

ния. Чиновники, достигшие вершины могущества и забывшие о нравственных началах, отторгались от власти, новая элита повторяла тот же путь, но основы государственности оставались при этом неизблемыми.

Пример противостояния конфуцианцев и легистов подводит к необходимости уточнить вопрос, слишком часто звучащий в наши дни. Бессмысленно спрашивать, должно ли государство быть нравственным. Важнее определиться, может ли оно быть таковым в определенные моменты. Вывод очевиден: не должно, но может и только изредка, когда это в интересах государственного аппарата. Так что спор между поклонниками Конфуция и Шан Яна будет продолжаться до бесконечности, ибо в каждый конкретный момент либо те, либо другие оказываются в выигрыше, пусть и не надолго. Посему вряд ли мы когда-нибудь окончательно определимся, является ли нравственность категорией экономической или признаем, что бизнес и

мораль — две вещи несовместные.

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ № 04-02-00303а.

<sup>2</sup> Смит А. Исследование о природе и причинах боготства народов. М.: Соцэкгиз, 1962. С.497-498.

<sup>3</sup> Лимонка. 1999. №117. С. 2.

<sup>4</sup> В трактовке китайских терминов мы полагаемся на авторитет лучшего в России знатока текстов древних китайских мыслителей Л.С. Переломова. — См. Переломов Л.С. Конфуций. «Лунь юй». М.: Восточная литература, 1998; и др.

<sup>5</sup> Переломов Л.С. Конфуций. С.201.

<sup>6</sup> См.: Блюменкранц М.А. Конфуций: вчера и сегодня // Конфуций: Уроки мудрости. М.: ЭКСМО — ПРЕСС; Харьков: Фолио, 2001. С.9.

<sup>7</sup> См. Переломов Л.С. Конфуций. С.228-229.

<sup>8</sup> Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу). Изд. 2-е, доп. Пер. с кит., вступ. ст., коммент., послесл. Л.С. Переломова. М.: Ладомир, 1993. С.176, 177.

Когурэ Мидзуки

## ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ



Когурэ Мидзуки,  
аспирант философского факультета УрГУ,  
Токио, Япония

В последние годы все больше и больше возрастает интерес к восточным культурам в разных сферах жизни европейского человека. Восток привлекает его своим уникальным культурным обликом, явно отличающимся от западного. В силу всемирной глобализации, всестороннего и повсеместного влияния западной (европейской, американской) культуры последнего столетия, современные культуры теряют свою уникальность, самобытность, поэтому и возникает интерес к Востоку, представленному в его традиции, культурном наследии, передающемся из древности из поколения в поколение. Именно в традиции, традиционной культуре Востока западный человек, в том числе и русский, усматривает иной полюс мирового движения, иной тип бытия.

Одной из таких привлекательных для современного западного человека восточных культур

является японская «традиционная» культура. Многие аспекты ее специфики уже давно изучаются западными исследователями. Однако само понятие «традиции», преемственности культурного наследия, ее ценности, и тем самым понимание японской культуры как традиционной часто представляется западными исследователями однозначно, они наблюдают ее извне, не проникая в самую глубину данной культуры. Так, например, в рамках исследований японской «традиционной» культуры часто и однозначно отмечают наличие строгого канона, каноничность различных ее сфер, как необходимый элемент традиции. Однако раз уж мы говорим о традиции, то в первую очередь нам необходимо выявить ее сущность исходя из представлений самих представителей данной культуры, другими словами погрузиться в саму «традиционную» культуру.

В данной статье мы рассмотрим японскую древнюю и средневековую культуру в рамках отношения к каноничности, в частности каноничности искусства, которая отмечается многими исследователями в качестве основного элемента традиционной культуры<sup>1</sup>, и тем самым попытаемся выявить специфику ее способа передачи духовных ценностей, т. е. традиции. А поскольку канон — это определенный набор правил или норм употребления выражений неких духовных ценностей — и словесных и изобразительных — то полагается возможным рассмотреть его в рамках знаковой системы, соотношения выражения и содержания<sup>2</sup>.

Итак, многие исследователи полагают, что в истории японской художественной культуры важную роль играет каноничность, т. е. изначальные, установленные в процессе исторического развития, приемы, замысел художественной деятельности, что является традицией<sup>3</sup>. Однако, в силу исконного синтоистского миропонимания, рассматривающего весь космос как бесперывное

движение всего сущего<sup>4</sup>, средневековые японские мастера всегда стремились в своей художественной деятельности подчиниться этому закону вечного движения, которое отвергает остановку, задержку, а следовательно, и старение. Как, например, отмечает Т. П. Григорьева, при всей своей каноничности в японской художественной деятельности нет ничего повторяемого, постоянного: «повтор невозможен, если все пребывает в Пути»<sup>5</sup>. Т. е. поскольку все пребывает в вечном движении, то не может быть повтора, все меняется, обновляется. Эту сущность бытия четко ощущал Басе, пытавшийся найти специфику японского искусства. Он обозначил эту специфику как *закон фуэки-рюко*, т. е. «Без Неизменного нет Основы. Без Изменчивого нет обновления»<sup>6</sup>.

Подобные неповторимость, уникальность каждого произведения искусства при строгой каноничности можно увидеть почти во всех традиционных культурах, в том числе в древнерусской<sup>7</sup>. Однако, судя по историческому процессу развития японской художественной деятельности, вполне правомерно полагать, что японские художники, поэты всегда основывались не столько на строгом соблюдении раз и навсегда установленного канона, сколько на постоянном его нарушении и обновлении, что соответствует их представлениям о вечном космическом движении. Как отмечают японские исследователи, находясь в мировом философском процессе, ищущем неизменное, вечное в изменчивом, японцы делают акцент именно на постоянном изменении, метаморфозе и видят истину в этой изменчивости, непостоянстве<sup>8</sup>.

Так, современный исследователь японской культуры Сэйго Мацуока полагает, что данная культура пронизана постоянной борьбой между «*e* (?)» (канон, правило, установленная форма) и «*ue* (??)» (необычный вид, необычная форма)», «*каку* (?)» (правило, закон, норма, традиция) и «*хакаку* (??)» (нарушение правила, обычая, не следование канону), «*тай* (?)» (каноническая форма, субъект, субстанция) и «*итай* (??)» (необычная форма, необычный вид)<sup>9</sup>. Эти отношения, по его мнению, можно выразить также как борьбу между «красотой совершенства» и «красотой несовершенства, недостатка». Красота совершенства, складывающаяся со временем в естественном стремлении человека к совершенству, завершению, в сознании японца есть самоутверждение того или иного явления, что отвергается преобладающим в Японии буддийским учением *ку* (пустотность), и рассматривается как остановка непрерывного движения. Поэтому японские мастера всегда пытались нарушать, разрушать уже существующие формы, правила, утвержденные как канон, и тем самым способствовали сохранению вечного космического движения. И Но Сэами и чай Рикю и хайку Басе были в свое время экспериментом, нарушающим канон, правила того времени. Однако, поскольку эти нарушения распространяются, передаются из поколения в поколение, то устанавливается новый канон, который со временем будет снова подвергнут нарушению, обновлению<sup>10</sup>. Поэтому в японской художественной деятельности считается, что «отступить от правила не менее почетно, чем следовать ему»<sup>11</sup>.

Следует отметить, что в истории японской культуры нарушение канона носит несколько иной характер, чем как это понимают на Западе.

В основном западные исследователи разделяют искусство на два типа: первый тип «ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой — на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм»<sup>12</sup>. И обычно второй тип искусства, направленный на нарушение канонов понимается как нарушение и самой традиции, т. е. прерывание передачи культурного наследия. Однако в японской «традиционной» культуре мы можем увидеть, что подобное нарушение канона не есть нарушение традиции, а наоборот, есть своеобразный способ сохранения ее, передачи духовных ценностей. Канон, правило должны постоянно подвергаться нарушению, обновлению, тем самым сохраняется истинное, вечное движение, которое является основным принципом японского искусства. Отсюда удивительное разнообразие японского искусства, которое пронизано, однако, неизменным принципом вечного движения (*фуэки-рюко*).

В древней и средневековой японской культуре не только по отношению к канону, но, вообще, к любому явлению, предмету в социокультурной жизни японца можно увидеть постоянное нарушение, разрушение и обновление, которые являются уникальным способом сохранения и выражения космического движения, представленного в качестве традиции. В сознании древнего японца все меняется, обновляется, и потому нет ничего постоянного, кроме вечного движения. Поэтому он не старался ничего сохранять и оставлять: ни дома, ни храмы, ни картины, ни священные предметы в том виде, в каком они были изначально, а разрушал, разбивал, сжигал их и снова создавал в уже новорожденном, обновленном виде.

Так, в этом отношении весьма интересно то, что в Древней Японии после смерти каждого императора полностью разрушали всю столицу, где он жил, и строили в другом месте новую для нового императора. Причем разрушали все, что в ней находилось: и императорский дворец, и храмы, и все дома, а потом снова строили их в новой столице. Таким образом, древние японцы вообще не стремились создать что-то постоянное, вечное, крепкое, неподвижное, а, наоборот, стремились создавать подвижное, изменчивое, преходящее, в отличие, скажем, от китайцев, которые пытались построить долговечную, неподвижную столицу. Оставлять, сохранять старую столицу — значило останавливать космическое движение и потому вызывать и оставлять нечистого духа умершего императора, вырванного из течения потока<sup>13</sup>.

Подобным образом один из самых главных синтоистских храмов — храм Исэ, впервые построенный больше тысячи лет назад, каждый 21-ый год полностью разрушают и снова строят и, таким образом, он сохраняет свой первоначальный облик в течение многих веков<sup>14</sup>. Именно в таком регулярном обновлении, он постоянно движется, рождается заново, разрушая, выбрасывая старого самого себя. Подобное разрушение и обновление знаков в древнеяпонской культуре обнаруживается во многих аспектах жизни древнего японца.

Здесь весьма интересно будет сравнить подобную характеристику знаков в древнеяпонской культуре с отношением древнерусского иконописца к старым иконам, с переписыванием икон. Как известно, иконописцы часто наносили новые



записи на старом изображении. Это явление объясняется исследователями по-разному, некоторые видят причины в экономии, другие — в том, чтобы придать изображению новые, свежие силы<sup>15</sup>. Здесь, однако, нам важно то, что, если даже новые записи наносили на старом изображении ради того, чтобы подновить, оживить его, все же старое изображение оставалось под новыми и продолжало проявлять свою знаковую силу<sup>16</sup>. Следует также отметить, что «обветшавшие иконы, распадающиеся уже от старости, нельзя было выбрасывать, ни даже сжигать»<sup>17</sup>. Как отмечает Б.А. Успенский, особенно у старообрядцев сохранялся подобный обычай, согласно которому не только старые иконы, но и обветшавшие книги не выбрасывались, не уничтожались, а только «могли хорониться на кладбище — или их пускали по текущей воде»<sup>18</sup>. Таким образом, знак в древнерусской культуре представляется раз и навсегда установленным Богом, поэтому его нельзя уничтожить, он никогда не теряет свою знаковую силу. И то же самое можно сказать о каноне. А в древнеяпонской культуре, наоборот, знак подлежит постоянному уничтожению, обновлению. Всякие устаревшие предметы уничтожали, тем самым возвращая их в движение.

В связи с выше сказанным следует отметить контекстуальный, ситуативный характер знака в «традиционной» японской культуре. Поскольку японцы всегда усматривали истину не в определенных, фиксированных соотношениях означающего и означаемого (А символизирует Б), а в их слиянии, в котором, по сути, нет ни означающего, ни означаемого, то в той или иной социальной и художественной деятельности они выбирали выражение не по раз и навсегда установленному канону, а по изменчивому контексту, ситуации, в которой представлено это означающее. При одном означающем может быть множество различных означаемых, все зависит от конкретной ситуации, от места, времени, адресанта и адресата, их внутреннего и внешнего состояния, погоды, окружения и т. д. Вспомним, еще Кукай (основатель буддийской школы Сингон, 774–835) говорил, что означающая сторона знака не должна быть предопределена, фиксирована: «безразлично, каков именно этот чувственный знак в своей видимой (мнимой) определенности. От его конкретного облика мы способны отвлекаться настолько, что буквы и картинка, буквы и звуки воспринимаем как варианты одного и того же знака (если озна-

чаемая действительность за ними стоит одна и та же). Говорить о множественности знаков (при единстве означаемого) можно лишь условно — это множество мнимо-разных, но по сути одинаковых знаков»<sup>19</sup>. В зависимости от ситуации, от контекста человек выбирает самый подходящий знак, причем выбирает произвольно, не по своему вкусу и предпочтению, а именно по ситуации, складывающейся из естественного движения всего сущего.

Следует отметить, что выбираемый по ситуации знак имеет значение не в том, что именно этот знак, а в том, как он представлен. Проявление такого знакового характера древнеяпонской культуры можно увидеть и в особом эстетическом отношении человека к вещам, предметам, подаркам. Как пишет М. В. Торопыгина, в эстетизации вещей у японцев эпохи Хэйан «большее значение имело не *что* это за предмет, а *какой* это предмет»<sup>20</sup>. Это потому, что древние японцы стремились не придать какому-то определенному явлению смысл, а наоборот, вуалировать его относительное существование, чтобы увидеть за ним истинно-сущее. Поэтому они выбирали знак и представляли его в соответствии с ситуацией так, чтобы этот знак в этой ситуации не претендовал на свое индивидуальное существование и как бы сливался со своим окружением.

Как означающая сторона знака, также и относительная означаемая сторона в традиционной японской культуре ситуативна. Точнее говоря, соотношение между означающим и означаемым в ней не фиксировано, не определено как канонически установленное отношение, а меняется по контексту, ситуации. Причем, как нам уже известно, означаемое здесь представляется относительным, ибо все пребывает в вечном движении, слиянии друг с другом, и, в конечном счете, можно сказать, что нет ни означающих, ни означаемых. Например, знаки, представленные в древних и средневековых японских стихах (*нагаута*, *танка*, *хайку*), кажущиеся столь каноническими, также носят весьма ситуативный, контекстуальный характер<sup>21</sup>.

Подобную контекстуальность, ситуативность мы находим у многих мастеров средневекового японского искусства. Например, Хонъами Коэцу (каллиграф, живописец, автор лаковых и керамических изделий XVII века) является одним из тех, кто всегда следовал ситуации в своей художественной деятельности. Его керамические изделия несут в себе какую-нибудь трещину или повреждение, возникающие в процессе их изготовления, но он специально оставляет их, чтобы следовать ситуации. Его письмо, ритм, линия, форма письма также меняются по ситуации в зависимости от адресата, темы, своего настроения, погоды, места и др. Подобное предпочтение ситуативности строгому соблюдению правил, норм в эпоху Эдо (XVII–XIX вв.) выражалось в эстетическом понятии *ики*.

Следует отметить, что сами эстетические и другие понятия в японской культуре носят неопределенный и не улавливаемый характер: «японские понятия неоднозначны в принципе, ситуативны, как и сами иероглифы»<sup>22</sup>. Эти понятия, в частности эстетические понятия, можно понимать как различные выражения одной неизменной сущности красоты, меняющиеся по ситуации, в зависимости от исторической эпохи. Все, что ка-

сается сущности, передается не через определение, определенный образ, как это характерно для западного мышления, а через ситуацию, контекст, постоянное изменение.

Как мы видим, в японской культуре нет ничего абсолютного, что предопределило бы все раз и навсегда, в том числе соотношение означающего и означаемого. Мастера следуют естественному движению, которое ничего не фиксирует, не определяет. Это в средневековой японской культуре выражается как принцип «сусаби (??)» (так, как есть), в первую очередь обнаруживающийся в жанре «дзуйхицу (??)» (вслед за кистью). Тут главное — такое ощущение, что «не я это делаю, а кто-то водит моей кистью»<sup>23</sup>. Принцип «сусаби» является одним из важнейших аспектов средневековой японской эстетики и проявляется почти во всех ее сферах. Надо изображать «как есть», т.е. произвольно, не следовать уже установленному правилу, каноническим образам, а следовать ситуации, т.е. принципу «здесь и сейчас».

Итак, выше мы рассмотрели специфику японской «традиционной» культуры в отношении к канону и обнаружили своеобразный способ сохранения традиции, передачи духовного наследия, явно отличающийся от западного. Как было отмечено, японец в своей социальной и художественной деятельности стремится к постоянному нарушению канона и вместе с тем обновлению его в ином, новом виде, и тем самым сохранению изначальных, неизменных духовных ценностей, выражающихся в непрерывном космическом движении. Соблюдение заранее установленного канона, фиксирующего определенные отношения выражения и содержания в этой культуре понимается не столько как способ передачи изначального духовного наследия, сколько как остановка, прерывание вечного потока всего сущего, т.е. остановка культурной преемственности, тогда как в западной культуре, наоборот, нарушение канона, установленных правил являются концом, разрушением традиции, как это видно, например, в культурном повороте Ренессанса. В японской культуре традиция передается лишь посредством постоянного нарушения и обновления временных явлений и предметов, а не с помощью соблюдения раз и навсегда установленного канона, которое играет важную роль в западной культуре, где все в самом начале было предопределено, предназначено Богом и тем самым носит внеисторический, неизменчивый смысл.

Таким образом, в «традиционной» японской культуре оставлять, сохранять следует лишь содержание, т.е. тот самый духовный смысл, а его материальные, временные выражения должны быть подвергнуты постоянному разрушению и обновлению. Иначе говоря, в разнообразии и изменении японского искусства всегда присутствует некое общее духовное содержание, воплощающееся в них в разных временах истории. Новые выражения — это не потеря или невежество духовного содержания канонических выражений, как это часто происходило на Западе, а обновление, новорождение старых выражений, которые сами нуждаются в этом обновлении.

Культурное наследие, понимаемое как традиция, передается не только посредством соблюдения канона, т.е. установленных правил. Именно с такой возможностью западным исследователям можно

и нужно снова обратиться к изучению «традиционной» японской, и вообще восточной культуры, сущность которой пока ими не выяснена. И вместе с этим можно рассмотреть современную японскую культуру не столько в уже давно передающихся формах или правилах, которые обычно считаются традицией и высоко оцениваются в современной культуре, сколько в появлении новых форм, выражений, которое в самой японской культуре есть особый способ сохранения и передачи традиции.

<sup>1</sup> Например, часто упоминают о каноничности древнерусской культуры как важнейший ее фактор: «В древнерусском искусстве канон стал главным носителем предания (традиции)» (Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. М.-СПб., 1999. С. 91.)

<sup>2</sup> Явление канона в силу его очевидной знаковой структуры, сопоставляемой с естественным языком часто рассматривается в рамках семиотического подхода. См.: Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 436-441.

<sup>3</sup> См., например, Боронина И. А. Особенности художественного образа в японской традиции и их модификация в поэзии и прозе // Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983. С. 185-207.

<sup>4</sup> Рассуждения о подобном синтоистском мировоззрении можно найти у многих исследователей, в том числе и русских. См.: Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М., 1993.

<sup>5</sup> Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры // Синто — путь японских богов: Т. 1. Очерки по истории синто. СПб., 2002. С. 523.

<sup>6</sup> Там же. С. 527.

<sup>7</sup> Например, рассматривая уникальность каждого произведения древнерусского искусства, В. В. Бычков пишет: «Канон, ограничивая художника в выборе, скажем, сюжетно-тематической или общекомпозиционной линии, предоставлял ему практически неограниченные возможности в области главных для данного вида искусства средств художественного выражения — цвета, формы, ритма в живописи и т. п.» (Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. Т. 2. С. 92.)

<sup>8</sup> См.: Мацуока Сэйго. Юко но хакубуцугаку (Естественное Юко). Токио, 1987. С. 336-337.

<sup>9</sup> См.: Там же. С. 384-385.

<sup>10</sup> См.: Там же. С. 384.

<sup>11</sup> Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры // Синто — путь японских богов: Т. 1. Очерки по истории синто. С. 515.

<sup>12</sup> Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 314.

<sup>13</sup> Даже был такой случай, что один император дважды поменял столицу. Следует отметить, что разрушали столицу после смерти императора независимо от того, каким был бывший император, что было при его управлении, т.е. от его личной ценности. Любая смерть воспринималась как грязь, и потому остановка движения.

<sup>14</sup> См.: Накаи Масакадзу. Бигаку нюмон (Введение в эстетику). Токио, 1999. С. 154-155.

<sup>15</sup> См.: Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 241-243.

<sup>16</sup> Например, обращаясь к преданию о св. Василии Блаженном, Б. А. Успенский отмечает, что в нем видно «представление о непрерывной связи записанного изображения и нового, его покрывающего, — т.е. о влиянии первого на второе» (См.: Там же. С. 242-243).

<sup>17</sup> Там же. С. 241-242.

<sup>18</sup> Там же. С. 242.

<sup>19</sup> Трубинова Н. Н. Знак и действительность в буддийском «тайном учении» Кукай, «О смысле слов: голос, знак и действительный облик» // Знание и традиция в истории мировой философии. М., 2001. С. 502.

<sup>20</sup> Торопыгина М. В. Подарки, пожалования и подношения в эпоху Хэйан (на материале романа XI в. «Гэндзи моногатари») // Вещь в японской культуре. М., 2003. С. 113.

<sup>21</sup> См.: ЛаФлер Уильям. Карма слов, буддизм и литература в средневековой Японии. М., 2000. С. 88-114.

<sup>22</sup> Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры // Синто — путь японских богов: Т. 1. Очерки по истории синто. С. 516.

<sup>23</sup> Там же. С. 523.