
СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕЗЫ ИСТОРИИ

Е. Л. СКВОРЦОВА

ЯПОНСКИЕ ФИЛОСОФЫ XX В. О СВЯЗИ КАТЕГОРИИ «НИЧТО» И ЧАЙНОЙ ЦЕРЕМОНИИ

Статья посвящена культурным смыслам японской чайной церемонии и ее главной категории – «ваби». При этом основные понятия, в которых описывается чайная церемония, прямо или косвенно соотносятся с предельной категорией всей дальневосточной культуры – «Ничто» (Пустота, Небытие – ку, му). Данная категория является определяющей для понимания религиозно-философской и эстетической мысли Японии. В статье предложен краткий анализ метакатегории «Ничто» и ее различных интерпретаций японскими философами XX в.

Ключевые слова: японская культура, Ничто, Пустота, Бытие, ваби, муга, чайная церемония *тяною*, Нисида Китаро, Ниситани Кэйдзи, Хисамацу Синъити, Судзуки Дайсэцу, Идзуцу Тосихико, Идзуцу Тоё.

Японские эстетические категории в ходе многолетней культурной истории страны претерпевали определенные изменения и постепенно обретали философский смысл. Именно тесную взаимосвязь в первую очередь с традиционными эстетическими представлениями японцев можно считать особенностью становления японской философской мысли (см.: Скворцова 2011: 5–19). Такой эстетической категорией является *ваби*, напрямую связанная с искусством чайной церемонии *тяною*. *Ваби* обрела каноническую форму в результате усилий таких известных средневековых мастеров, как Мурата Сюко (1423–1502 гг.), Такэно Дзёо (1502–1555 гг.) и Сэн-но Рикю (1522–1591 гг.).

Историческая психология и социология истории 2/2021 5–22
DOI: 10.30884/ipsi/2021.02.01

Экоэстетическая категория *ваби*, символизирующая эстетизированный аскетизм, сформировалась на основе взаимодействия ряда чувственных ощущений и образов. Она стала результатом осмысления целого «пучка» разных искусств, каждое из которых само по себе является высокоорганизованным, но их сплав дает новое качество, становится самостоятельным видом синтетического искусства чайного ритуала.

Особо отметим, что весь процесс чайной церемонии подчинен строгому алгоритму, в результате чего достигается состояние просветления, знаменующее утрату иллюзий и преодоление неведения, то есть придание сущностного статуса отдельным единичностям (в том числе – собственному *Я*). Главная задача – осознание пустотной основы всего сущего, символом которой является физическая и ментальная чистота, гармония разного. Это гармония пяти стихий, составляющих динамическую основу мироздания: огня (пламени очага), воды (кипящей в котелке), металла (из которого сделан котелок), дерева (утвари, используемой в церемонии) и земли (золы в очаге). Это также гармония отношений хозяина и гостей с такой динамической основой.

Российский японовед, историк и философ А. Н. Игнатович указывал: «Безусловно, легко заметить, что основополагающий эстетический принцип чайного действия (*ваби*) вобрал в себя значения таких категорий, как “скрытое и тайное” (*югэн*), “замерзшее-высохшее” (*хиэкарэтару*), “замерзшее-тощее” (*хиэясэтару*), “блеклое” (*сиорасий*), игравших ключевую роль в эстетике чаепитий Мурата Сюко и Такэно Дзёо» (Игнатович 1997: 131).

Все эти понятия ведут к метакатегории *Ничто*. Эта небытийственная основа не может быть выражена ни в каких явленных формах, однако она может быть «навеена» либо при помощи канонических действий непосредственно в процессе чайного действия, либо при помощи понятий-символов в текстах, описывающих это действие. О том же пишет и Д. Т. Судзуки: «Мы можем видеть, насколько глубоко дух чая укоренен в философии Пустоты <...> Вот почему для японцев выпивание чая имеет такое огромное значение – они словно таинственным образом касаются самого основания реальности; нет, даже не “словно”, а на самом деле. И именно благодаря искусству чая мы можем проникнуть в сущность восточной культуры» (Судзуки 2003: 336, 330).

Видные философы-эстетики, представители культурологической компаративистики Госихико Идзуцу и его жена Тоё Идзуцу связывают возникновение и развитие подобного синтетического вида искусства с коренным поворотом в японском эстетическом вкусе. Он произошел в эпоху первых сёгунатов Камакура и Муромати, сменившую благодатную эпоху Хэйан, где главную роль играла блестяще образованная и утонченная родовая аристократия. Жестокий мир междоусобиц, когда каждый человек постоянно подвергался смертельной опасности, выдвинул на авансцену исторической арены воинственных самураев и аскетов-монахов, то есть те группы населения, чья жизнь связана с риском, ограничениями, упорным трудом, выдержкой, терпением с присущими им этическими и эстетическими идеями. Во вкусах японского общества случился кардинальный сдвиг.

Именно тогда в поле японской культуры сложилось представление о красоте как благородной простоте и родилось стремление к минимализму выразительной формы при богатстве подразумеваемого содержания. *Ваби* – этико-эстетическая категория, смысл которой можно коротко охарактеризовать лозунгом «Излишнее – уродливо!». Впрочем, изначально она содержала в основном отрицательные коннотации: скудость, бедность, лишения, неустройство. Как указывают Идзуцу, «то, что до сих пор расценивалось как позитивные ценности, обернулось негативом и наоборот – то, что считалось негативным, стало позитивным. Бок о бок с восприятием насыщенности, живого изобилия цвета, блестящего глянца и великолепия золотой парчи, многоцветия атласных узорчатых тканей – того вкуса, который ярче всего проявился в одежде придворных, в облачениях монахов, в сценических нарядах эпохи Хэйан, – возникло пристрастие к ахроматическим и глухим, странно-тусклым тонам увядшего монохрома, таким, например, как угольно-серый, пепельно-зеленый, коричнево-зелено-пепельный и т. п. Что же касается форм, то здесь, по контрасту с мягкими, утонченными сочетаниями, симметрией, безупречностью, впервые стали высоко цениться в качестве эстетических достоинств такие внешние аспекты целостного феномена, как асимметрия, незавершенность, несовершенство, бесформенность и грубая простота. Подобные сильные перемены и нововведения стали типично японскими чертами в разных сферах эстетической жизни и повседневного опыта в це-

лом. Эти перемены – прямо или косвенно – были обязаны своим происхождением Пути Чаю и его идее *ваби*. Путь Чаю – это сложно-составное искусство, гармонизирующее в единое целое такие разные художественные области, как архитектура, ландшафтные сады, аранжировка цветов, искусство составления ароматов, гончарное искусство, каллиграфия, живопись и т. д. Каждая из них подразумевает выражение собственным методом, но соединяет их единственный дух Пути Чаю – эстетико-метафизическая идея *ваби*» (Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo 1981: 46–47).

Идзуцу обозначают два возможных подхода к изучению категории *ваби*. Первый, которому следует большинство искусствоведов, – путь индуктивный, подразумевающий подробный анализ всех перечисленных составляющих. Эта элементарная трактовка чайной церемонии как синкретического искусства, по мнению ученых, ничего принципиально не объясняет и является по сути простым описанием вещественного измерения эстетического вкуса в стиле *ваби*. Настоящее же понимание *ваби* возможно только на основе метафизического подхода, дедуктивного следования от общего к частному (заметим, что именно такой подход к искусству чайного ритуала применил А. Н. Игнатович).

Прежде чем определить метафизический фундамент категории *ваби*, Идзуцу напоминают о двух важных исторических моментах ее формирования. Первый – появление самого слова *ваби* в поэзии *вака*, где оно носило субъективный характер и применялось в описании «утраты, бедности, чуждости, печали, одиночества и т. п. <...> с возможным оттенком поэтической эlegantности» (Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo 1981: 48). Второй – напоминание о как бы двойнике *ваби* – понятии *суки*; хотя оба утверждали непрагматические ценности чайной церемонии, но обозначали взаимно противоречивые направления в искусстве чая. «Одно – ведущее к наслаждению изобилием и яркостью внешних выражений. Другое – ведущее к эстетическому идеализму, имеющему существенное сходство с метафизически-этическим аскетизмом отшельника» (*Ibid.*: 49).

Направление *суки* Идзуцу характеризуют как тип «эстетического баловства», весьма распространенный в XV–XVI вв. среди коллекционеров редких и ценных экспонатов чайной утвари. Сторонники же *ваби* понимали его не в плане оценки обыденных обстоятельств человека (нищеты, утрат, одиночества, отчуждения), но

трактовали его как некую экзистенциальную реальность, как источник этико-эстетического удовольствия. Искусство чайного ритуала и его главная идея – *ваби* – создали систему эстетико-этических смыслов, поднимающих церемонию *тяною* над обыденной жизнью.

Питие чая «под знаком *ваби*» не было ни просто повседневным занятием, ни даже эстетизированной практикой типа *суки*. Оно превратилось в серьезное искусство, имеющее метафизическое основание. И таким основанием стал Абсолют (*Ничто*, Пустота), подобно *ваби*, содержащий отрицательные коннотации. А. Н. Игнатович, анализируя принципы чайного действия в стиле *ваби*, как *ва* – *кэй* – *сэй* – *дзюку*, замечает, что почти все они (и гармония – *ва*, и чистота – *сэй*, и покой – *дзюку*) восходят к буддийской идее пустотности Абсолюта. Чайный ритуал, таким образом, становится Путем постижения и достижения на практике Истинной реальности (Игнатович 1997: 133, 135).

Как замечают в связи с этим обстоятельством Идзуцу, «в Пути чая стиля *ваби* была не только идея, указывающая на эстетический аскетизм. Скорее *ваби* на вершине своего развития превратилась в высшую эстетико-этическую ценность, наделив тем самым Путь чая твердым метафизическим основанием. <...> Метафизике *ваби*, согласно учению мастеров чая, было дано поэтическое выражение в следующих двух знаменитых стихотворениях *вака*: первое принадлежит Тэйка, второе – Иэтака»¹. Эти два стихотворения были процитированы в тексте трактата «Намбороку» с кратким комментарием Рикю², считавшего, что они символически демонстрируют два разных структурных аспекта метафизически-эстетического духа *ваби*:

Никаких цветов кругом,
Ни ярких листьев клена.
Одна лишь хижина рыбака
Виднеется в сумерках на берегу
Осенним вечером.

¹ Фудзивара-но Тэйка (1162–1241 гг.) и Фудзивара-но Иэтака (1159–1237 гг.).

² Трактат «Намбороку» («Записки Намбо») предположительно был написан в Японии в 1680-х гг. и является до сих пор основополагающим каноническим текстом, записанным, как полагают некоторые исследователи, со слов патриарха чайной церемонии Сэн-но Рикю его учениками и последователями.

Страждущим искателям цветов
Я гордо предложу
Наслаждение для глаз –
Зеленую травку из-под снега
В горной деревне весной
(Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo 1981: 50).

В такой поэтической форме Рикю представил свое видение смыслов искусства чайного ритуала при постижении Истинной реальности. Мастер полагал это искусство одним из Путей просветления в буддийском смысле. По мнению ученых, в первом стихотворении, по всей вероятности, отражен процесс следования феноменально артикулированных «дел и вещей» по направлению к *Ничто*, то есть к неоформленному Целому. Здесь мы можем наблюдать в символической форме ландшафт внутреннего мира созерцающего субъекта, жаждущего познать, прикоснуться к сфере *Ничто*. «Дела и вещи», будучи однажды феноменально оформлены, по словам Идзуцу, продолжают стираться одни за другими из поля созерцания, постепенно растворяя феноменальное измерение бытия в до-феноменальное состояние *Ничто*.

Красота нежных цветов сакуры и алых листьев клена-момидзи, почитаемая за одну из эстетических вершин в эпоху Хэйан, в данном стихотворении блекнет и по сути дела отрицается, а в качестве объекта эстетического восхищения выступает убогая рыбацкая хижина, еле различимая в осеннем сумеречном свете. Сэнно Рикю, комментируя это стихотворение, считал его наиболее точно отражающим дух чайного действия (Намбороку... 1988: 85–93). Метафизический смысл второго стихотворения раскрывается только при сопоставлении с первым. Если в первом стихотворении утверждается истина *мудзё* – непостоянства всего сущего и его растворения в *Ничто*, – то второе в столь же метафорической форме описывает обратное движение: из *Ничто* в феноменальный мир. Идзуцу подчеркивают содержащиеся в стихах два противоположных момента: свертывание и развертывание, исчезновение и возникновение, негативное и позитивное, антиэкспрессивное и экспрессивное, темно-глухое, безжизненное и ярко-жизненное. «Это бросающиеся в глаза контрастирующие черты: серое пятно хижины рыбака в пространстве осенних сумерек и жизнерадостно-зеленые пятна весенних ростков из-под покрывшего всю землю снега. Однако свертываю-

щий аспект *ваби*, как он представлен в первом стихотворении, считается более основополагающим, нежели развертывающий» (Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo 1981: 53).

С точки зрения категории *ваби*, неразрывно связанной с *Ничто*, феноменальные «дела и вещи» сочетают в себе динамическое, темпоральное и одновременно статически-вечное (от *Ничто*) измерения. Особое внимание уделяется мельчайшим, внешне неразличимым, невидимым переменам, таким как постепенный рост ребенка или наращивание годовых колец дерева. «Этим объясняется факт соблазнительной очарованности, которую испытывают чувствительные люди к проявлениям *ваби*, таким, например, вещам, как выветренная скала, потрепанный стихией кусок дерева с природным рисунком, обрывок старой, когда-то цветной, а теперь выцветшей парчи, древний межевой знак – ныне совершенно бесполезный, заброшенный, обреченный на скорое исчезновение и т. п.» (*Ibid.*: 52).

Теперь сделаем небольшой, но важный для нас экскурс, вернувшись в эпоху Тайсё. Предшествовавшая ей революционная эпоха Мэйдзи была отмечена мощным техническим и интеллектуальным перевооружением страны. В кратчайшие по историческим меркам сроки Япония была поставлена в ряд наиболее развитых держав мира, что ярко продемонстрировала Русско-японская война 1904–1905 гг. С другой стороны, японцы ощутили фрустрацию, вызванную широким знакомством с культурными ценностями и достижениями европейской цивилизации. Видный интеллектуал, искусствовед Окакура Какудзо (Тэнсин, 1862–1913 гг.), уязвленный западной недооценкой его родной культуры, положил начало переосмыслению роли Японии в Азии и мире, назвав свою страну «музеем азиатского искусства», драгоценным хранилищем того, что в соседних странах было забыто или вовсе утрачено.

Он, как и другие деятели культуры того времени, полагал, однако, что ограничиваться музейным статусом Стране восходящего солнца не следует. Требуется доказать высокую мировоззренческую состоятельность нации, для чего глубоко изучить историю западной мысли и, сравнив ее с японской, аргументированно представить все достоинства и преимущества последней, показать, что духовная традиция Востока, имеющая иное, отличное от европейского, представление об истинной реальности и сущности челове-

ка, заслуживает самого пристального внимания прежде всего самих японцев, поскольку дает возможность продемонстрировать их интеллектуальный паритет с Западом.

К началу XX в. усилиями японских ученых-гуманитариев был создан корпус новой лексики, позволяющей адекватно описывать феномены западной культуры (Скворцова 2020: 7–23). В императорских университетах Токио и Киото, в частных вузах Васэда и Кэйо преподавались важные с точки зрения постижения культурных смыслов обществоведческие дисциплины, такие как история западной философии, социология, юриспруденция, филология, а с другой стороны – история китайского мировоззренческого корпуса, позволяющая проводить культурологические сопоставления. Духовная жизнь самой Японии подверглась пристальному анализу в терминах новоизобретенного философского лексикона.

Первые шаги в данном направлении были сделаны основателем Киотоской философской школы, самым известным философом-теоретиком Японии Нисидой Китаро (1870–1945 гг.). Свободно владеющий понятийным аппаратом западной философии, но отстаивающий при этом точку зрения Востока на природу реальности и человека, Нисида опирался на многовековое наследие Индии, Китая и Японии, которое здесь было принято называть «мыслью», *cisо*. Идеи Нисиды во многом определили проблематику и методологию философствования в Японии XX в.

Одна из его первых теоретико-эстетических работ – «Объяснение красоты» («Би-но сэцумэй», 1900 г.). Это красноречивая попытка представить читателю красоту по-японски в терминах нового философского языка. Причем ученый сделал упор не на анализ внешних параметров объекта прекрасного, а на этическое и психологическое измерения субъекта творчества, его восприятия, отсутствия у него каких-либо эгоистических интенций, меркантильных интересов – вплоть до саморастворения в охватившем его вдохновенном творческом или воспринимающем порыве, когда при соприкосновении с «трансценденцией» достигается состояние «не-я» (*муга*).

Таким образом, Нисида помещает в центр своей мировоззренческой системы буддийскую идею анатмана (отсутствия атмана – «Я», самости индивида или его души). При этом он берет в союзники И. Канта с его идеей незаинтересованности эстетического

чувства: «Если следовать за рассуждениями немецкой идеалистической школы начиная с Канта, то становится понятно, что эстетическое чувство – это наслаждение, возникающее в условиях забвения личной пользы или вреда, прибыли или утраты. И действительно, необходимым условием появления эстетического чувства является состояние не-Я; если же такое условие отсутствует, наслаждение не способно подняться до эстетического уровня [...] По этой причине, если человек жаждет испытать настоящее эстетическое чувство, ему следует ко всему относиться с позиции высокого самоотречения (*муга*). Только при этом условии и рождается в искусстве так называемое “божественное вдохновение”» (Нисида Китаро 1965: 78).

В данной небольшой работе уже содержатся семена будущих трудов мыслителя, в которых эстетическое отношение к миру выступает основным. Особенность этой статьи – в качестве аргументации: как бы не замечая отличия своего понимания природы эстетического от кантовского, Нисида обращается к традиции восточной мысли. А именно к конфуцианскому совершенному человеку *кунси* (кит. *цзюнь-цзы*), а также к благородному персонажу «Записок от скуки» («Цурэдзурэгуса») Кэнко-хоси (1283–1350 гг.), сосланному без вины вследствие придворных интриг. На примере этих культурных героев Нисида постулирует важный тезис о неразрывном единстве этического и эстетического: «Исстари было так, что каким бы выдающимся талантом ни обладал деятель искусства, ему никогда не удалось бы стать великим мастером без соблюдения моральных норм» (Нисида Китаро 1965: 79).

В этой же работе содержится еще одно важное утверждение: понимание общей истины мироздания, мира как Единого, носит главным образом целостный, квазиэстетический, квазирелигиозный характер. Истины же науки и основанной на ней философии носят второстепенный, частный характер: «Мы осознаем, что истина, достижимая путем самозабвения, отхода от эго, делает возможным отождествление со всем вещным миром, а именно позволяет познать глубинную суть вещей, истину глазами Бога, и таким образом проникнуть в глубинные тайны вселенной (*утю-но химицу*). По сравнению с этим истина, полученная путем внешних аналитических предположений и рассуждений, является более мелкой» (Там же: 79). Здесь мы видим, как философ неуклонно сближает

эстетическое и религиозное чувства, и подобная тенденция прослеживается вплоть до конца его жизни. В маленькой трехстраничной работе Нисида практически заявляет схему всех своих будущих исследований и формулирует первые основополагающие понятия своей будущей философской системы: «не-Я» и эстетическое чувство (*бикан*).

Еще одна принципиальная идея Нисиды Китаро, заявленная здесь, – это признание отличия истины науки («внешне-аналитической», рациональной) от истины Целого, постигаемой путем сверхрационального знания – интуиции. Такая истина постигается философией, метафизический фундамент которой требует религиозно-эстетического подхода. Понятие *муга*, главное в данной работе, впоследствии оборачивается в больших принципиальных философских трудах «чистым опытом» (*дзюнсуй кэнкэй*) – амальгамой, фактической тождественностью субъекта и объекта или «постижением истины реальности как она есть» (*дзидзицу соно мама-ни сиру*) (Ниситани Кэйдзи 1985: 135). Однако сам киотоский мыслитель прекрасно понимал, что эстетический опыт не может выступать объективно-всеобщим (что доказал И. Кант). Его нельзя подвести под общие понятия и, соответственно, нельзя подвергнуть строго теоретическому анализу.

В «Объяснении красоты» философ пытается положить в основание универсально-трансцендентального чувства красоты-истины традиционную категорию дальневосточной мысли – Дао (яп. До): «Чувство красоты – это чувство-не-Я (*муга кандзё*). Красота как таковая есть непосредственно-интуитивно постигаемая истина, выходящая за пределы рациональной истины разума, соединяющаяся с великим Дао путем самозабвения (*муга-но дайдо*); это можно истолковать как эстетический опыт, относящийся к разряду религиозного переживания. Единственное различие между ними – это различие глубокого и мелкого, великого и малого. *Муга* прекрасно есть *муга* мгновенное, тогда как религиозное *муга* – вечно» (Нисида Китаро 1965: 80).

Впоследствии Дао замещается на Абсолютную волю, определяющую направление развития исторического мира в результате взаимодействия и взаимоопределения «абсолютных противоречий» (*дзэттайтэки мудзюн*). Такое замещение производится в довольно объемном труде «Искусство и мораль» («Гэйдзюцу то дотоку»),

1923 г.) (Ниситани Кэйдзи 1985: 239–546), где именно Абсолютная воля выступает в качестве единого основания, формирующего как противоречивое тождество конкретного субъекта и объекта, так и всеобщий фундамент природного мира в целом. Абсолютная воля составляет некую общую платформу, объединяющую все индивидуальные свободные воли. Она определяет единство самосознания индивидуума и всего социума. Природный мир также есть результат ментальных актов: «Природный мир, возникающий в результате бесчисленных действий и актов сознания, является миром когнитивных объектов; “объективный мир”, также возникающий из сознания, может мыслиться как мир вероятностной (неопределенной) реальности по контрасту с тем, что называется миром необходимости. Глубины нашей воли совершенно непостижимы, но воля есть конечный пункт всякого действия. Вся наша уверенность основана на Абсолютной воле» (Там же: 250).

Выше было отмечено стремление Нисиды доказать равноценность японского ментального подхода к реальности западному подходу. Видимо, поэтому его понятие Абсолютной воли, очевидно навеянное трудами А. Шопенгауэра и Эд. Гартмана, было в результате заменено на более подходящее для восточного читателя понятие *Ничто* (Пустоты, Небытия), которое ассоциируется с даосско-буддийской традицией, постулирующей пустотность Абсолюта.

В весьма значимой работе «Основные вопросы философии» («Тэцугаку-но кихон мондай», 1934 г.) Нисида подробно останавливается на проблеме мировоззренческого фундамента понимания природы истинной реальности. Мир человека, полагает философ, это мир культуры, или исторический мир, соприкасающийся своим интеллигибельным измерением с высшими ценностями истины, красоты и добра, с абсолютным *Ничто*. Нисида со всей определенностью говорит о корневом отличии культур Востока и Запада, обусловившем их материальные и духовные формы. «О формах культуры можно рассуждать по-разному, глядя на них с разных точек зрения. Я предпочитаю рассматривать сущностные различия форм культур Востока и Запада с метафизической точки зрения. Под такой точкой зрения я понимаю позицию, с которой культуры рассматривают проблему истинной реальности. Конечно, можно сказать, что в Китае, и особенно в Японии, вопрос о реальности не рассматривался с точки зрения науки; можно сказать, что и мета-

физика не была особенно развита. Но тот факт, что на Востоке не было отдельной сферы метафизики, не обязательно означает, что не было никакой метафизической мысли. Коль скоро та или иная культура развивается до определенной степени, ее можно рассматривать в терминах метафизики. Каждая культура по-своему смотрит на жизнь. В основании мировоззрения необходимо присутствует своего рода метафизическая мысль, даже если она не вполне осознанна. Каковы же в таком случае отличия форм культуры Востока и Запада с метафизической точки зрения? Думаю, что Запад в основание реальности помещал Бытие (*у/ю:*); Восток же в качестве такого основания полагал *Ничто* (*му*). Я называю эти позиции “форма” и “бесформенное” соответственно» (Нисида Китаро 1949: 429).

Но такое ли уж принципиальное значение имеет та идея, на которой основывается культура? Оказывается, огромное. И прежде всего это касается приоритета тех или иных форм постижения реальности – преимущественно рациональной либо преимущественно интуитивно-эмоциональной. Представление о реальности как предпочтительно статической, оформленной, или, наоборот, динамической определяет специфику отношения к языку либо как к средству дискурса, передачи информации, либо как к поэтически-метафорической «игре смыслами». Это также влияет на понимание человеческой природы: либо как определенного в пространстве и времени *cogito*, либо как процессуального участника противоречивого потока текущих непостоянных форм – «текучего в текущем».

Джеймс Хейзиг, американский исследователь творчества Нисиды Китаро, пишет о сугубой сложности понимания философии японского мыслителя и Киотоской школы вообще. «Это факт – все философии мира содержат одни и те же вещи, но только в разных пропорциях и разных конфигурациях <...> Я не знаю ни одной идеи из японской философии, которой не мог бы найти, пусть и приблизительно, эквивалента в западной интеллектуальной истории (даже если она не обязательно имеет философскую форму)» (Heisig 2016: 7). И хотя на первый взгляд глубинное сходство идей должно бы способствовать взаимопониманию Востока и Запада, однако вопрос не так прост.

В частности, считает Хейзиг, исследователю постоянно приходится сталкиваться с трудностями перевода, когда перед ним встают не просто лингвистические проблемы. Ему обязательно прихо-

дится учитывать социокультурный контекст и принципиальную разницу менталитетов. «Определение понятия *Ничто* – это отнюдь не проблема лингвистики по той простой причине, что его смысл и синтаксическая конструкция текучи и зависят от контекста. Это вовсе не удивительно. То же может быть сказано и о понятии Бытие, которое всегда также требует контекста» (Heisig 2016: 8).

Данная проблема освещена в книге Д. Хауленда «Перевод с западного» (Хауленд 2020), где рассказывается, с какими трудностями столкнулись японские интеллектуалы эпохи Мэйдзи, внедряя новый понятийный аппарат для перевода научной, философской и политической литературы Запада; как им приходилось преодолевать «когнитивное сопротивление» традиционной культуры. Хауленд убедительно продемонстрировал невозможность «прямой» передачи смысла сложных понятий одного языка другому.

Хейзиг фактически пишет о тех же проблемах: «Разум не может работать вне языка и культуры, и нам не пришло бы в голову вопрошать о том, какой язык или какая культура истиннее <...> Сначала надо правильно прочувствовать слово. В западных языках *Ничто* и его компаньон Пустота – это термины отрицания, и мы мало что можем здесь изменить. Их японские аналоги – *му* и *ку* – представляют совсем иной тип негации <...> Японский эквивалент понятия Бытие (*ю*) означает что-то вроде “иметь под рукой” или “быть очевидным”, то есть нечто осязаемое. Его противоположность, *Ничто*, означает “что-то присутствующее, но не осязаемое”. Подобно этому термин для бесчисленного разнообразия вещей, для которого используется китайский иероглиф, [читаемый по-японски как] “*иро*” – цвет, имеет противоположностью “небо” или “великое зеро”, обнимающее великое разнообразие вещей, составляющее этот мир <...> Короче говоря, *Ничто* означает присутствие, которое не идентифицируется;

Ничто, которое “где-то там”, то, что неосязуемо. Это нечто неуправляемое, в отличие от других вещей нашего мира» (Heisig 2016: 10).

О значимости понимания метафизического фундамента восточного философствования много размышляла Т. П. Григорьева. В частности, она пишет: «Учение о Пустоте идет от “Праджня парамита сутры” <...> Все в этом мире непрочно, непостоянно (*мудзё*), все есть вспышка дхарм (что не помешало японцам опозитизи-

ровать непостоянство, воспеть его красоту – *мудзё-но-би*) <...> Изначально все уже есть: и формы, и вещи, и образы – все пребывает в Небытии в неявленной форме. Неявленное и есть истинно-сущее (ибо “явленное дао” не есть “постоянное” дао). В Небытии все пребывает в истинном виде, не искаженном человеческими пристрастиями – представлениями о прекрасном или полезном. Значит, задача – научиться проникать в это невидимое, “считывать информацию с Неба”. В этом назначение учений и всех видов искусства, выросших на их основе» (Григорьева 1992: 183–184).

Уже в этом небольшом отрывке посеяны семена целого ряда следствий, вытекающих из Пустотного основоположения дальневосточных культур. Во-первых, это изначальная заданность Пустотного (бесформенного) Абсолюта (требующего, заметим, для соединения с ним определенных практик: медитации, ремесла, воинских умений, любых видов искусства – то есть того, что передается не только словами, но и эмоциональными состояниями). Сюда же добавляется невозможность адекватного словесного постижения *Ничто*, нуждающегося в создании особой лексики, особого понятийного круга, который указывает на этот Абсолют. Некоторые понятия данного круга нам уже известны: это Дао, Великий предел (*Тайкёку*), истинная природа Будды, Нирвана и, разумеется, Пустота. В итоге возникает важная мысль: мысль о равноценности учений (доктрин), с одной стороны, и сугубо практических умений – с другой, на пути к истинному знанию о мире. Любая практика самоотверженного самозабвенного труда, «растворяющая» индивида в мире, ослабляющая его самость, – верная дорога к Абсолюту. Отсюда же следует еще один вывод: любая подобная практика, если она осуществлена подлинным мастером своего дела, – это и есть Дао (истинный Путь художника, воина, торговца, крестьянина).

Приведем и созвучное по смыслу рассуждение о сущности духовной культуры Японии Т. Н. Снитко. Она подчеркивает: «Японская культура представляет собой выражение методологического принципа предельности как выхода в акте Понимания к постижению Небытия как сущности Бытия. В такой системе смысл принадлежит Небытию, Пустоте (в восточном понимании – как творческой потенции Бытия). Постигание скрытого смысла делается целью понимания при любом “объекте” понимания. Понимание представляет собой творческий акт, в котором осуществляется

мгновенное единение с миром и за счет этого постижение смысла Небытия» (Снитко 2014: 29).

Обоснование фундаментальной позиции *Ничто* в онтологии и способа достижения единства с ним в гносеологии было сформулировано представителями Киотской школы, такими учениками Нисиды Китаро, как Танабэ Хадзимэ (1885–1962 гг.), Хисамацу Синъити (1889–1980 гг.), Ниситани Кэйдзи (1900–1990 гг.) и Имамита Томонобу (1922–2012 гг.). Поскольку метафизические положения восточной мысли были изначально заданы прочно укорененной в общественном сознании даосско-буддийской традицией, и Нисида, и его ученики в целях утверждения ее универсального значения выдвинули задачу научно-теоретической интерпретации этой традиции языком европейской философии. Эти мыслители осознавали проблему Ничто как основополагающую при определении специфики восточной культуры по отношению к западной.

Например, тот же Хисамацу сделал *Ничто* темой своей дипломной работы в Киотском императорском университете. В ней он рассмотрел два измерения *Ничто*. С одной стороны, отрицательное, характерное для западной его трактовки (то есть воплощение негатива, отрицания Бытия, утраты, бессознательности, абстрактности). С другой – восточное измерение *Ничто*, которое Хисамацу характеризует как «положительное»: оно не отрицает Бытия или какой-либо его части; это не абстракция, как у Парменида и Г. В. Ф. Гегеля; это не воображаемое *Ничто*, не субъективное созерцательное состояние. *Ничто* часто отождествляется с Пустотой, но они не тождественны. Пустота обладает, согласно Хисамацу, следующими признаками: не имеет преград, вездесуща, не имеет частей, беспредельна, бесформенна, постоянна и чиста, неизмерима, не привязана даже к собственной пустотности, не может быть привязана вообще ни к чему (Хисамацу Синъити 1969: 33–66). *Ничто* же, полагает ученый, это Сознание, Разум, истинное я, то есть это нечто живое, в отличие от Пустоты. Для иллюстрации отношения сознания человека к Разуму *Ничто* философ приводит аналогию океана и волны. Волна не имеет собственной природы, но, исчезая, возвращается к своей сущности. Так и человеческий разум неотделим от своей истинной природы – от *Ничто*, суть которого нельзя выразить в словах. Путь к истинной природе реальности лежит через индивидуальное сознание, через особое его сверхрациональное состояние (просветление).

Другой ученик Нисиды Китаро и его биограф Ниситани Кэйдзи посвятил теме Ничто несколько работ. В частности, в статье «Икебана» он размышляет о метафизическом смысле искусства аранжировки цветов: «Икебана – это разрыв природной жизни. <...> Отсечение корней цветов возвращает их к изначальному состоянию сущностной неукорененности: жизнь цветка прервана; смерть цветка, чей экзистенциальный потенциал перерезан, – это и есть *Ничто*» (Nishiitani Keiji 2011: 1199–1200).

Первая половина XX в. ознаменовалась повышенным интересом крупнейших западных мыслителей к проблеме *Ничто*. М. Хайдеггер и Ж.-П. Сартр подняли тему *Ничто* как фактора, определяющего качество человеческого существования. Произошла, так сказать, гуманизация категории *Ничто*: «Поскольку *Ничто* гуманизируется, оно становится носителем самого человеческого в человеке. Речь идет о способности человека быть существом: 1) сознающим (знать мир как сущее можно, только приходя к нему из не-сущего); 2) действующим (человеческая активность отрицает наличность мира, привнося в него новое); 3) свободным (человек совершает поступок в ситуации фундаментальной неопределенности, в буквальном смысле творит из *Ничто*, поскольку любое его действие возможно)» (Гаспарян 2019: 24–25).

Чем же был вызван жгучий интерес философов Запада к проблеме *Ничто*? Можно, разумеется, указать на некие внутренние, философские, и внешние, социокультурные основания подобного сдвига. Однако весьма существенной причиной, на наш взгляд, стало личное знакомство М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра с изучавшим под их руководством европейскую философию в 1921–1929 гг. видным японским эстетиком Куки Сюдзо (1888–1941 гг.). Западные ученые активно обсуждали, в частности, взгляды Нисиды Китаро на природу истинной реальности и природу человека. Скорее всего, именно новизна (для неискушенных европейцев) позиции восточной метафизики с ее апологетикой *Ничто* спровоцировала нешуточный академический интерес Хайдеггера и Сартра к этой теме.

Феномен *Ничто*, будучи метафизическим основанием японской традиционной культуры, определил ее главные духовные смыслы. «Хоровод» преимущественно буддийских по характеру понятий, к числу которых принадлежит этико-эстетическая катего-

рия *ваби*, неизменно приводил сознание человека к «черной дыре» *Ничто*. Последнее отличается тем, что все же отпускает на свободу многочисленные формы жизни. *Ничто*, будь то в западной или восточной трактовке, всегда подразумевает ограничение, отрицание, лишение, обращающиеся для человеческой жизни неизбежным концом смерти (Скворцова 2019: 130–142).

В заключение еще раз подчеркнем, что понять мировоззренческие основания культуры Японии невозможно без учета феномена чайной церемонии и ее главной категории – *ваби*. Что касается всех основных понятий, в которых осознается и описывается чайная церемония, то они ведут к предельному понятию – *Ничто*. Попытка краткого анализа метакатегории *Ничто* и ее различных интерпретаций и была представлена в настоящем исследовании.

Литература

Гаспарян, Д. Э. 2019. Человек в бытии: программа гуманизации ничто в философии XX века. *Человек* 5: 24–40.

Григорьева, Т. П. 1992. *Дао и логос (встреча культур)*. М.: Наука; Глав. ред. вост. лит-ры.

Игнатович, А. Н. 1997. *Чайное действо. Философские, исторические и эпистемологические аспекты синкретизма*. М.: Русское феноменологическое общество.

Намбороку – трактат по искусству чайной церемонии / пер. А. М. Кабанова. 1988. *Народы Азии и Африки* 2: 85–93.

Нисида Китаро.

1965. Би-но сэцумэй [Объяснение красоты]. В: Нисида Китаро, *Дзэнсю [Полное собрание сочинений]*. Т. 13. Токио: Иванами, с. 78–80 (на яп. яз.).

1949. Тэцугаку-но кихон мондай [Основные вопросы философии]. В: Нисида Китаро, *Тэсакусю [Собрание сочинений]*. Т. 7. Токио: Иванами (на яп. яз.).

Ниситани Кэйдзи. 1985. *Нисида Китаро: соно хито то сисо [Нисида Китаро: человек и мыслитель]*. Токио: Тикума сёбо (на яп. яз.).

Скворцова, Е. Л.

2011. Японская эстетика: от традиции к философии. *Филология: научные исследования* 4: 5–19.

2019. О танатологии японского мыслителя Имамита Томонобу. *Вестник института востоковедения* 2: 130–142.

2020. Язык культуры и культура языка. В: Хауленд, Д., *Перевод с западного. Формирование политического языка и политической мысли в Японии XIX века*. М.; Челябинск: Социум, с. 7–23.

Снитко, Т. Н. 2014. *Запад – Восток: предельные понятия лингво-структур*. М.: Азбуковник.

Судзуки, Д. Т. 2003. *Дзэн и японская культура*. СПб.: Наука.

Хауленд, Д. 2020. *Перевод с западного. Формирование политического языка и политической мысли в Японии XIX века*. М.; Челябинск: Социум.

Хисамацу Синъити. 1969. Тоётэки му-но сэйкаку [Характер восточного Ничто]. В: Хисамацу Синъити, *Тёсакусю [Собрание сочинений]*. Т. 1. Токио: Рисося, с. 33–66 (на яп. яз.).

Heisig, J. W. 2016. *Much Ado About Nothingness. Essays on Nishida and Tanabe*. Nagoya: Chisokudo Publications.

Izutsu Toshihiko, Izutsu Toyo. 1981. *The Theory of Beauty in Classical Aesthetics of Japan*. The Hague; Boston; London: Martinus Nijhoff Publishers.

Nishiitani Keiji. 2011. Ikebana. In Heisig, J. W., Kasulis, T. P., Maraldo, J. C. (eds.), *Japanese Philosophy: A Sourcebook*. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 1199–1200.