univ. Press, 2010.
- [10] *Sasaki Ken-ichi.* Introduction. Japanese Aesthetic // Asian Aesthetics. Singapore : NUS Press, Kyoto : Kyoto Univ. Press, 2010.
- [11] Marra M. Introduction // Modern Japanese Aesthetics. A Reader. Marra M., editor. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2002.
- [12] *Imamichi Tomonobu.* Aesthetics of the East. Tokyo : TBS Britannica, 1980.
- [13] *Iwaki Ken-ichi.* Japanese Philosophy in the Magnetic Field between Eastern and Western Languages // Asian Aesthetics. Singapore : NUS Press, Kyoto : Kyoto Univ. Press, 2010.
- [14] Корнилов М.Н. Японская национальная психология. М. : ИНИОН РАН, 1981.
- [15] Алтатов В.М. Япония: язык и культура // М. : Языки славянских культур, 2008.
- [16] Алтатов В.М. Японская социолингвистика // Социолингвистика вчера и сегодня. М. : ИНИОН РАН, 2004.

## References

- [1] Skvortsova EL. “Christian century” in Japan. To the problem of the interaction of national cultures. In: *Man and the world in the Japanese culture*. Moscow: Nauka publ.; 1985. (In Russian).
- [2] Skvortsova EL, Lutsky AL. *About views of the Japanese educator Nishi Amane*. The problems of the Philosophy. 2018;(3). (In Russian).
- [3] Marra M. Introduction. In: *Aesthetics. A Reader*. Marra M, editor. Honolulu: University of Hawai’i Press; 2002.
- [4] 今道 友信. 東洋の美学. TBS BURITANNICA; 1980.
- [5] Sasaki Ken-ichi. Style in Japanese Aesthetics Onishi Yoshinori. In: *A History of Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Marra M, editor. Honolulu: Univ. of Hawai’I Press; 2001.
- [6] Imamichi Tomonobu. Fine art of the Meiji period. In: Skvortsova EL. *Japanese aesthetics of the XX centuries*. Moscow-Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives; 2021 (In Russian).
- [7] 坂部恵. 西洋とのへだたり, 美とのへだたり. In: *美学. 全5巻収録作品の第5巻*東京: 東京大学出版局; 1985.
- [8] Sakabe Megumi. Mask and shadow in Japanese culture: implicit ontology of Japanese thought. In: Skvortsova EL. *Japanese aesthetics of the XX centuries*. Moscow-Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives; 2021 (In Russian).
- [9] Amagasaki A. Art Outside Life and Art as Life. In: *Asian Aesthetics*. Singapore: NUS Press, Kyoto: Kyoto Univ. Press; 2010.
- [10] Sasaki Ken-ichi. Introduction. Japanese Aesthetic. In: *Asian Aesthetics*. Singapore: NUS Press, Kyoto: Kyoto Univ. Press; 2010.
- [11] Marra M. Introduction. In: *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Marra M, editor. Honolulu: University of Hawai’i Press; 2002.
- [12] Imamichi Tomonobu. *Aesthetics of the East*. Tokyo: TBS Britannica; 1980.
- [13] Iwaki Ken-ichi. Japanese Philosophy in the Magnetic Field between Eastern and Western Languages. In: *Asian Aesthetics*. Singapore: NUS Press, Kyoto: Kyoto Univ. Press; 2010.
- [14] Kornilov MN. *Japanese national psychology*. Moscow: ISSS RAS; 1981. (In Russian).
- [15] Alpatov VM. *Japan: Language and culture*. Moscow: Languages of the Slavic cultures; 2008 (In Russian).
- [16] Alpatov VM. Japanese sociolinguistics. In: *Sociolinguistics: yesterday and today*. Moscow: ISSS RAS; 2004. (In Russian).

### Сведения об авторе:

Скворцова Елена Львовна – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Институт востоковедения, Российская академия наук, Российская Федерация, 107031, Москва, ул. Рождественка, д. 12. ORCID: 0000-0001-9776-0847. E-mail: squo0202@mail.ru

### About the author:

Skvortsova Elena L. – DSc in Philosophy, Leading Researcher, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, 12 Rozhdestvenkaya St., Moscow, 107031, Russian Federation. ORCID: 0000-0001-9776-0847. E-mail: squo0202@mail.ru