**Санкт-Петербургский государственный университет**

**Институт Философии**

**Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики**

**Выпускная квалификационная работа на тему:**

**Границы национальной идентичности в современном искусстве (на примере Японии)**

По направлению - 030100 «Философия»

Социально-аксиологический профиль

 **Выполнил:**

студент IV курса

 Павловская Злата Александровна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

ассистент, к. филос.н.

 Апыхтин Александр Владимирович

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Рецензент:**

профессор, д. филос.н., профессор

Никоненко Сергей Витальевич

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2018 г.

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc512973019)

[Глава I. Национальная идентичность в искусстве 7](#_Toc512973020)

[Глава II. Черты традиционного японского искусства 11](#_Toc512973021)

[2.1. Уход от субъективности 12](#_Toc512973022)

[2.2. Гармония с природой 17](#_Toc512973023)

[2.3 Уважительное отношение к предмету 20](#_Toc512973024)

[2.4 Создание тактильной чувствительности 25](#_Toc512973025)

[Глава III. Изменение границ национальной идентичности в искусстве Японии 29](#_Toc512973026)

[3.1. Открытие портов в 1853 году 29](#_Toc512973027)

[3.2. Послевоенный период 33](#_Toc512973028)

[Заключение 39](#_Toc512973029)

[Список литературы 41](#_Toc512973030)

# Введение

В современном мире эпохи глобализации, социальной интеграции и процессов, направленных на стирание культурных границ, наблюдается кризис, связанный с потерей ощущения национальной идентичности у индивида.

На сегодняшний день существует огромное количество международных программ, позволяющих человеку учиться, работать и жить в другой стране. Следствием этого является то, что современный человек уже не так сильно привязан к культуре, в которой он вырос. Перед ним появляется возможность выбирать страну, ценностные ориентиры и традиции, исходя из своих собственных предпочтений. Постепенно, ценности перестают быть национальными, становясь межкультурными.

В данной работе не ставится цель дать оценку этому процессу, однако, важно упомянуть, что в научной литературе отношение к нему неоднозначно. С одной стороны, попытки сохранить традиции могут входить в конфликт с развитием культуры, так как они связаны со старыми ценностями и ориентирами. С другой, несмотря на замкнутость и консервативность, национальная идентичность позволяет сохранить культурное разнообразие.

Сегодня, как и всегда, искусство – одно из средств для выражения изменений и переломов в общественном сознании.

Один из таких переломов выражается в нацеленности современного высокого искусства на удовлетворение интересов массовой культуры, которая выступает всеобщей для человечества и не носит в себе черты конкретной национальности. Работая с архитипическими образами, общими для всего человечества, массовое сознание с его стереотипами предпочтений и вкусов оказывается более действенным и сильным, чем традиционные уклады и навыки.

В данной работе разговор пойдет о том, как национальная самоидентификация индивида влияет на развитие искусства.

Для своего исследования мною было выбрано японское искусство. Такой интерес к Японии вызван не просто так. Дело в том, что до середины XIX века, Япония оставалась «закрытой» страной, что позволило ей долгое время развивать уклады общества, без серьезного влияния со стороны западной культуры. Поэтому, традиционное искусство Японии очень самобытно и представляет большой интерес.

**Цель дипломной работы**: определить границы национальной идентичности в современном искусстве на примере Японии.

**Актуальность** проблемы национальной идентичности в современном обществе только возрастает. Исследований, проведенных на эту тему, становится все больше, однако, споры о том, как относится к процессу потери чувства национальной принадлежности у современного человека продолжаются. Так, российский философ Павел Гуревич в своем докладе «Феномен идентичности в трактовке П. Рикера», делает акцент на том, что именно Рикер обеспечил прорыв в трактовке феномена идентичности, выразив тревогу по поводу процесса глобализации и ее влияния на культурное пространство. [[1]](#footnote-1) Другой отечественный исследователь В. В. Викторов в своем докладе «Быть или ощущать себя русским» отмечает, что каждая идентичность имеет ядро, которое необходимо сохранять.[[2]](#footnote-2)

 С развитием международных отношений, проблематика национальной идентичности все больше актуализируется и дополняется. Так как в представленной работе ставится цель проследить связь национальной идентичности и современного японского искусства, стоит отметить, что работ на данную тему очень мало, что делает необходимым развивать исследования в этом направлении.

**Объект исследования:** национальная идентичность современного искусства Японии.

**Предмет исследования:** границы национальной идентичности в современном искусстве Японии.

**Задачи, поставленные в соответствии с целью работы следующие:**

1. дать определение тому, что подразумевается под национальной идентичностью;
2. выявить, что повлияло на формирование национального искусства в Японии;
3. определить черты искусства, которые позволяют нам говорить о наличии национальной идентичности в искусстве Японии;
4. определить, в какой момент ставится вопрос о границах национальной идентичности в искусстве;
5. охарактеризовать современные рамки национальной идентичности в искусстве Японии.

В первой главе уделено внимание определению понятия «национальная идентичность», а также тому, как это понятие связанно с искусством.

Далее, во второй главе, проведен анализ исторических оснований, сформировавших традиционное искусство в Японии. Кроме того, выделены основные черты самобытного японского искусства и проведен их сравнительный анализ с западной традицией.

В третьей главе, определен исторический этап, когда ставится вопрос об изменении национальной идентичности в искусстве. Что позволило охарактеризовать границы национальной идентичности современного японского искусства.

**Методология исследования:** Таким образом, проблема взаимосвязи национальной идентичности и искусства, заявленная в данном исследовании, требует комплексного философско-культурологического и философско-исторического осмысления, поскольку изучение лишь отдельных ее аспектов не позволяет сформировать о ней целостного представления.

# Глава I. Национальная идентичность в искусстве

Чтобы говорить о границах национальной идентичности в искусстве, для начала стоит разобраться, что имеется в виду под национальной идентичностью и каким образом она проявляется в искусстве.

Каждый момент нашей сознательной жизни связан с самоидентификацией, в том числе и с национальной. Национальная идентичность – это сформированное в обществе ощущение принадлежности человека к определенной нации. Такое самосознание появляется из понимания субъектом общности культуры, ее традиций, языка.

Осознание принадлежности к определенной группе вызывает у субъекта положительные эмоции по отношению к этой группе. Идентифицируя себя с определенной нацией, человек начинает действовать от ее имени. [[3]](#footnote-3)

В процессе глобализации, наблюдается кризис национальной самоидентификации у индивидуума, что может приводить человека к фрустрации и потерянности.

Однако, международное развитие возможно только путем развития процесса коммуникации, который лишь усиливает сложившийся кризис.

 Жиль Делез и Гваттари пишут о том, что в процессе глобализации направление человеческой деятельности должно быть направлено на обогащение мира за счет формирования субъективности: «единственной приемлемой направленностью человеческой деятельности является производство субъективности, постоянно обогащающей отношение к миру». [[4]](#footnote-4) Феликс Гваттари определяет субъективность как: «ансамбль отношений, возникающих между индивидуумом и векторами субъективации, которые он встречает, индивидуальными или коллективными, человеческими или нечеловеческими». То есть, определение субъективности возможно только в отношении к другой субъективности. Искусство выступает как производитель субъективности, его роль в выработке смысла.

Всякая культура развивается с разделения на «свой» и «чужой» мир. Поэтому говоря о взаимодействии культур, мы всегда говорим об их «диалоге». Термин «Диалог культуры» понимается по-разному. Интересна позиция, предложенная Юрием Михайловичем Лотманом. Он пишет, что культура представляет собой сложно устроенный тест: «Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это - сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию 'текстов в текстах' и образующий сложные переплетения текстов»[[5]](#footnote-5). Исходя из этого, культурный диалог представляет собой взаимную передачу текстов, через носителей культуры – социумов. Происходят взаимный процесс интерпретации, осмысления полученной информации.

Диалог культур всегда предполагает не только усвоение знаний о Другом, но и новый взгляд, новое понимание себя, через сравнение: «Понять текст чужой культуры — это значит уметь находить ответы на вопросы, которые возникают в нашей культуре. И потому, насколько та или иная культура умеет понимать явления (тексты, символы и т.д.) чужой культуры, улавливать их смысл, находить в ней ответы на собственные вопросы, можно судить о силе, высоте и развитости данной культуры». [[6]](#footnote-6)

Диалог может быть осуществлен только благодаря пониманию. Понимание нами рассматривается в русле герменевтической традиции как наивысшая цель. Понимание несет в себе не только гносеологический характер, но и экзистенциальный. Человек должен выступить в качестве «понимающего бытия», что отсылает нас к мысли Хайдеггера.[[7]](#footnote-7) Современная эпоха - эпоха мировоззренческого и духовного кризиса.

 Сергей Леонидович Бурмистров пишет: «…такой диалог требует от его участников исключительной динамичности, подвижности концептуальных схем мира, что может затруднять самоидентификацию человека, относящего себя к одной из участвующих в диалоге культур, благодаря тому, что он оказывается вынужден делать выбор из большого числа альтернативных модусов, не имея возможности в полной мере оценить все последствия принятия одного из них.».[[8]](#footnote-8)

Традиции, привычки, обычаи общества перестают быть определяющими для поведения человека. В эпоху интернета и социальных сетей стал как никогда возможен культурный обмен, у людей появляется возможность выбирать, какая идеология им ближе.

Несмотря на то, что взаимоотношение между культурами в значительной степени обогащают обоих участников диалога, важно суметь сохранить внутренние устои каждого общества. Другими словами, в вопросе национальной идентичности нам нужно держаться середины: с одной стороны, политика изоляции страны от внешнего влияния сильно затормаживает ее развитие, с другой чрезмерная открытость опасна потерей ряда индивидуальных признаком культуры. Поэтому, политика страны должна быть направлена одновременно на сохранение самобытных черт культуры и над успешным диалогом с другими культурами. Эта направленность к гармонии напоминает мне ту простую истину, о которой писал Аристотель в «Никомаховой этике» - добродетель всегда достигается с помощью золотой середины: «Прежде всего нужно уяснить себе, что добродетели по своей природе таковы, что недостаток(endeia) и избыток (hyperbole) их губят».[[9]](#footnote-9) Далее: «Добродетель, следовательно, есть некое обладание серединой; во всяком случае, она существует постольку, поскольку ее достигает.».[[10]](#footnote-10)

Однако, говоря о наличии национальной идентичности внутри страны, нужно учитывать, что зачастую она может быть с трудом структурирована. Та или иная идентичность (политическая, языковая, профессиональная и тд.) особенно актуализируется в моменты конфликтов. Так, принимая участие в оппозиционном марше, в этот момент мы идентифицируем себя главным образом оппозиционером. Из этого следует, что любая идентичность нестабильна и неустойчива. Это мы будем держать в голове, пытаясь найти национальную идентичность в искусстве Японии. Говоря, о наличии национальной идентичности в искусстве, мы говорим о наличии черт в искусстве, которым можно было бы придать самобытный для Японии характер.

Для нахождения таких черт необходимо будет провести историко-культурологический анализ, который будет представлен в следующей главе.

# Глава II. Черты традиционного японского искусства

В этой главе речь пойдет о поиске свойственной только для Японии чувствительности, об особенностях ее эстетики.

Важно отметить, что, когда мы говорим о японском искусстве, мы говорим не только о живописи, поэзии, архитектуре, но и о садоводстве, чайной церемонии, кулинарии. Это следствие того, что, традиционно, в Японии, сильнее чем на Западе, эстетизируется повседневный быт. Искусство присутствует практически во всех сферах жизни, базируясь на принципах трех религиях, о которых мы поговорим дальше.

Мною выделены следующие самобытные черты традиционного японского искусства, которые будут нами рассмотрены после краткого исторического контекста:

1. уход от субъективности;
2. создание художником «тактильной чувствительности» в произведении искусства;
3. уважительное отношение к предмету;
4. гармония с природой.

Япония очень самобытная и уникальная страна. Несмотря на то, что следы человека на территории ее островов встречаются с глубокой древности, поселения городского типа появляются только к рубежу нашего тысячелетия. Основателем японского государства считается первый император – Дзимму, живший в III-IV веке нашей эры.

Культура Японии сформировалась под влиянием трех религий: синтоизма, конфуцианства и буддизма. Синтоизм («путь духов») – традиционная и самая древняя религия Японии, включающая в себя такие аспекты древних верований как тотемизм, магию, анимизм и так далее.

С развитием общества, появилась потребность в более развитой религии, так, начиная с середины VI века популярность начал набирать буддизм, пришедший из Индии и Китая. Примерно в это же время, в Японии стали известны конфуцианские тексты.

Однако, японцы всегда осознавали свою индивидуальность по отношению к своим Восточноазиатским соседям. Это связано с географической изоляцией, одноязычной культурой и этнической гомогенностью. Так или иначе, стоит учитывать, что несмотря на обособленность Японии, на ее культуру с древности воздействовали ценности Китая и Индии. Япония взяла многое из этих культур, сумев сохранить свой собственный путь.

Характеристика японской эстетики возможна благодаря акценту на эстетических концепциях и феноменах, которые являются уникальными для Японии. Поэтому, говоря о традиционном искусстве Японии, мы будем противопоставлять его с западной традицией.

## 2.1. Уход от субъективности

Характерной чертой западной культуры на протяжении всей истории является антропоцентризм. Эта точка зрения, утверждающая центральное положение человека в мире. Историки указывают на зачатки антропоцентризма уже в высказывании Протагора «Человек есть мера всех вещей».[[11]](#footnote-11) Многие этики находят корни антропоцентризма позднее, в истории Творения, рассказанной в книге Бытия, в иудейско-христианской Библии, где говорится о том, что человек создан по образу и подобию Бога, а миссия людей «властвовать» над всеми другими живыми существами. После Средневековья, под флагом переориентации ценностей началась эпоха Возрождения, возникшая вследствие кардинальных изменений общественных отношений в Европе. Под сомнение попадают традиционные ценности, а самое главное - уверенность в подлинности «знания откровения». Популярность набирает гуманистическое движение, которое было сосредоточено на изучении человека и его потенциала. Благодаря этому периоду мы получаем таких титанов как Леонардо Да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Данте и многих других. Возрождение подготовило почву для научных революций, начавшихся в Новое время, что только усилило веру людей в свою значимость.

В искусстве, антропоцентризм проявляется через повышенное внимание к человеческой фигуре. На Западе, произведение искусства служило способом для передачи идеи художника, для выражения его индивидуальности. Совсем другая ситуация в Японии. Тут художник уже не старается сделать акцент на своем собственном видении, важно само произведение искусства как таковое. Об этом пишет в своих работах профессор Нихонского университета в Японии Кен-ичи Сасаки. В работе «Перспективы Запада и Востока» он отмечает, что даже когда в западном пейзаже на картине отсутствует реальная человеческая фигура, всегда продолжает присутствовать взгляд художника.[[12]](#footnote-12) Это значит, что изображается не сама природа или не сам город, а всегда взгляд художника на окружающее его пространство. Этот взгляд доминирует над всем остальным. Чтобы продемонстрировать это, Кен-ичи Сасаки анализирует ряд западных шедевров. Возьмем, например, работу Брейгеля «Охотники на снегу». На картине мы можем увидеть зверей и птиц, реку и пруд, горы, замок, деревенские хижины. Брейгель помещает сюда и повседневный быт людей: игры на льду, обычных работяг, охотников, возвращающихся с добычей. Художник вложил в свою картину ренессансный смысл, вписав людей с их бытом как неотделимую и важную часть гармоничного универсума.

Более того, автор отмечает тот факт, что популярность пейзажной живописи, в том числе и городского ландшафта на Западе, всегда была связана с развитием туризма. В картинах этого жанра были представлены различные достопримечательности, которые должны были оказаться заманчивыми для посещения.

Совсем другая ситуация в Японии. В отличие от Канта, дзен–буддизм с оптимизмом смотрит на нашу способность познать «вещь в себе». Как мы помним, этническая религия японского народа – синтоизм. Основным положением синтоизма является обожествление и поклонение природным силам и явлениям. Вещам приписывается духовная сущность «ками». Ками и люди существуют в одном мире. Ками живут во всех вещах, они часто являются горами, деревьями, необычными скалами, реками, водопадами. Человек должен научиться воспринимать мир таким, какой он есть, очиститься, стать «зеркалом мира», а тем самым стать сердцем ками. Только так можно достичь гармонии с миром и богами. Тоже самое и в искусстве – реципиент должен работать над тем, чтобы максимально сильно избавиться от своей субъективности.

В Японии есть понятие «сансуи» для обозначения пейзажа. Сансуи или «горы и вода» - понятие, которое сильно отличается от ландшафта. Во – первых, оно не применимо к городским пейзажам. Кроме того, мы не можем назвать пустыню «сансуи», так как этот термин требует всегда влажного климата. Великий словарь японского, после буквального перевода добавляет второй смысл: «Сансуи может означать естественный мир в целом, в его единстве, в противоположность обычному человеческому миру».[[13]](#footnote-13) Речь идет как раз об отсутствии человека, о максимальном растворении художника как автора. Это попытка показать мир как он есть.

В картинах Сансуи могут находиться человеческие фигуры: медитирующий человек, одинокий рыбак в лодке, поднимающийся в горы странник. Однако, здесь отношения человека и мира – противоположность случаю с Брейгелем. Сансуи не является фоном человеческих действий и исторических событий, это уникальное и святое место, которое позволяет человеку вырасти над собой. Человек всегда следует за природой, а не возвышается над ней.

Так, картины одного из величайших японских художников Тоё Сэссю, мы никогда не назовем «фукеи-га» (ландшафт), а назовем сансуи. Название «фукеи-га» было изобретено в 19 веке, чтобы можно было дать наиболее точное описание западной ландшафтной живописи. До этого, все картины называли сансуи. Западное слово «ландшафт» означает как вид земной поверхности, так и пейзаж. Эта двусмысленность отражает западное отношение к ландшафту, которое фокусируется не на внутреннем ощущении, а на визуальном аспекте.

Другим замечательным примером такого отношения к произведению искусства является поэзия хайку. До XVII века хайку не воспринимался как серьезный жанр. А затем, появился настоящий мастер – Мацио Басё. В 1681 году он написал одно из самых известных стихотворений «Ворон», тем самым изменил мир хайку:

«**枯れ枝にからすのとまりけるや秋の暮れ**»

(перевод: «На сухой ветке / ворон сидит / осенние сумерки»)

Примечательно здесь то, что автор не пытается приукрасить мир вещей. Басё был поэтом – странником, который культивировал медитативное созерцание мира, вглядывание в саму сущность вещей. Для этого, говорит он, человеку необходимо научиться «гибкости ума», преодолеть личные качества, чтобы ничто не мешало сосредоточиться на объекте. Таким образом, идеал хайку, по его мнению, должен быть сосредоточен на объекте, а не на субъекте: «Учись у сосны, что такое сосна, учись у бамбука, что такое бамбук». Позднее, современник Басе – Тоса Мицукини разработал похожую теорию в отношении искусства живописи. Для него главной целью искусства является мимесис. Художник должен понять и суметь воплотить «дух предмета».

Все это, показывает нам отличный от Запада взгляд на искусство, где субъект не выдвигается на первый план. Однако, на мой взгляд кажется важным упомянуть то, что пишет об эстетическом восприятии искусства Иммануил Кант в «Критике способности суждения».

Философ отмечает, что чтобы вынести суждение вкуса необходимо быть абсолютно незаинтересованным в предмете: «Легко заметить – возможность сказать, что предмет прекрасен, и доказать, что у меня есть вкус, связана не с тем, в чем я завишу от этого предмета, а с тем, что я делаю из этого представления в себе самом. Каждый согласится, что суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и испытывать к этому полное безразличие.».[[14]](#footnote-14) Возможна ли полная незаинтересованность в предмете, вынесение чистого эстетического суждения? Да, говорит Кант, впрочем, говоря о чистых эстетических суждениях и о чистом эстетическом опыте, мы нигде не встретим прямое указание на то, что человек способен к их реализации. Человек завязан на своей субъективности. Так, вынося эстетическое суждение, мы часто путаем приятное и хорошее. Точно также, как это происходит в этике Канта, где он говорит о чистой доброй воле, нужно учитывать, что это идеал, который недостижим для человека. Тем не менее, по мнению философа, это тот путь, к которому люди должны стремиться. Итак, выделяя категории «прекрасное» и «возвышенное», Кант говорит о том, что подлинно эстетическое возможно только в том случае, если мы не навязываем предмету определенную практическую цель, а созерцаем его бескорыстно, не добавляя ничего от себя: ни желания получить от вещи удовольствие, никакой либо другой интерес.

Несмотря на то, что эстетика И. Канта оказалась очень близка японскому пониманию работы художественного восприятия, восточная концепция выдвигается на других основаниях: дзен -буддизме и синтоизме.

## 2.2. Гармония с природой

По традициям Японии, заниматься искусством необязательно может только специалист. Занятие искусством – это практика освобождения от привязанностей, развитие собственного духа. Такое отношение сформировалось под влиянием дзен-буддизма. Поэтому неудивительно, что на протяжении всей истории искусством занимались самые обычные люди. В своем творчестве, японцы не пытались подражать природе, как это делалось на Западе, о чем мы будем говорить дальше, а старались воссоздать и поддержать связь с окружающим миром.

В работе «Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии» Кен-ичи Сасаки показывает, как западный мир отличается от японского через разницу отношений к городу. На Западе город является защитой и укрытием от окружающей среды. Люди изгнали природу из своей жизни, получив взамен безопасность города. Чем больше они воздвигали здания и высокие стены, тем сильнее все вокруг окутывалось камнем. В такой ситуации, искусство оказалось необходимым для горожан. Музыку предпочитают пению птиц и шелесту деревьев, пейзажные картины – реальной природе.

Японцы же, наоборот, стараются не потерять баланс и связь с природой. Несмотря на то, что природный камень используется людьми с древних времен, японцы предпочитали использовать дерево для построек. Планировка древних городов Японии, таких как в Хейдзекие (современный Нара), основанный в 710 г. н.э., и в Хейанкие (совр. Киото), основанный в 794 г. н.э. не предполагает «давления» на человека, так как в них отсутствует специально запланированный «центр», определяющий остальное развитие города.  Даже на сегодняшний день тенденция включать природу в городской пейзаж очень сильна. Люди предпочитают не жить в многоэтажных домах, а перебираться в частный дом, обязательно с садом, пусть и небольшим. Так, в традиционных городах Японии люди поддерживают связь с природой не через публичные парки (пришедшая мода с Запада), а через частные сады. Кен-ичи Сасаки пишет: «Сад предоставляет людям возможность оставить свой эгоизм и упорядочить сознание. Важным здесь является невмешательство в окружающий мир, а вовсе не управление природой в соответствии с нашими эгоцентричными представлениями о мире, по Декарту. Отдать себя во власть величия природы, принять свое место в высшем порядке вещей – вот главный предмет нашего эстетического опыта.»[[15]](#footnote-15). Далее, Кен – ичи подытоживает: «Эстетика, заключенная в традиционной жизни Японии, предполагает преодоление ложной гордыни. Эта мудрость и является тем уроком, который преподает нам природа. <…> Следуя этому, я выделю три положения. Во-первых, наши небольшие сады дают нам возможность ежедневно общаться с природой. Поскольку общение это довольно частое, то мы не ощущаем такой сильной потребности в искусстве. <…> Во-вторых, посредством этого ежедневного общения с природой, мы приучаемся к осознанию того, что мы зависим от природы и состоим с ней в родстве. И здесь не может быть разделения на субъект и объект. <…> В-третьих, когда мы (японцы) действительно ощущаем потребность в искусстве, мы предпочитаем сами заниматься им, а не только рассуждать о нем.»[[16]](#footnote-16)

Так же об этом хорошо говорит музыкальный критик Масаоки Око: «Вся красота крайней изощренности артефакта человеческой культуры уступила место удовольствию от созерцания моего горного сада». [[17]](#footnote-17)

* Такое уважительное отношение к природе во многом вызвано климатическими условиями страны.
* Три четвертых площади Японии – это горы. Для территории такого типа размер населения очень впечатляющий. Сложно переоценить, как много трудолюбия нужно вкладывать в такую землю. Например, на протяжении XVII – XIX веков, то есть до начала европейского влияния, в стране не наблюдалось ни одного случая крупного голода, а население на начало XVIII века составляло чуть больше, чем тридцать миллионов человек. Для примера, население России на тот момент составляло пятнадцать миллионов. Такое благополучное положение дел было достигнуто благодаря развитому земледелию, огромному труду. Несмотря на то, что Япония окружена морями, вплоть до конца XIX века море не было такой же полноценной частью культуры, как земледелие. Страна, окруженная морем, даже не создавала приличных кораблей. Был силен страх перед штормами, бурями и тайфунами, приходящих из Тихого океана. Неудивительно, что такие климатические и географические условия вызвали уважительное и бережливое отношение к природе. Что очень сильно сказалось на искусстве, ведь традиционное искусство Японии, это всегда диалог человека с окружающим миром и связанные с этим духовные практики.

## 2.3 Уважительное отношение к предмету

Итак, японцы стараются поддерживать связь с природой, о чем было упомянуто в прошлом разделе. Однако, другой важной особенностью японской эстетики является уважение к предметам.

 Для того, чтобы показать, это нравственную направленность японской эстетики, мы обратимся к работе «Моральное измерение японской эстетики» профессора Школы Дизайна Род - Айленда Юрико Сайто.

По ее мнению, для Японии, на протяжении всей истории, было и остается свойственным уважительное отношение ко всем вещам, которое выражается через эстетические средства. Мы рассмотрим, как такое отношение было реализовано на примере кулинарного искусства, чайной церемонии и садоводства. Эти примеры как нельзя лучше показывают, что эстетика Японии проникла во все сферы жизни.[[18]](#footnote-18)

Так, обращаясь к кулинарному искусству Японии, мы увидим, что оно ставит перед собой задачу извлечь из еды ее лучшие качества, тем самым проявив должное уважения к природным свойствам предмета. Готовя салат, каждый овощ готовят и приправляют отдельно, чтобы сохранить соответствующий ему вкус и текстуру. Затем, все тщательно укладываются вместе, но так, чтобы каждый продукт был представлен в лучшем виде. Миссия японской кулинарного искусства в том, «чтобы сделать рыбу более рыбной, а рис более рисовым»[[19]](#footnote-19), говорит Юрико.

Приведем еще один пример: руководство XV века по садоводству советует садовнику наблюдать за естественным ростом дерева, а только потом обрезать его. Цель искусства икебаны (дословно «живые цветы») – позволить цветку жить, представить природу цветка в его собственной сущности. К примеру, японское растение бонсай выращивается из семян или черенков молодых деревьев. По мере роста, дерево обрабатывается путем подрезания корней и ветвей. Художник - бонсаист не пытается продублировать природу, а пытается выразить сущностный дух используемого растения. Важно, чтобы бонсай выглядел как можно более естественно, человеческое вмешательство должно быть незаметно.

Более того, культивирование заботы о вещах не только показывает отношение к ним самим, но и к Другому. Практика заботы о другом с помощью художественных методов берет свое начало еще со времен культуры периода Хэйан (94-1185).

Пример этого – японский сад. Типичные японские сады содержат несколько главных элементов:

* Вода - настоящая или символическая. Традиция включать воду в садово-парковое искусство пришла из натурфилософских представлений Китая. Вода – символ женского начала, она текучая, темная. Однако, вместо настоящей воды, может присутствовать и символическая. К примеру, в садах Каренсансуи нет настоящей воды. Она заменена на песок или гравий, имитирующие ее присутствие.
* Камни. Если вода представляет собой женское начало, то камень мужское, сильное, светлое.
* Фонарь, как правило, из камня.
* Комната для чайных церемоний или павильон.

Итак, японское садовое искусство заботится не только об объектах, но и о посетителях. Сад в Японии устроен так, чтобы суметь предугадать движение зрителя размещением мостов и каменных ступеней. Ступени изготовлены разных размеров, форм и текстур, что зачастую делает нашу прогулку неудобной. Рассматривая японский сад с практической точки зрения, мы бы решили, что он плохо разработан. Однако, настоящая цель такого расположения – заставить посетителя замедлить шаг, чтобы насладиться природой, а смысл таких садов – эстетический. Незаметно для нас, расположение каждого предмета в саду контролирует наше направление и скорость движения.

Такой же внимательностью наделена чайная церемония. Даже сегодня, она подготавливается очень кропотливо, так как ее основа – вдумчивость к гостю.

Основоположником ключевых принципов чайной церемонии является буддийский монах Мурата Дзюко (1423-1502). По его мнению, чайная церемония является одним из видов духовной практики, так как в нее вложены ключевые принципы дзен-буддизма. В основу чайной церемонии Мурата Дзюко вкладывает идею простоты и естественности (идея «ваби-тя»), по его мнению, чайная церемония должна заключать в себе смиренное благоговение, спокойствие и свободу от желаний, чистоту тела и духа, а также уважение к еде и питью.

Позднее, японский автор «Записок о дзэнском чае» Дзякуан Сонтаку напишет: «Если не знаешь вкуса дзэна, то не узнаешь и вкус чая». Дзен учит находить духовные корни во всех вещах, что и рождает уважение.

Особенность и уникальность каждой чайной церемонии отметил другой мастер Сэен-но Рикю (1522-1591), добавив к концепции ваби-тя концепцию ити-гоу ити-э, что в переводе значит «единственное собрание в жизни». Он выделил четыре принципа, на которых должна строиться чайная церемония: гармония, почитание, чистота, спокойствие. Принимая участие в церемонии, все участники должны находиться в полной гармонии с собой и с природой, относиться к друг другу с глубоким почитанием, достигнуть физической и духовной чистоты, обладать внутренним и внешним покоем.

Таким образом, мы разобрали лишь некоторые из примеров, о которых говорит Юрико Сайто. В своей работе она делает акцент на том, что уважительное отношение к вещам через художественные практики являются естественными для японцев, выстраивая оппозицию с Западом.

Согласившись с позицией автора, что японская традиция конституирует уважительное отношение к «вещи», хотелось бы отметить, что такое направление мысли мы встречаем и на Западе.

В работе «Страсти души» Рене Декарт выделяет шесть видов страстей, присущих человеку, но нам важно остановиться только на двух из них: уважение и пренебрежение. Обе страсти формируются при наличии удивления внутри нас, которое вызывает либо пренебрежительное отношение к вещи, либо уважительное. Уважительное отношение к вещам требует от человека наличие доброй воли, великодушия, которое появляется с осознанием того, что единственное, чем мы способны управлять – наши желания. Признав это, «человек чувствует в себе самом твердую и непреклонную решимость пользоваться этим правом как подобает, т. е. охотно браться за все, что он считает наилучшим, и оканчивать начатое; это и означает следовать стезей добродетели»[[20]](#footnote-20). Такое поведение формирует у человека чувство собственного достоинства. Противопоставляя пренебрежение и уважение, Декарт пишет: «Люди, имеющие это чувство (чувство собственного достоинства), никогда никем не пренебрегают; хотя они часто видят, что другие делают ошибки, обнаруживающие их слабость, они склонны скорее извинять их, нежели порицать, и приписывают эти ошибки скорее неведению, чем отсутствию доброй воли.». [[21]](#footnote-21)

Мысль Декарта подхватывает и развивает Мераб Мамардашвили в работе «Очерк современной европейской философии», которая представляет собой курс лекций, прочитанных студентам ВГИКа в конце семидесятых годов прошлого века.

По мнению Мамардашвили, Декарт следует за античной философией, связывая вместе истину, добро и красоту, в таинственном моральном качестве – великодушии: «Ее (основную мысль Декарта – З.П.) можно увидеть в таинственном моральном качестве, которое венчает у него (даже в теории, а не только в жизни) все другие моральные качества. У этого качества несколько необычное название, поэтому оно и таинственно. Это качество по-русски можно перевести как благородство, щедрость, великодушие. Скорее подходит, конечно, великодушие.»[[22]](#footnote-22)

Для того, чтобы подготовить студентов к работе с философскими текстами, Мамардашвили обращает внимание, что читатель не всегда обладает запасом символов, необходимым для понимания философского текста. В таких случаях, приходится реконструировать мысль автора с помощью последовательной расшифровки текста. Как раз для этого, реципиенту важно научиться Картезианскому великодушию. Нужно признать, что «мир существует независимо от нас, и гораздо больше нас и от нас требует принятия или, как говорил Декарт, великодушия. Великодушие - это великая душа. А великая душа – это душа, способная вместить иное, не дрогнув <…> Значит, читая какой-то текст, который может показаться непонятным или даже абсурдным, вы должны сделать допуск великодушия в предположении, что в этом тексте есть все-таки что-то, что достойно понимания и внимания. И тогда вы будете обращаться с ним по правилам расшифровки, по правилам интерпретации.».[[23]](#footnote-23)

 Безусловно, мы не можем сказать, что то, к чему призывает Декарт и Мамардашвили можно полностью приравнять к уважению к вещи в японской традиции. Однако, примечателен сам «поворот» к вещам.

На мой взгляд, отношение к вещам в Японии также близко к тому, к чему призывал Брюно Латур в «Социологии одной двери», опубликованной им в 1992 году. Латур пишет, что вписав в нашу жизнь огромное количество вещей-помощников («нечеловеков»), мы делегировали им множество функций, которые раньше делали сами: «Нестойкие и слабые моральные принципы -- вот и все, что могут обнаружить социологи. Общество, которое они пытаются воссоздать при помощи тел и норм, постоянно разрушается. Чего-то все время недостает. … Чтобы свести баланс нашего общества, мы просто должны переключить наше внимание с людей и посмотреть на нечеловеков. Вот они, скрытые и презренные социальные массы, которые дополняют нашу мораль. Они стучат в дверь социологии, требуя учета при подведении общественного баланса так же настойчиво, как это делали человеческие массы в XIX веке.» [[24]](#footnote-24) Постепенно, формируется огромная армия делегатов, они модернизируются в соответствии с человеческими запросами, становясь все более технологичными. Соответственно, главная мысль Латура заключалась в том, чтобы показать - вещи не только выполняют функции, но и в значительной мере формируют наше собственное поведение, о чем забыли социологи. Безусловно, Латур делает этот жест на уровне социологии. Тем не менее, он рассматривает вещь полноправным субъектом, действующим наравне с человеком.

Экологическая направленность этой мысли на Западе стала развиваться на рубеже XIX-XX веков. К примеру, английский писатель Джон Рескин призывает людей к «честности к материалам», говоря, что рабочий не выполнил свой долг, если он не почитает материалы, с которыми он работает. Уильям Моррис пишет, что мы не должны забывать материалы, с которыми работаем, нужно стараться всегда использовать материал для вещей, которые они могут сделать лучше всего. Олдо Леопольд озабочен культивированием различной эстетической чувствительности к непривлекательным аспектам природы, пропагандируя бережное отношение к каждой части механизма земли.

Несмотря на эти примеры, нельзя не согласиться, что в Японии «уважение» к вещам происходит уже на другом уровне, является естественной частью жизни.

## 2.4 Создание тактильной чувствительности

Мацио Басё, занимавшийся эстетикой хайку, в свое время предложил, на его взгляд, три основополагающих эстетических принципа поэзии:

- саби (в переводе «изящная простота»);

-сиори (буквально «гибкость»)- вносит в поэзию сострадание к окружающему миру и чувство печали;
- хосоми (тонкость и глубина проникновения).

В данном разделе мы поговорим о третьем принципе «хосоми». Для этого, мы снова обратимся к Кен–ичи Сасаки. Чтобы говорить о японской чувствительности, Кен-ичи Сасаки вводит ранее не упоминавшийся термин – «кешики».

Кешики – первоначально написанный двумя иероглифами термин, буквально означает «цвет ки». Это не сансуи (пейзаж) и не ландшафт (как объект созерцания), а чувствительное восприятие. По мнению Кен– ичи Сасаки, это и есть свойственное только для Японии эстетическое восприятие объекта.

В ваке мы находим упоминания о «кешиках ночи» или кешиках ветра». Рассмотрим пример использования этого слова:

Princess Shokushi (1149-1201):

 “The cherry seems to have blossomed now;

it is slightly cloudy,

 the keshiki of the world is misty with spring.”[[25]](#footnote-25)

Здесь запечатлена атмосфера весны, которая висит в воздухе. Эту атмосферу мы и назовем кешики. Это и есть – особая японская перспектива, о которой пишет автор. Благодаря ей, создается эффект «тактильной чувствительность». В стихотворении отсутствует описание чувств автора или окружающего мира.

Если то, как эта атмосфера выражена в поэзии понятно, то остается вопрос, каким образом мы находим ее в живописи, скульптуре и так далее. Рассмотрим пример, который предлагает нам автор, говоря о живописи. Кен – ичи Сасаки полагает, что японское эстетическое переживание строится благодаря отсутствию среднего плана.

Он находит самое раннее живописное выражение этой перспективы только в направлении изобразительного искусства, получившее развитие начиная с периода Эдо, - Укиё-э (буквально: картина изменчивого мира). Он полагает, что на протяжении всей истории, японская чувствительность не выражалась в полной мере из-за сильного влияния со стороны Китая.

Укиё-э – направление, которое позволило фантазии выйти за принятые во всем мире рамки и изобрести что-то самобытное. Оригинальность заключается в том, что композиция позволяет достичь ощущение тактильной близости изображения. Которое, как считает Кен-ичи Сасаки и является выражением японской чувствительности.

Пример такой перспективы - картины из серии «Сто знаменитых видов Эдо» Утагава Хиросигэ. Примечательно то, что в его произведениях пропускается средний план. На первый план выдвигается какой-либо предмет (рыба, цветок, птица), и через него вдали виднеется пейзаж. Благодаря противопоставлению переднего и дальнего плана, передается глубина пространства, которая создает у зрителя определенное настроение, переживание. Этот настрой помогает зрителю почувствовать состояние природы, это не просто изображение символа или местности, а создание образа природы в душе воспринимающего. Так, природа передана воспринимающему в ее тактильном восприятии. Особенно хотелось бы отметить тот факт, что такая японская перспектива резко контрастирует с современной западной перспективой, основанной на среднем диапазоне, связывающем далекое и близкое.

Такой же прием мы можем наблюдать, пожалуй, в самой знаменитой гравюре Кацусика Хокусай «Большая волна в Канагаве». В дали виднеется гора Фудзи, являясь фоном для основного действия на картине – огромной волны, нависшей над лодкой.

Японская концепция кешики очень важна для понимания японской чувствительности.

Исходя из всего сказанного, отметим, что несмотря на то, что Япония находилась под влиянием Китая и Индии, японское искусство традиционное искусство обладало рядом самобытных черт, которые мы выделили, проведя сравнительные анализ с западной традицией.

1. Японское искусство лишено антропоцентризма, что проявляется в попытке уйти от субъективности, стать «зеркалом мира».
2. В Японии культивируется уважительное отношение к предмету. Автор произведения искусства старается как можно лучше передать сущность вещи, с которой он работает.
3. Искусство Японии обладает совершенно особенной перспективой, с помощью которой оно создает эффект «тактильной чувствительности».
4. Все искусство создается во взаимодействии с природой. Япония не пытается укрыться и победить окружающий мир, а старается жить с ним в гармонии.

# Глава III. Изменение границ национальной идентичности в искусстве Японии

Цель данной главы состоит в том, чтобы определить исторический период, в который начинает остро вставать вопрос о границах национальной идентичности в Японии. Это позволит сделать выводы об изменениях, произошедших в традиционном искусстве.

 В истории Японии произошло два больших периода европеизации: открытие портов в 1853 году и участие во Второй мировой войне.

## 3.1. Открытие портов в 1853 году

До середины девятнадцатого века Япония вела изоляционную внешнюю политику «Сакоку», что позволило ей оставаться закрытой страной и надолго сохранить внутреннее единство. Решение о введении такой политики было принято японским сёгунатом Токугава в 1641 году. Одна из причин для ее введения была опасность захвата европейскими колонизаторами (примером тому были захваченные испанцами Филиппины). Однако, главной причиной для закрытия страны было влияние распространившейся торговли и пиратства именно на внутреннюю политику страны. Морская торговля начала приносить много денег, что позволило образоваться богатому слою населения, получившему огромное влияние в обществе. Это стало серьезной угрозой для феодального строя. Именно поэтому, запретив торговлю, феодалы нанесли сильный удар по появившейся буржуазии.

Политика «Сакоку» не подразумевала полной изоляции для Японии. Продолжалась обширная торговля с Китаем через порт Нагасаки, который располагался на дальнем западе Японии, а единственным исключением для европейцев остался голландский завод, работающий на небольшом, искусственном острове Деджима.

Так, до середины XIX века Япония вела политику внешней изоляции от западного влияния, считая его пагубным. Однако, в 1853 году США потребовали открытия японских портов для торговли. Аналогичные требования выдвинула Россия и другие западные страны. В этот момент Япония становится участником мировой арены, что сделало особенно заметным то, как сильно Япония отстала в военно-техническом деле.

В 1867-1868 годах начитается «Реставрация Мэйдзи», традиционный образ жизни разрушается, начинается первый этап европеизации. «Обновление Мэйдзи» представляло собой комплекс экономических, социальных, культурных и политических реформ, обеспечивший переход от самурайской системы управления к императорскому правлению. Политика реставрации коренным образом изменила законодательство, образование, промышленное производство, затронув все сферы жизни японцев. Традиционный быт Японии начал считаться устаревшим, началась мода на все западное и прогрессивное.

Так, в области философии популярен был либерализм. Появился интерес к трудам Руссо, Гегеля, Дарвина. Все это сильно повлияло на формирование нового японского сознания. Неудивительно, что самобытное японское искусство тоже оказалось под давлением новых течений пришедших с Запада.

Появляется новое европейское направление в живописи «ёга», которое противопоставлялось традиционному направлению «нихонга». Если художники традиционного направления продолжали использовать тушь и водяные краски, нанося их на бумажные свитки, шелковые полотна и ширмы. То последователи новой школы «ёга» работали с масляными красками и холстами, учились писать в «линейной» перспективе. Это разделение живописцев продолжает устойчиво существовать в современной Японии. Для обучения новым стилям открываются школы живописи, организовываются специальные выставки.

Например, в 1855 году создается Институт изучения Запада, а в 1876 основана Школа изобразительного искусства, в которую были приглашены итальянские художники для научения западным методам. Самым влиятельным педагогом был Антонио Фонтанези. Пример его влияние наиболее ярко проявляется в работах Асаи Тю, стиль которого мы смело назовем западным.

Японское правительство щедро спонсировало участие японских художников, архитекторов, скульпторов в различных международных выставках конца XIX и начала XX века в Европе и Америке. Если концу XIX века художники «ёга» занимались еще академической живописью, то уже в первом десятилетии XX века популярен стал импрессионизм. Позже, к концу 30 - х – и в 40-х годов в Японии становится популярен кубизм, сюрреализм, фовизм.

На мой взгляд, один из самых интересных примеров перелома в японской культуре мы можем обнаружить в изменении отношения к Фудзияме. На сегодняшний день, это гора является одним из самых узнаваемых в мире природных объектов. В Японии всегда существовал культ гор – люди поднимались в горы, чтобы обрести озарение. Примечательно, что до европейского влияния, самыми прославленными в литературе и живописи горы, были горы Киото. Однако, когда европейцы увидели Фудзи, то начали утверждать, что это самая красивая гора, так как представляет собой почти что правильный усеченный конус. До этого, Японцы не придавали этому значения, так как в их культуре нету такого стремления к математизации, к симметрии.

В целом, отношение к горам тоже начитает меняться. До XIX века гора воспринималась как священное место, которое обеспечивало контакт с божествами и с небом. Картины гор – это всегда либо одинокая гора, либо человек, поднимающийся ввысь. Пример такого отношения воплощен в серии работ Кацусика Хокусая «Тридцать шесть видов Фудзи», где ни в одной картине не представлен вид «с горы». Никому не приходило в голову, что вид с горы интересен, люди смотрели на небо, а не на землю. Для европейцев же было важно не столько внутреннее возвышение, а покорение горы. Так, в Японии появляется мода заниматься хайкингом. Теперь горы начинают восприниматься как место, где ты набираешься здоровья, тренируешь мышцы. Впервые за все время, начинаются массовые подъемы в горы.

Влияние Японии на Запад тоже становится ощутимым. В частности, стиль Укие-э сразу же понравился новой публике за композиционные решения, необычную перспективу, яркие краски, а вместе с тем полюбилась и сама тематика гравюр: повседневный быт, пронизанный глубокими, философскими переживаниями. Стиль укие-э стал вдохновением для импрессионистов, в том числе для Клода Моне, Винсента ван Гога, Густава Климта, Ренуара.

 К примеру, Ван Гог копировал японские гравюры, перенося их на холст, параллельно изучая собрание эскизов Хокусая. Моне строит в своем саду японский мост, а также собирает немалую коллекцию японских работ, которые до сих пор украшают его дом в Париже. Также, он представляет такие работы как «Портрет Эмиля Золя», фоном для которого является японская ширма, и «Японку» - изображение жены в традиционных японских костюмах. Иногда всего одной детали из японской работы было достаточно, чтобы вдохновить европейского художника попробовать новый композиционный подход. Эта мода получила название «японизм», особенно популярными были работы Китагава Утамаро и Катшика Хокусай.

Эдмон Гонкур писал в своем «Дневнике»: «... Увлечение японским искусством... охватило всё от живописи до моды. Вначале это была страсть таких оригиналов, как мой брат и я ... в дальнейшем к нам присоединились художники-импрессионисты».[[26]](#footnote-26)

Сложность развития японской культуры конца XIX – начала XX веков связана с тем, что одновременно начались два процесса – процесс самоутверждения нации, который сопровождался культом традиции, а также необходимость в создании сильного, современного государства, способного конкурировать с Европой и Америкой. В этот период, взаимное влияние Запада и Японии переходит на совершенно новый уровень.

Конец изоляции Японии стал для страны испытанием, однако благодаря ему мир увидел чудеса японского искусства. Кроме того, многие из самых впечатляющих произведений европейского и американского искусства были созданы только под впечатлением от Страны Восходящего солнца.

## 3.2. Послевоенный период

Итак, уже в конце XIX века влияние Запада на искусство Японии становится ощутимым. Однако, в данной работе цель ставится проанализировать состояние границ национальной идентичности в современном искусстве. Для этого в данной главе будет проанализировано становление искусства, развивающегося в послевоенный период.

Война стала страшным испытанием для Японии: страна потерпела поражение, что сломило национальную гордость, начался голод и безработица, примерно треть промышленного потенциала страны было потеряно, население находилось в состоянии шока после атомных бомбардировок. На фоне этого, создается большое количество мрачных и пессимистичных картин. Искусство больше не выступает в качестве средства для медитации или возвышения духа, как это было раньше. Оно представляет собой отчаяние и страх, находившие отражение в сюрреалистических мотивах.

В связи с этим, живопись «нихонга» переживает кризис, начинаются попытки поиска новой выразительности, которая была бы способна отразить действительность. Грани между «нихонга» и «ёга» начинают постепенно стираться. Так, проблематизируется роль национальных форм искусства, встает проблема отношения искусства к действительности.

Японский художник XX века Ири Маруки сумел соединить традиционные приемы живописи с социальным контекстом в своих работах. Наиболее известные серии: «Ужасы Хиросимы» и «Атомная война». Он умело сочетает традиционные японские мотивы (связь с природой, традиционная одежда, японская чувствительность) и техники, пришедшие с Запада (линейная перспектива, импрессионизм, масляные краски).

Параллельно с модой на Западе, в Японии пятидесятых годов становится популярным абстракционизм. Постепенно, искусство Европы и Америки начинает оказывать все более заметное влияние на Японию.

В послевоенный период, японские мастера начинают собираться в профессиональные сообщества. Так, лига художников Японии отвечала за наибольшее количество крупных выставок в стране, в том числе за самую престижную ежегодную выставку искусств "Nitten". Писатели организовали собственный клуб под названием "P.E.N.", который скоро начал совмещать в себе около тридцати ассоциаций авторов. Актеры, танцоры, музыканты и артисты хвастались своими собственными обществами, в том числе обществом "Кабуки", организованным в 1987 году. Это общество было создано с целью сохранить традиционные высокие стандарты кабуки, которые подвергались опасности благодаря современным инновациям.

В это же время, в стране начинаются агитационные движения «за мир», люди боятся повторить пережитый опыт. Это отражается на развитии послевоенной архитектуры, которое тесно связано с демократизацией общественной жизни: строятся концертные залы, многочисленные музеи и культурно-развлекательные центры, библиотеки. Японская архитектура сумела грамотно синтезировать европейский опыт, научившись применять западные технологии на своей территории, с весьма сложными ландшафтными условиями.

Настоящий расцвет современного искусства наступил ближе к концу 80-х, когда в Токио повсеместно начали открываться галереи. С этого момента, постепенно признается феномен современного искусства, начинается его активное вхождение в повседневную жизнь. Следующим шагом стало проведение международных биеннале. В 1989 году в Хиросиме открылся первый музей современного искусства.

До сих пор, в японском искусстве существует много самобытных вещей. Замечательное количество традиционных форм японской музыки, танца и театра сохранилось и в современном мире, и, продолжают пользоваться популярностью благодаря идентификации с японскими культурными ценностями. К примеру, традиционная музыка и танцы сохранились в драматических спектаклях театра Нох, Кабуки и Бунраку.

В живописи направление «нихонга» по-прежнему является одним из главенствующих - художники используют чернила, нанося их на бумагу или шелк, уделяя внимание традиционным темам: природе, странствиям, философствованию. Однако, существуют и те, кто полностью отошел от самобытных черт японского искусства. Примером такой дихотомии могут являться события недавнего времени. В 1968 году Нобелевскую премию за литературу получил Ясунари Кавабата, произнеся волнующую речь на японском языке, пронизанную цитатами из древней дзенской поэзии. В 1994 году Кензабуро Оэ был награжден Нобелевской премией по литературе. Он говорил по-английски, отдавая дань Одену, Ореэллу, французской поэзии.

В своей речи он сказал: «Не стану скрывать, что больше, чем с моим соотечественником Кавабата, стоявшим на этой трибуне двадцать шесть лет назад, я чувствую духовное родство с ирландским поэтом Уильямом Батлером Йейтсом.».[[27]](#footnote-27)

 Быстрое технологическое и экономическое развитие Японии предоставило художникам бесконечный запас новых средств массовой информации и новых концепций, а также финансовые ресурсы для их развития. Современные японские мастера хорошо известны всемирной аудитории. Они особенно преуспели в области графического дизайна, фотографии, а также в видеоиграх и концептуальном искусстве.

На сегодняшний момент, в Японии появилось совершенно новое самопровозглашенное, постмодернистическое искусство - «Superflat», становившееся под влиянием манги и аниме.[[28]](#footnote-28) Оно характеризуется плоскими формами и яркими, разноцветными графическими изображениями. Этот стиль был основан художником Такаши Мураками, который использует термин «суперплоскость», выстраивая оппозицию с Западом: «Я думал о реалиях японского рисунка и живописи и о том, как они отличаются от западного искусства. Для Японии важно ощущение плоскости. Наша культура не обладает 3D-формами. 2D-формы, утверждённые в исторической японской живописи, сродни простому, плоскому визуальному языку современной анимации, комиксов и графического дизайна»[[29]](#footnote-29).

Таким образом, Мураками лучше, чем кто-либо показывает, что на сегодняшний день представляет собой японское искусство: черты традиционного искусства до сих пор сильны, однако, выражены в другой, современной форме.

Superflat сочетает в себе совершенно разные жанры: картины, скульптуры, видеоролики, футболки, коврики для мыши, плюшевых кукол, сотовые телефоны и многое другое. Художники, чья работа считается «Суперфлатом»: Чихо Аошима, Махоми Куниката, Йошитомо Нара, Айю Такано и Коджи Моримото.

Еще один пример использование традиционного подхода в современном искусстве мы можем наблюдать в скульптурах Кохей Нава, несмотря на то, что это не сразу становится очевидным. Наиболее известная из его работ – чучело оленя, обклеенное стеклянными шарами. Художник создает свои работы из монтажной пены, стекла, силиконового масла. Через, порой, эпатажную и гламурную подачу он раскрывает жизнь повседневных предметов с новых сторон. Так, предметы становятся полноценными субъектами в его работах.

В 2017 году в Санкт-Петербурге, в Эрмитаже, проводилась выставка современного искусства Японии «Моно-но аварэ» (Перевод: очарование вещей). Экспозиция представляла собой работы, сделанные японскими художниками за последние несколько лет. Она включала в себя фотографии и видео-арт, скульптуру, инсталляции. Имена мастеров известны на родине, но пока малознакомы европейской публики. Среди них: Масая Тиба, Суда Ёсихиро, Канэудзи Тэппэй, Хироаки Морита, Кувакубо Рёта, Мотои Ямамото, Ониси Ясуаки, Риэко Сига, Хираки Сава, Кэнго Кито и другие. Термин «моно-но аварэ» связан с «тактильной чувствительностью», о которой было написано ранее: «Моно-но аварэ связано еще и с необычайной чувствитель­ностью, которая культивировалась в классическую эпоху Хэйан (IХ–ХII века), умением улавливать тончайшие токи жизни. Одна поэтесса писала, что слышит шуршание крови, бегущей по ее жилам, слышит, как опадают лепестки сакуры.»[[30]](#footnote-30). Применение термина «моно-но аварэ» в качестве названия для выставки современного искусства, подчеркивает: используя современные техники и методы, в работах мастеров все еще остается одна из главных особенностей японской эстетики – вглядывание в сущность материалов.

На мой взгляд, нельзя не упомянуть и о современном влияние Японии на другие культуры. Некоторые вещи так сильно укоренились в нашей повседневной жизни, что мы вряд ли уже обращаем на них особое внимание: аниме, суши, лапша быстрого приготовления, чайные церемонии, одежда, косметика, боевые искусства и так далее.

С 1990-х годов на Западе стала широко популярна японская анимация, побудившая молодых художников развивать собственное искусство аниме, что сделало его полноценной частью европейского телевидения. Аниме, или японская анимация, впервые появилось примерно в 1917 году. Вдохновившись американскими мультфильмами, в 1930-е годы, Осаму Тедзука адаптировал и упростил анимацию Диснея, чтобы иметь возможность производить анимационные фильмы в сжатые сроки. Всплеск популярности аниме в Японии пришел на 80-е года, на Западе успешная адаптация нового стиля произошла ближе к 90-м. На сегодняшний день, в Японии огромное количество анимированных студий. Среди самых известных художников аниме - Хаяо Миядзаки и аниматоры его студии «Гибли».

 Японские кинематографисты, такие как Акира Куросава, Кенджи Мизогучи и Ясуджиро Озу, завоевали международное признание и повлияли на западную кинематографию, используя естественную красоту и символику, свое внимание к деталям, оригинальные техники и художественную композицию даже в самых повседневных снимках. Их работы являются отличным примеров характерных японских черт искусства: в них присутствует та самая тактильная (японская) чувствительность, нелинейная перспектива, уважительное отношение к вещам.

В данной главе мы выделили два главных периода, в которые границы национальной идентичности в японском искусстве начинают меняться. Это открытие портов в 1853 году и участие во Второй мировой войне. После чего, был представлен анализ изменений, произошедших в японском искусстве, а также дана оценка современному искусству страны.

# Заключение

В данной дипломной работе был рассмотрен вопрос о границах национальной идентичности в современном искусстве Японии.

Определив понятие национальной идентичности, нами были выделены следующие черты традиционного японского искусства:

1. уход от субъективности;
2. создание художником «тактильной чувствительности» в произведении искусства;
3. уважительное отношение к предмету;
4. гармония с природой.

Выделить вышеуказанные черты стало возможным, благодаря сравнительному анализу с западной культурой.

Далее, мною были рассмотрены два период в истории Японии, в которых начинает остро вставать вопрос о границах национальной идентичности в страны: открытие портов в 1853 году и Вторая мировая война.

Рассмотрение японского искусства, развивающегося в послевоенный период, позволило определить границы национальной идентичности в современном японском искусстве.

 Обобщая результат проведенной работы, мы можем утверждать, что современное японское искусство сумело соединить в себе западные техники и стили, по-прежнему сохранив особенность и самобытность японской эстетики.

Принимаясь за эту работу, ожидалось, что по итогу проведенного исследования будет сделан вывод о том, что границы национальной идентичности в современном искусстве размыты. Взявшись за исследование Японии, мною ставилась умышленная цель показать, что даже в такой «закрытой» стране, мало что осталось от традиционного образа жизни.

К моему удивлению, результат оказался другим. Да, границы действительно размываются, они становятся все более подвижными и тяжело различаемыми. Однако, Япония сумела интегрироваться в западную традицию, сохранив свою особенность. На мой взгляд, Страна Восходящего солнца выполнила задачу, которую в свое время поставил перед собой Гёте: «мое намерение состоит в том, чтобы радостно связать Запад и Восток, прошлое с современным, персидское с немецким и постигнуть их нравы и образ мышления в их взаимосвязанности, понять одного с помощью другого»[[31]](#footnote-31).

Доктор философских наук М. М. Скибицкий в своем докладе на тему «Почему Япония выстояла, а Россия — нет!?» резюмирует: «Японии свойственна национальная идентичность во всех сферах жизни. Путь развития этой страны характеризуется как постмодернизм: новейшие технологии и мобилизация всех сил на основе собственной национальной идентичности. Сохраненние культурной идентичности и совершенная система управления — вот два принципа, на которых строится японское общество.»[[32]](#footnote-32)

Итак, дни японской изоляции от западной культуры давно в прошлом, а взаимное влияние культур огромно. Однако, современное японское искусство сумело сохранить свою уникальность и неповторимость.

# Список литературы

 *Great Dictionary of Japanese,* entry 'sansui.' (Shōgakkan, 1974), vol. 9, p.262.

1. Hunter Drohojowska-Philp, ["Superflat"](http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp1-18-01.asp). *artnet.com*. URL: artnet.com. (10.04.2018)

 *Ken-ichi Sasaki*. Perspectives East and West //Contemporary Aesthetics.Vol. 11. 2013. P.9

1. Murakami, Takashi. Superflat /, (Ed.). — Last Gasp, 2001. — ISBN [ISBN 4-944079-20-6](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/4944079206).

 *Yuriko Saito*. The moral dimension of japanese aesthetics/ Journal of Aesthetics and Art Criticism 65 .2007. P. 85-97

*Аристотель*. Никомахова этика // Сочинения: в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. С. 24

1. *Бурмистров С.Л.* О концептуальных основаниях диалога культур в условиях глобализации // Глобальное пространство культуры: матер. междун. науч. форума. СПб., 2005. С. 224.)
2. *Гваттари Ф*. Шизоанализ и производство субъективности. — Курск: Изд-во Курск. гос. ун- та, 2006. С. 246

 *Декарт Р.* Страсти души // ((Филос. наследие;) Соч. В 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1989. С 544

1. *Дьяконова Е.* Девять главных понятий, помогающих постичь японскую культуру URL: https://arzamas.academy/materials/729 (дата обращения: 05.04.2018)
2. *Замараева Е.И.* Проблема национальной идентичности в условиях глобализации // Журнальный клуб Интелрос "Гуманитарные науки». №3. 2013. стр. 131
3. *Кавабата Ясунари*. Писатели Востока — лауреаты Нобелевской премии. - Изд-во: Институт востоковедения РАН: Москва. 2013. С. 41

 *Кант И.* Критика способности суждения. - Москва: Изд-во «Искусство», 1994, С. 367

1. *Кессель Л.М*. Гете и «Западно-восточный Диван». М., 1973. С. 29.
2. *Киселева А.* Волшебная страна фей Мари Лорансен. Бурная молодость и страстная любовь.[Электронный ресурс] // [http://pittoresco.ru/blog](https://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fpittoresco.ru%2Fblog&cc_key=) (дата обращения: 05.04.2018).

*Коршунов А.М*. Диалектика социального познания / А.М. Коршунов, В.В. Мантатов. М., 1988. С. 296, 303.

*Мамардашвили М. К*. Картезианские размышления. – М.: Прогресс, Культура, 1993. С. 14

 *Платон,* Теэтет 152а.- Москва-Ленинград: Изд-во «Государственное социально-экономическое Москва-Ленинград», 1936 год, С.192

1. *С.А.Казанцева.* Сасаки Кен-ичи. Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии [Электронный ресурс]// Институт Философии Российской Академии Наук. URL: https://iphras.ru/ (дата обращения 10.03.2018).

Сборник статей под ред. В*. Вахштайна*.— М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). C .199

1. См.:*Tajfel, Henri;* Turner, John C. The Social Identity Theory of Inter-group Behavior // Psychology of Intergroup Relations. 1986 P. 12

*См.:Замараева Е.И*. Проблема национальной идентичности в условиях глобализации // Журнальный клуб Интелрос "Гуманитарные науки». №3. 2013. стр. 130

1. *См.:Кишлакова Н. М.* О проблеме национальной идентичности в условиях глобализации// Философия и общество. №4. 2013. С.158

*Хайдеггер М*. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. — Харьков: «Фолио», 2003. С. 79

*Ю.Лотман.* Текст в тексте. 1981.- В кн. Ю.Лотман. Об искусстве.- СПб.:, 1998., C. 423 - 436

1. *См.:Замараева Е.И*. Проблема национальной идентичности в условиях глобализации //
Журнальный клуб Интелрос "Гуманитарные науки». №3. 2013. стр. 130 [↑](#footnote-ref-1)
2. *См.:Кишлакова Н. М.* О проблеме национальной идентичности в условиях глобализации// Философия и общество. №4. 2013. С.158 [↑](#footnote-ref-2)
3. См.:*Tajfel, Henri;* Turner, John C. The Social Identity Theory of Inter-group Behavior // Psychology of Intergroup Relations. 1986 P. 12 [↑](#footnote-ref-3)
4. *Гваттари Ф*. Шизоанализ и производство субъективности. — Курск: Изд-во Курск. гос. ун- та, 2006. С. 246 [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ю.Лотман.* Текст в тексте. 1981.- В кн. Ю.Лотман. Об искусстве.- СПб.:, 1998., C. 423 - 436 [↑](#footnote-ref-5)
6. *Коршунов А.М*. Диалектика социального познания / А.М. Коршунов, В.В. Мантатов. М., 1988. С. 296, 303. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Хайдеггер М*. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. — Харьков: «Фолио», 2003. С. 79 [↑](#footnote-ref-7)
8. *Бурмистров С.Л.* О концептуальных основаниях диалога культур в условиях глобализации // Глобальное пространство культуры: матер. междун. науч. форума. СПб., 2005. С. 224.) [↑](#footnote-ref-8)
9. *Аристотель*. Никомахова этика // Сочинения: в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. С. 23 [↑](#footnote-ref-9)
10. *Аристотель*. Никомахова этика // Сочинения: в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. С. 24 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Платон,* Теэтет 152а.- Москва-Ленинград: Изд-во «Государственное социально-экономическое Москва-Ленинград», 1936 год, С.192 [↑](#footnote-ref-11)
12. *См.:Ken-ichi Sasaki*. Perspectives East and West //Contemporary Aesthetics.Vol. 11. 2013. P.9  [↑](#footnote-ref-12)
13. *Great Dictionary of Japanese,* entry 'sansui.' (Shōgakkan, 1974), vol. 9, p.262. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Кант И.* Критика способности суждения. - Москва: Изд-во «Искусство», 1994, С. 367 [↑](#footnote-ref-14)
15. *С.А.Казанцева.* Сасаки Кен-ичи. Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии [Электронный ресурс]// Институт Философии Российской Академии Наук. URL: https://iphras.ru/ (дата обращения 10.03.2018). [↑](#footnote-ref-15)
16. *С.А.Казанцева.* Сасаки Кен-ичи. Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии [Электронный ресурс]// Институт Философии Российской Академии Наук. URL: https://iphras.ru/ (дата обращения 10.03.2018). [↑](#footnote-ref-16)
17. *С.А.Казанцева*. Эстетическая жизнь в антиурбанистической культуре Японии [Электронный ресурс]// URL: https://iphras.ru/ (дата обращения 10.03.2018). [↑](#footnote-ref-17)
18. *Yuriko Saito*. The moral dimension of japanese aesthetics/ Journal of Aesthetics and Art Criticism 65 .2007. P. 85-97 [↑](#footnote-ref-18)
19. *Yuriko Saito*. The moral dimension of japanese aesthetics/.2007. P. 87 [↑](#footnote-ref-19)
20. *Декарт Р.* Страсти души // Соч. В 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1989. С 544 [↑](#footnote-ref-20)
21. *Декарт Р.* Страсти души. С 544 [↑](#footnote-ref-21)
22. *Мамардашвили М. К*. Картезианские размышления. – М.: Прогресс, Культура, 1993. С. 14 [↑](#footnote-ref-22)
23. *Мамардашвили М. К*. Картезианские размышления. – М.: Прогресс, Культура, 1993. C. 84 [↑](#footnote-ref-23)
24. Сборник статей под ред. В*. Вахштайна*.— М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). C .199 [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ken-ichi Sasaki*. Perspectives East and West //Contemporary Aesthetics.Vol. 11. 2013. P.9  [↑](#footnote-ref-25)
26. *Киселева А.* Волшебная страна фей Мари Лорансен. Бурная молодость и страстная любовь.[Электронный ресурс] // [http://pittoresco.ru/blog](https://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fpittoresco.ru%2Fblog&cc_key=) (дата обращения: 05.04.2018). [↑](#footnote-ref-26)
27. *Кавабата Ясунари*. Писатели Востока — лауреаты Нобелевской премии. - Изд-во: Институт востоковедения РАН: Москва. 2013. С. 41 [↑](#footnote-ref-27)
28. Hunter Drohojowska-Philp, ["Superflat"](http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp1-18-01.asp). *artnet.com*. URL: [artnet.com](https://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fartnet.com&cc_key=). (10.04.2018) [↑](#footnote-ref-28)
29. Murakami, Takashi. Superflat /, (Ed.). — Last Gasp, 2001. — ISBN [ISBN 4-944079-20-6](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/4944079206). [↑](#footnote-ref-29)
30. *Дьяконова Е.* Девять главных понятий, помогающих постичь японскую культуру URL:https://arzamas.academy/materials/729 (дата обращения: 05.04.2018) [↑](#footnote-ref-30)
31. *Кессель Л.М*. Гете и «Западно-восточный Диван». М., 1973. С. 29. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Замараева Е.И.* Проблема национальной идентичности в условиях глобализации //
Журнальный клуб Интелрос "Гуманитарные науки». №3. 2013. стр. 131 [↑](#footnote-ref-32)