

# Танидзаки в дан на естетическото битие на сенките

Силвия Емилова Борисова

Институт по философия и социология, БАН

sylvia.borissova@gmail.com

## Резюме:

Статията представлява негативно-естетически прочит на есето на японския писател Джуничиро Танидзаки „Възхвала на сенките“, публикувано през 1933 г., артикулиращ срещата на пропитата от най-тихото, глъбинно и непроницаемо красиво, юген, автентична японска естетика, с експанзията на западната естетика и идея за красивото на Изток. С оглед на това да станат обозрими и по-фините нюанси, разграничаващи източната от западната идея за красивото, структурата на текста е кръгова: (1) началото разказва за сенките – сърцето на японската естетика (*Сенките и мястото под слънцето*); (2) разделът *Мястото под слънцето и домът* се вдълбочава в специфичната процесуална онтология на извеждане на японското естетическо битие през индивидуалния естетически опит; раздел (3) „*Ако не бяха сенките, нямаше да има красота*“... е посветен на иманентен прочит на разказа на Танидзаки за мрака, фактурата на светлосенките и тишината като дом за японския *Ното aestheticus*; *Сърцето на Япония* (4) обосновава изконната идея за естетическото единство в японското светоусещане, без която не би могло да бъде разбрано в неговата всецялост битието на сенките в контекста на японската естетика.

**Ключови думи:** японска естетика, негативна естетика, естетическа форма, тъмнина, тишина, *укеиреру*, юген, Танидзаки

## 1. Сенките и мястото под слънцето

Обитаването, неизбежният факт на нашето съществуване под слънцето, е белегът на взаимната съпринадлежност на човек и свят. За да бъде белегът красив като *кинцуги*[1], за да разкрива тази съпринадлежност като онтологична среща, нужни са му сенките, мрачевината на света: мекият отблясък на лакирано дърво, димящата купичка ориз, размитите контури на икебаната в алкова, преминаващата през *шоджи*[2] мека

светлина като магия, белотата на женското лице – са злато, най-ценното и най-светлото, в притомното море на тъмнината.

В западната естетика „скритата хармония е по-силна от явната“ (Хераклит; cf. Hippolytus Romanus 1885: 230) и негативното удоволствие е по-силно от непосредственото (вж. Кант 1993: 126): това обаче е структурата на възвишеното, *magnum* (вж. Шилер 1981: 411) в измерението на естетическите преживявания. В японската естетика този интензитет е овладян; той не е извоюваното след хаоса, страха и неудоволствието, не е въпрос на противоборство и спечелване на битка, а се корени в *ки*[3] – енергията, която не може да се види, вътрешната сила, пораждаща се между съзнателно поставените или съзнателно оценените контрасти, между неизказаните думи и именно по тази линия обвързана със *сакки*[4] – усещането за опасност, за нещо живо, дебнещо, одушевено.

Това е живостта на мрачевината, в която японският *Homo aestheticus* намира пристан. Неговата мълчалива фигура между сенките преоткрива с всичките си сетива просветването на света. „В разпознаващото преоткриване винаги е залегнал усетът, че сега човек познава по-истински, отколкото е бил способен в плена на мигновението при първата среща. Преоткриването изтръгва във видимост трайното от убягващото“ (Гадамер 2000: 81) – в това преоткриване Гадамер вижда всевечната актуализация на красивото; за Хайдегер истината именно *просветва* като красота (вж. Хайдегер 1999: 163). Този чисто западен онтологичен прочит на красивото може обаче да послужи за ключ към фундаменталната роля на сенките, мрака и тишината в традиционната японска естетика, представена от бележития японски писател Джуничиро Танидзаки (1886–1965) в неговото пропито с носталгия есе „Възхвала на сенките“ (1933). Същевременно този прочит на западното красиво е ключ към източното красиво само в степента, в която естетическият Изток преобразява из основи западните разбирания за светлото, позитивното и стройното Аполоново начало на красотата. В предговора си към английското издание на есето от 1977 г. Чарлс Мур с право отбелязва, че осъзнаването, което носи то на читателя, идва като плесница: проумяването на самата възможност музиката да бъде композирана, за да улавя тишината; цялата сложност и многопластовост на архитектурните форми да има за едничка цел обгръщането на празните пространства; мрачевината да бъде първият ни съюзник и да озарява в нас същинската точка на обитаването ни в света.

## 2. Мястото под слънцето и домът

От тази най-първична точка на обитаване Танидзаки повежда читателя в разходка между сенките, която в тяхното катранено съгъстяване продължава между просветващите като злато летящи пращинки, докато сам човек изцяло се превърне в мрак и дом на всички озарявания. Възхвалата на сенките започва с разграничаването на материалите за направа на дом на Изток и Запад, предпочитанието на дървото и хартията в Япония пред все по-достъпните плодове на западната индустрия като фаянса и стъклото и завършва с разочарованието от повсеместното нахлуване на електричеството от Запада, което ограбва такива чисто японски празници на мигновението като вечерите на свещи в знаковите ресторанти на Киото и фестивала *Цукуми* за посрещане на есенната луна край езера и реки, които отразяват пълния ѝ лик.

Централен нерв в тази непримиримост с непрежалимото ограбване отвън на автентичната японска естетика на всекидневието обаче не е оплакването на нещо изгубено, а тъкмо напротив – извеждането на преден план на принципната несъизмеримост между източната и западната мисловности:

Есето на Танидзаки за времето си е представлявало събитие, задето в него с литературни похвати е описан нелитературен предмет. Но толкова по-значима е събитийността му затова, че още в началото повдига онтологичния въпрос: „колко различно би било всичко, ако ние от Ориента бяхме разработили своя собствена наука“ (Tanizaki 1977: 7):

„Представете си например, че бяхме разработили свои собствени физика и химия: нямаше ли техниките и индустриите, основани върху тях, да приемат различна форма, нямаше ли нашите безчетни приспособления във всекидневието, нашите лекарства, продуктите на индустриалното ни изкуство – нямаше ли те да прилягат на нашия национален нрав по-добре, отколкото е сега? В действителност самата наша идея за физиката и дори принципите на химията вероятно биха се различавали от тези на западните хора; и фактите, на които ни учат сега относно природата и функцията на светлината, електричеството и атомите, може би щяха да бъдат добре представени в различна форма. (...) ако бяхме открили независимо дори само по-практическите видове изобретения, това не би довело до друго освен до широко въздействие върху всекидневното ни поведение в живота и дори върху правителството, религията, изкуството и работата“ (ibid.).

Същият въпрос – по аналогия сред богатия плурализъм на регионални и глобални религии, митологии и езотерични учения – става все по-настоятелен и важен днес, когато вече далеч не звучи като игра на вероятности и хетерохронии, а открива съвсем реална и съвсем естествена нова перспектива към модуса на обитаване на всеки от нас: към специфичните начини да превръщаме отреденото ни място под слънцето в дом. В книгата си „Въпросът относно технологиите в Китай: Очерк за космотехниката“ (Нui 2016) съвременният хонконгски философ Юк Хаи въвежда концепцията за разнообразие на космотехниките (*diversity of cosmotechinics*).[5] В ядрото ѝ стои неологизмът „космотехника“, служещ на Хаи за артикулиране на неразривната връзка между тѐхуѝ и кóсмос: създаването на различни способности и техники във всекидневието, науката, изкуството, в дадена регионална култура като цяло не просто създава регионален идиосинкратичен порядък, но неотделимо от това самото понятие тѐхуѝ и неговите аналози или поне сходни понятия в съответната култура имат регионално идиосинкратично съдържание.

Така изначално „всяка технология е всъщност технология на мисълта“ (Ророва 2015) и редом с това – на мястото, което си проправя в заварения хоризонт на практиката. Взаимозависимостта на кóсмос и тѐхуѝ всеки път извежда нови и неповторими парадигмални форми[6] – „чистите“ вътрешни форми по израза на Кандински (Кандински 1998), флуидни очертания на дадено нещо (\*или констелация от неща), което е помислено и има да бъде мислено и евентуално предстои да бъде направено, тоест да бъде изведено в движение, действие и вероятно в крайна сметка и в материя: стига само това движение или действие да не заглъхне в интенцията си.

В „Устройство на художествения светоглед“ Лосев описва принципно същия миг на покълване на чистото битие като чиста форма в порядъка на света на материята; а формата по съдба е винаги естетическа:

„първичното, недокоснато от мисълта битие носи в себе си (...) печата на начеващото преображение, което се извършва тук под формата на преобразуване на инертната материя в същинската форма на красотата. Нищо не е така важно за изкуството, както именно тази материя. Но тази материя се представя в изкуството като нещо преобразено и спасено, като нещо – направо казано – религиозно. Истинската

естетика е естетика на религиозния материализъм. Тук се заражда елементът, без който е немислимо изкуството, а именно формата“ (Лосев 1995: 300).

Връзката с концепцията на Хаи за плурализма на космотехниките е зрима непосредствено, когато те бъдат провидени като дейността в процес, а Лосевият „религиозен материализъм“ – като резултатът. Конвергенцията между двете дава полето на естетическото битие: в него поникват и изкласяват парадигмалните, „чистите“ форми, които *предстои* да изваят свят или да преобразят заварения такъв на езика на материята.

„Външната форма е кристализация на нещо, откъдето и тезата на Василий Кандински, че не трябва да я превръщаме в идол (Kandinsky 1912). Това нещо не притежаваме просто посредством сетивата, доколкото ги разбираме в тяхната насоченост към материалното обкръжение и контекста на нашето пребиваване в него; то е обвързано със сетивата специфично в тяхната идеална определеност – тъй като по природа последните общуват в емпирията с вече заложеното в тях. Изразеното от формата, разбрана като външност и кристализация, присъства задкулисно в природата на съответното сетиво, което открива унисон между своята характеристика и тази на своя обект в пространствено-времевия поток именно по линия на предварителната обща принадлежност към съответна идеална, абстрактна реалност. Знанието за подобна реалност, която предоставя условията и окачествяващото разнообразие от открити в опита феномени, разкрива единството между вътрешност и външност на формата“ (Аврамов 2020: 118)[7].

Приведеният по-горе пасаж идва да обрисова самата процесуална онтология на извеждане на битието във форми – на раждането на чистата естетика, което ще рече още, на същностната неразделимост между творенето на форми на нещата като инвариации до безкрай и идиосинкразията на αἴσθησις при всеки отделен човек, във всеки отделен миг, във всяка отделна ситуация. Оттук е обяснимо и защо възплъщението на идеите във форми, „религиозните материализми“ на Изток и Запад са така различни; но същевременно и защо все пак имат какво да споделят помежду си в завръщането към онова „първично, недокоснато от мисълта битие“.

Неоплатонизмът дава флуидната и останала задълго парадигмална форма на материята като първата тъма – така „светът се оказва място за загубване на душите:

възниква в абсолютното като необходимост, но фактически в него няма нито история, нито есхатология“ (Цонева 2004). Ако с времето обаче западната философия на материята все по-плътно е пропита от християнско-теологическото схващане, отреждащо ѝ второстепенна роля спрямо нетленния дух и душата-мост към него, то и тук би било полезно да поспрем и да предприемем (\*\*та дори и само чисто мисловна) стъпка встрани и да си представим алтернативно развитие на тази парадигмална форма. Материята да не погубва душата, телата да не са просто обвивки, предметите да не са просто паметници на чистата естетика, подлежащи на потъване в прах и ерозия: а всяко тяхно дребно качество, отблясъкът на политурата, руменината по страните на смуглото детско лице (вж. Tanizaki 1977: 25), изобщо ъгълът, под който се пресичат сенките в материалния-нематериален свят за стъпване и дишане – да бъде знак, че мрачевината, тишината и тъгата на този свят в цялото му великолепие и скоропреходност ни дават първата преградка в обитаването и заселването ни на личното ни място под слънцето. С тази стъпка встрани *Homo aestheticus* влиза в състоянието на *укеиреру*[8]: приемането и усещането за сливане и единосьщие с мрачевината на света. В *укеиреру* мястото под слънцето е роден дом, озаряващ и най-непрогледната тъма.

### **3. „Ако не бяха сенките, нямаше да има красота“[9]. Сенките като архетип в японската естетика: домът от мрак и тишина**

Есетото на Танидзаки действително превежда през цялата японска естетика на всекидневието, кротко съществувала през вековете до появата на индустриализацията в модерната епоха; същевременно обаче това е и дълбоко личен разказ за всички стълкновения в повелите на модерния начин на живот и влиянието на Запада в това отношение. Да искаш да си построиш къща от *шоджи*, докато в магазина ти предлагат бетон и фаянс; да виждаш в мангала в издълбаното огнище сърцето на къщата, докато навсякъде препоръчват електрическите западни печки; да си припомняш как мастилената химикалка е изобретение, вдъхновено от четките за писане в Древен Китай и Япония, където минимално промененият наклон на почерка е бил способен да променя думи, смисли и цели светове... – за Танидзаки тази същностна разлика между Запада и Изтока се простира от земята до небето.

Това е видно още в самата заснета естетика на всекидневието: ако сравним само американските, френските и германските игрални филми, ще видим „колко значително могат да варират нюансите в сенките и колорита“, още повече в играта и сценария; във фотографията са още по-обозримо запечатани особеностите на националния характер, климатът, дори земята в чертите на лицето (cf. *ibid.*: 9). Както ще каже и Тарковски за образа в киното, винаги белязан с отпечатъка на специфичното светоусещане: „Образът е нещо неделимо и неуловимо, той зависи от нашето съзнание и от материалния свят, който се стреми да въплъти. Ако светът е загадъчен, и образът ще е загадъчен. Образът е уравнение, което обозначава отношението на истината със съзнанието ни, ограничено от пространството на Евклид. Въпреки че ние не сме в състояние да възприемем Вселената в нейната цялост. Но образът може да го изрази. – Образът е впечатление от истината, която ни е било позволено да видим със слепите си очи“ (Тарковски 2019: 120–121).

Традиционната японска естетика на всекидневието извира от деликатните и съкровени взаимни отношения с всичко от обграждащия свят: те пораждат такива нюанси, които задълго в западната естетика дори не са били предмет на осъзнаване и разглеждане. И, разбира се, Танидзаки започва от разликите в обособената през вековете сетивност: след артикулиране на разликата във възприемането и запечатването в образ на зримото – в превръщането на вътрешния естетически опит във видимо, в материя – идва ред на звука. Японската музика – „преди всичко музика на съдържаността, на атмосферата“ (Tanizaki 1977: 9) – не е пригодена към режима на усилватели, фонографи и радиоизлъчване, защото така важните за нейната архитекtonика моменти на пауза и тишина стават съвършено безжизнени.

След което сетивната разходка се впуска в осезанието:

„хартията е измислена от китайците, но западната хартия е за нас не повече от нещо за използване, докато текстурата на китайската хартия и японската хартия ни дава определено усещане за топлина, спокойствие и отдих. Дори същото бяло би могло да бъде един цвят за западната хартия и друг за нашата. Западната хартия отблъсква светлината, докато нашата хартия сякаш я поглъща, обгръща я нежно, подобно на пухкавата повърхност на първия паднал сняг. Не издава звук при смачкване или прегъване, а е тиха и податлива на допир като лист от дърво“ (*ibid.*: 9–10).

Така в Япония дори хартията е безшумна по природа и пълна с *укеиреру*... Тишината и убягването на всяка пищна яркост, блясък и сетивно „шумолене“ са още по-силно изразени в интериорната обстановка на японския бит – в подбирането на „съюзници“ за обитаване на дома, личното място под слънцето. Традиционните мебели, посудата, домакинските прибори се полират единствено с такъв лак, който се разкрива само на приглушена светлина; най-висока естетическа оценка дори на среброто се дава едва когато блясъкът на благородния метал е износен от употреба и се подменя от „тъмна, опушена патина“. Същата вярност и *укеиреру* към обживяната материя носи и японската обич към нефрита – „тази странна буца камък със слабата си мътна светлина, подобна на кристализирания въздух на вековете, разтварящ се мъждиво, приглушено назад, все по-дълбоко и по-дълбоко“ (ibid.: 10) в дългото минало на Ориента. Това не е друго освен „гланцът на Античността“ (ibid.: 11): „трайността на красивото, в противовес на западната неофилия, е централна за японската естетика. Наместо да фетишизира новото и бляскавото, японската чувствителност обхваща живото наследство, вградено в обекти, които са били използвани и обичани от поколения, и възприема процеса на стареене като нещо, което усилва, а не заглушава присъщия блясък на материала. Блясъкът става не привлекателно качество, а символ на повърхностност, апатична липса на история“ (Popova 2015). Докосването отново и отново е памет за „тактилната любов, която даден предмет е придобил, когато е милван от човешки ръце отново и отново“; „но панегирикът на Танидзаки към този залагащ на сенките свят надхвърля сферата на материалната естетика и засяга концептуалната чувствителност на съвременния живот по начин, който е двойно по-актуален днес, почти век по-късно, докато се борим да запазим чувството на мистерия в ерата на знанието“ (ibid.).[10]

Удивително прецизно е наблюдението на Танидзаки, че хората на Запад се опитват да изложат на показ всяко петънце нечистотия и да го унищожат, докато Ориентът внимателно го пази и дори идеализира: „за добро или лошо ние действително обичаме неща, които носят белези на мръсотия, сажди и на атмосферните влияния, обичаме и цветовете и гланца, извикващи в ума миналото, което ги е създало“ (Tanizaki 1977: 11–12). Назад към лоното на източното светоусещане и бит-битие отвеждат такива сетивни и по същината си негативно-естетически преживявания като потапянето в безбройните слоеве тъмнина, които цветовете на японските изделия от лакирано дърво – черно, кафяво, червено – разкриват: тъмнината е неотменим елемент от красотата на тези изделия, в които единствено на светлината на свещ са зрими



„дълбочината и изобилието като на спокойно тъмно езеро“ (ibid.: 13). Трайна в своята пленителност е онази красота, която се разкрива малко по малко, пласт по пласт, а не се манифестира отведнъж. Дори златната инкрустация по аристократичните японски мебели не е предназначена за ярката, екхибираща и най-съкровениите пластове на материята дневна светлина, и за обхождането ѝ само с един поглед: единствено в дрезгавината на деня и в полумрака от едва доловимото осветление се разкрива онази „неизразима аура на дълбочина и мистерия, на препокривания, само отчасти разкриващи се“, ръка за ръка с мекотата и тишината на битовата обстановка (cf. ibid.: 14).

Танидзаки стига до вкуса: притихнала в дървените съдинки е дори и храната; и нейният цвят едва се различава от техния (супата *мисо*, соевия сос...); дори насъщният е в прегръдката на мистерията – в състоянието на *укеиреру*. Японската храна е за съзерцаване и медитация: като „вид тиха музика, родила се от съчетанието на изделията от лакирано дърво и светлината на мъждукащата в тъмното свещ. Нацуме Сосеки във *Възглавка от треви* оценява цвета на бонбона *йокан*[11] (...) Мътната полупрозрачност като тази нефрита; плахият, сякаш призрачен блясък, който го изпълва отвътре, като че е изпил в самите си недра светлината на слънцето“; и щом го опиташ, „сякаш самата здравевина на стаята се разтапя по езика ти“, такъв е неговият „потайно интригуващ вкус“ (ibid.: 15–16). А всецялата естетическа прелест на ориза се разкрива, когато е сервиран в черен полиран съд и всяко зърно просветва като перла и изпуска талази от топла пара, оживяваща притомната атмосфера: „Нашата кухня е зависима от сенките и неотделима от тъмнината“ (ibid.: 17).

Сенките са главна част и в японската архитектура: в отлика от готическите катедрали с изтеглени към небесата остри и ефирни върхове, за храмовете на Япония са характерни покривите с тежки керемиди и дълбоки и пространни сенки под стрехите, даващи на местните далеч по-силно земно чувство за съпринадлежност към религията. Нуждата от тъмнина и сродството ѝ с японската душа обяснимо са пряко свързани и с начина, по който се използва материята и по който съответно се извайва идеята за красивото: „Качеството, което наричаме красота (...), винаги трябва да израства от реалностите на живота, а нашите предци, принудени да живеят в сумрачни помещения, постепенно открили красотата в сенките и в крайна сметка превърнали сенките във венец на красотата“ (ibid.: 18).

Оттук и красотата на една японска стая зависи от разновидността на сенките: тежки сенки срещу леки сенки, композиране на тайнство в междините на светлината.

Неутралният цвят на стените пази по-дълго тъгата и крехкостта на последните умиращи лъчи. Характерен за традиционната стая елемент е алковът, в който окаченият свитък и аранжираните цветя служат не толкова за декорация, колкото да придадат дълбочина на сенките. Особено магнетични според Танидзаки са алковите в храмовете на Киото и Нара – те таят така гъст мрак, че гидът се налага да разказва как изглеждат свитъците, окачени на стените им в дъното, и погледът ги пресъздава на тъмното платно на нишата по въображение. Алковът носи на обитаващия го абсолютна тишина и покой: ако магията на сенките бъде прогонена, алковът начаса ще се превърне просто в празно пространство – а сега то е населявано, обитавано, пълно[12]. А главното помещение в японския храм е най-отдалечено от градината и в него сенките са странно неподвижни, подобно на насъбрал се прах по ъглите; именно то е обител на „онова рядко спокойствие, което не се среща на обикновена светлина“ (ibid.: 22).

Златото е източник на озаряване на мрака не само в архитектурата и интериорната подредба, но и изобщо в обитаваното пространство. В миналото в тъканите на дрехите са вплитали златни и сребърни нишки, които са придавали особен мек отблясък на естествения, леко смугъл цвят на японската кожа – този акцент е явен в театъра *Но*, където не използват грим. В друга от четирите класически форми на японския театър, *Кабуки*, за Танидзаки цветните костюми и гримът в изобилие прекърсват еротичното и визуално красивото под ослепителните светлини на западните прожектори: под „безсмислената и екстравагантна употреба на светлината“ (ibid.: 27). Красотата на *Но* и деликатното сияние на лицето, шията, ръцете се стопяват под светлините на тези прожектори; *Но* живее само на такава сцена, „където тежък мрак под гредите и стрехите обгръща главите на актьорите сякаш огромна храмова камбана е надвиснала над тях“ (ibid.: 26). Светът на сенките лека-полека се е пренесъл изцяло на театралната сцена и е напуснал всекидневния живот.

*Но* е приютил на сцената си и цвета на японското мъжество: „Какви велики фигури онези воители, които са прекосявали древните бойни полета, трябва да са гравирани в своите емблеми, украсени с фамилни гербове, мрачната земя и проблясващата бродерия, отличаващи лицата със силни кости, обгорели до дълбок бронз от вятър и дъжд“ (ibid.) – това описание на бойните постановки е в същото време така близко до Макс-Пикаровото обрисувание на онзи човешки лик, изцяло слял се с природата и света наоколо, открит към тях и сам изразяващ тишината им (cf. Picard 1948: 95–96).

Кукленият театър *Бунраку* също продължава да си служи с традиционните лампи за осветление дълго след като електричеството е навлязло в японския бит при Реставрацията Мейджи. На мъждукащата светлина острите контури на кукленските черти се омекотяват, бляскавото бяло на лицата им занемява – някогашният куклен театър е бил образец на „свръхестествената красота“ (Tanizaki 1977: 28). При това Танидзаки обръща особено внимание на женските кукли: те са само лице и ръце, останалото е скрито в тъмнина. Жената от средната или висшата класа рядко е напускала дома си; дори при излизане тя се е скривала от външни погледи в своя паланкин[13] и в сумрака на къщния живот „лицето ѝ е било единственият знак за нейното съществуване“ (ibid.). Обичайно дрехите ѝ били в по-тъмни краски от тези на мъжа; самото женско облекло било част от тъмнината. Небезизвестна е и практиката за почерняване на зъбите, *охагуро*[14], в името на открояване на красотата на лицето най-вече при девойки, които встъпват в брачен съюз. Това е още един важен шрих в обрисуването на „призрачната красота на японските жени от миналото“ (ibid.: 29): предците са сторили жената същество, неотделимо от тъмнината и черпещо именно от нея красотата си подобно на политурата на дълбокия дървесен цвят, инкрустиран със злато или седеф.

„Такъв е нашият начин на мислене – споделя Танидзаки – намираме красотата не в самото нещо, а в моделите на сенките, светлината и тъмнината, които едно нещо създава спрямо друго. – Фосфоресциращото бижу излъчва блясък и цвета си в тъмното и губи красотата си в светлината на деня. Ако не бяха сенките, нямаше да има красота“ (ibid.: 29). Това е и поантата на есето на японския писател върху онази естетика на красивото, която се държи надалеч от светлините на модерните прожектори и в сърцето си е и естетика на обичта и взаимността – в същия онзи смисъл, в който „взаимоотношенията между приятели и любими таят хлътнатини, които само те могат да видят и усетят“ (Haas 2020: 120, Chapter Nine. *Silence*).

Следват ред цветисти описания и контрапунктове спрямо Западния свят: японските духове са витаещи из въздуха същества без крака, докато духовете на Запад имат крака, но за сметка на това са прозрачни – като стъкло. Японците предпочитат цветовете, съставени от мрак, докато хората на Запад се обграждат с предмети в светли и ярки цветове, наподобяващи гамата на слънчевата светлина. Известен е японският вкус към гъстите и изобилни градини, богати на светлосенки в най-различна плътност; докато западният вкус предпочита плоските затревени площи.

Откритието на индивидуалната красота във всяко нещо идва само с потапянето в мрака, убеден е Танидзаки (cf. Tanizaki: 31). Възхвалата на сенките е рамка; рамка е тъмнината, злакът; рамка е тишината. Има тъмнини и тишини с различно качество, които разкриват невиджана и нечувана красота. „Чудя се дали читателите ми познават цвета на онази „тъмнина, която се вижда на светлината от свещ“: това е тъмнината, сипеща се иззад паравана, от ръба на мъничкия нимб около свещта, от тавана, величествена, интензивна, монолитна, а крехката светлинка на свещта не смогва да пробие гъстотата ѝ и се отвърща като от черна стена (cf. *ibid.*: 34). Тази тъмнина е различна по качество от тъмнината на пътя в нощта: тя е като „насищане, бременност с миниатюрни частици като фина пепел и всяка частица – светеща като дъга“ (*ibid.*), която влиза в ума ти, става част от тялото ти и от всичко, с което си изпълнен.

В някогашните дворци „таваните били високи, обиколните коридори – широки, самите стаи – много метри дълги и широки, и мракът трябва винаги да се е спускал като мъгла“ (*ibid.*); и тази „зрима мрачевина“ била оживена, населена: из нея бродели духове и чудовища, а жената, властелинка на дома, с това била по право и покровителка на тъмнината (*ibid.*: 35).

#### **4. Сърцето на Япония**

*Уреиреру* е резултат на паузата, на себеотстраняването спрямо скоротечния поток на света и приемането на всяко нещо такова, каквото е на своето място, в този миг; тъмнината редом с тишината бележат японското усещане за свързаност като „висша форма на приемане“ – тъй както „родител държи дете, мълчанието на тяхната прегръдка“ (cf. Naas 2020: 118, Chapter Nine. *Silence*). Безусловното приемане, „уважението създава условия, нужни за наблюдение“ (*ibid.*: 127); а от своя страна „това повишено наблюдение поставя изисквания: трябва да мълчиш; трябва да слушаш, да поглъщаш и да вярваш, че това, което виждаш и преживяваш, може да е представяне на някакво друго скрито ядро, което само мимолетно ще зърнеш или достигнеш, като оставиш настрана себе си и своите разбирания. (...) Красотата като загатната, а не пряко преживявана, е подход, който не се разбира, освен ако не наблюдаваш тихо, не оценяваш нейната преходност и не приемеш, че има *и* повече, *и* по-малко от това, което се случва“ (*ibid.*: 38). Това е *ю* – непроницаемостта, мистериозното, навлязло в японското

светоусещане още с периода Муромачи (1336–1573), сърцето на *юген*[15] – най-тихата красота.

Особеното в това фино и дълбоко красиво, пронизващо традиционната японска естетика от край до край, е тъкмо във взаимността на *Homo aestheticus* с него – в противовес на онова изискване на западната модерна естетика за практическа незаинтересованост на естетическото съждение, *остранение* (Шкловски): „Когато се изправим лице в лице с нещо, което притежава елементи на *юген*, можем да се окажем в това нещо, да бъдем част от случващото се, а не отделени от него“ (Haas 2020: 38). Именно тук застъпва по-дълбокият онтологичен пласт спрямо Кантовата идея за всеобщата субективна съобщимост на естетическото съждение, белязала класическата модерна естетика на Запада:

„Когато разглеждате японска калиграфия, порцелан, изделия от лакирано дърво или *уаши* (хартия), можете да добиете чувството, че сте част от обекта – не само чрез наблюдение на изкуството, но и като знаете, че другите вероятно споделят същите или много сходни наблюдения. Еднородността на естетиката, на начина, по който е създадена, за да предизвика реакции, споделени от мнозина, е част от създаването на групов манталитет в Япония. Японският термин *nihon no kokoro*[16], който може да се мисли като сърцето на Япония, е един от начините да се изразят тези феномени на естетическото единство“ (ibid.: 39).

Първата причина за появата на „Възхвала на сенките“ се появява в края на есето: поне в литературата и изкуствата да може да се извика обратно този свят на сенките, който японците губят. Госпожа Танидзаки споделя за това как, когато съпругът ѝ решил да строят нова къща – което, както личи и от есето, се случвало често – архитектът дошъл при тях и гордо казал: „Прочетох вашата „Възхвала на сенките“, господин Танидзаки, и знам точно какво искате“, писателят отвърнал: „Но не, аз никога не бих могъл да живея в такава къща“ (cf. Tanizaki 1977: 48). Океанът от тишина, тъма, пустота и всички останали метафизически форми на неизразимото (вж. Борисова 2019: 25) е такава кота нула в автентичната японска естетика, спрямо която се спряга личното място под слънцето, самата възможност да бъде то дом: „Когато си създаваме място за живеене, първо разтваряме чадър, за да хвърля сянка върху земята, и на бледата светлина на сянката сглобяваме къща“ (Tanizaki 1977: 17).

В своя негативно-естетически прочит Адорно заявява, че красотата е страховито митично начало и рождението ѝ е в опитомения ужас (вж. Адорно 2002: 82). Тази схема на красивото като философско-естетическа категория прави качествен скок спрямо вековната западна идея за красивото като „платонично чисто начало“ (пак там: 78); все още обаче ѝ предстои да измени пътя от мисълта за извоюване на себе си, надделяване над ужаса от другото, неидентичното до състоянието на *укеиреру* и осъзнаването, че възможността на красотата не е в преодоляването, а в приемането на сенките, затишията, дисконтинуитетите (срв. Борисова 2019: 25, 188), – за да се огледа в лика на *юген* като в своя посестрима.



**Чарлс Грог – Хибискус 3, от серията *Реконструкции* (2010–2011). Печат на платина/паладий върху японска хартия *гампи*[17]**



## Бележки:

[1] *Яп.* 金継ぎ – японска техника на поправяне на счупените керамични съдове с лак, смесен със злато, сребро и др. За всички японски думи в настоящата статия, освен ако не е посочено друго, са използвани следните онлайн речници: *Jisho* (японско-английски речник) и *Goo Dictionary* (японски тълковен речник). Бих искала специално да благодаря на Ясен Спасов за всички етимологични и тълковни уточнения около термините на японски и китайски.

[2] *Яп.* 障子 – хартиена плъзгаща се врата.

[3] *Кит.* 氣 – жизнена сила, съставна част от всяко живо нещо; въздух, атмосфера; материална енергия; енергиен поток. Срв. *яп.* 氣 – 1) дух; душа; сърце; 2) природа; предразположение; 3) мотивация; намерение; 4) настроение; чувства; 5) (околна) среда; атмосфера. За китайските думи в настоящата статия, освен ако не е посочено друго, е използван следният онлайн речник: *Yabla* (китайско-английски речник).

[4] *Яп.* 殺氣 – 1) усещане за опасност; обезпокоителна атмосфера, изпълнена със знаци на враждебност; 2) жажда за кръв; 3) мраз, студ.

[5] Дълга благодарност на Невена Иванова затова, че ме запозна с тази концепция – както и за плодотворния разговор върху нея.

[6] Срв. обозначението, което Конрад Паул Лисман прави относно Арнолд-Геленовата типология на „водещите идеи за рационалността на образа“ в модерната живопис – именно като типология на „парадигми“ (Лисман 2010: 63).

[7] Вътрешното позоваване е по: Kandinsky, V. 1912. *On the Problem of Form.* // Kandinsky, V. Franz, M. (Ed.). *The Blue Rider.* Munich: R. Piper & Co. Verlag.

[8] *Яп.* 受け入れる – приемам; получавам; съгласявам се.

[9] Tanizaki 1977: 30.

[10] Алтернативната история на една западна естетика на всекидневието, разказана откъм предметите, може да бъде прочетена в находчивото изследване на Конрад Паул Лисман (Лисман 2014).

[11] *Яп.* 羊羹 – традиционен японски желиран десерт, направен от паста от червен фасул, агар и захар. – Бел. м., С. Б.

[12] Това по същество е и импликация към шинтоисткото светоусещане и плеромата на света, обитаван от „отсамни“ духове, божества, същества.

[13] Вид покрита носилка, използвана като специална форма на придвижване преди всичко в културите, където жените са изолирани от обществото извън домовете си.

[14] *Яп.* お歯黒.

[15] *Яп.* 幽玄 – мистериозна дълбочина; тиха красота; тънко доловимото и глъбинното.

[16] *Яп.* 日本<sup>の</sup>心.

[17] Charles Grogg – *Hibiscus 3*, from the series *Reconstructions* (2010–2011). Platinum/Palladium print on Japanese gampi paper. Catherine Couturier Gallery.

## Ползвана и цитирана литература:



- Аврамов, Н. 2020.** Естетика и морфология. // *Философски алтернативи*. Бр. 1, с. 113–120.
- Борисова, С. 2019.** *Естетика на тишината и мълчанието*. София: Гутенберг.
- Гадамер, Х.-Г. 2000.** *Актуалността на красивото*, С., ИК Критика и хуманизъм.
- Кандински, В. 1998.** *За духовното в изкуството*. София: ЛИК.
- Кант, И. 1993.** *Критика на способността за съждение*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Лисман, К. П. 2014.** *Вселената на предметите. За естетиката на всекидневното*. София: Изток–Запад.
- Лосев А. Ф. 1995.** *Форма. Стиль. Выражение*. Москва: Мысль.
- Тарковски, А. 2019.** *Уловеното време*. София: Колибри.
- Хайдегер, М. 1999.** *Същности*. София: ГАЛ-ИКО.
- Цонева, И. 2004.** *Лекции по естетика*. (Частен архив).
- Шилер, Фр. 1981.** *Отделни размисления върху различни естетически предмети*. // Шилер, Фр. *Естетика*. София: Наука и изкуство, с. 403–421.
- Go Dictionary.** Japanese dictionaries platform. URL: <https://dictionary.goo.ne.jp/> [20.09.2020].
- Naas, S. 2020.** *Why Be Happy? The Japanese Way of Acceptance*. New York: Hachette Books.
- Hippolytus Romanus. 1885.** *The Refutation of All Heresies*. (Transl. by J. H. MacMahon). IX. 9:4. URL: [https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0180-0254,\\_Hippolytus\\_Romanus,\\_The\\_Refutation\\_Of\\_All\\_Heresies\\_\[Schaff\],\\_EN.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0180-0254,_Hippolytus_Romanus,_The_Refutation_Of_All_Heresies_[Schaff],_EN.pdf) [20.09.2020].
- Hui, Y. 2016.** *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth, UK: Urbanomic.
- Jisho.** Online Japanese-English Dictionary. URL: <https://jisho.org/> [20.09.2020].
- Picard, M. 1948.** *The World of Silence*. Regnery Gateway.
- Popova, M. 2015.** In Praise of Shadows: Ancient Japanese Aesthetics and Why Every Technology Is a Technology of Thought. // Popova, M. *Brainpickings*. (Personal blog). May 28. URL: <https://www.brainpickings.org/2015/05/28/in-praise-of-shadows-tanizaki/> [20.09.2020].
- Tanizaki, J. 1977.** *In Praise of Shadows*. Leete’s Island Books.
- Yabla.** Chinese-English Dictionary. URL: <https://chinese.yabla.com/> [20.09.2020].