

# Tanizaki: A Tribute to the Aesthetic Being of Shadows

Sylvia Emilova Borissova

sylvia.borissova@gmail.com

## Abstract:

The article represents a negative-aesthetic reading of the essay of the Japanese writer Junichiro Tanizaki “In Praise of Shadows”, published in 1933, and articulates the meeting of the authentic Japanese aesthetics, imbued with the quietest, most profound and unfathomable beautiful, *yūgen*, with the expansion of Western aesthetics and idea of the beauty to the East. In order to make visible the finer nuances distinguishing the Eastern from the Western idea of beauty, the structure of the text is circular: (1) the beginning tells about shadows – the heart of Japanese aesthetics (*Shadows and place under the sun*); (2) the section *Place under the sun and home* deepens in the specific processual ontology of derivating the Japanese aesthetic being through the individual aesthetic experience; section (3) “*Were it not for shadows, there would be no beauty*”... is dedicated to an immanent reading of Tanizaki’s account of darkness, the texture of light and shadow, and silence as home to the Japanese *Homo aestheticus*; *The heart of Japan* (4) substantiates the primary idea of aesthetic unity in the Japanese worldview, without which the existence of shadows in the context of Japanese aesthetics could not be fully understood.

**Keywords:** Japanese aesthetics, negative aesthetics, aesthetic form, dark, silence, *ukeireru*, *yūgen*, Tanizaki

## 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 прашинки, 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:

Есетото 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“ (Hui 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 *тѣхун* и *кѳмос*: 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 *тѣхун* 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 *кѳмос* и *тѣхун* 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 въплъщенията 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, отрезащо 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 прегръдка 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 архитектура 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 вяност 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 прекършват 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 обрисване 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 занемаява – 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, сипеца 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 измине 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, дисконинуитетите (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 поправка 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 покрити 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].