

7. Толковый словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. – М. : Азъ, 1991. – 955 с.
19. Формановская Н. А. Речевое общение : коммуникативно-прагматический подход : монография. – М. : Рус. язык, 2002. – 216 с.
Отримано 10.04.2016

Анотація

Чернишова Тетяна, Рахімбердієв Мірзохід. Мовний етикет і концепт “вдячність” з позиції носіїв російської і узбекської мов.

У статті розглядається поняття мовного етикету, дається тлумачення концепту “вдячність”, описуються мовні засоби для висловлення вдячності носіями російської та узбекської мови.

Ключові слова: мовний етикет, концепт, вдячність, мовні засоби, етикетні формули.

Summary

Tatiana Chernyshova, Mirzochid Rahimberdiev. Speech etiquette and the concept of gratitude from the perspective of a native Russian and Uzbek language.

The article discusses the concept of speech etiquette, given the interpretation of the concept “gratitude”, describes the language tools means of expressing gratitude by native speakers of Russian and Uzbek languages.

Keywords: speech etiquette, concept, gratitude, language tools, etiquette constructions.

УДК [391:930.85](520)(043.5)

Александр ШИЛО

**ВОКРУГ КИМОНО И НЕМНОГО ШИРЕ
(К ХАРАКТЕРИСТИКЕ КАНОНИЧЕСКОГО ТИПА
КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ЯПОНО-ЕВРОПЕЙСКОГО
КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА)**

Традиционный японский костюм исследуется как репрезентативная модель канонической японской культуры. Она проанализирована в контексте изменений социокультурных парадигм и интертекстуальных связей с художественной практикой и культурными традициями Японии.

Ключевые слова: диалог культур (Восток-Запад), японская культура, глобализация, японский традиционный костюм.

Постановка проблемы. Традиционный японский костюм является одним из ключевых явлений традиционной японской культуры и выступает ее репрезентативной моделью.

Актуализация этого обстоятельства видится, по крайней мере, в трех аспектах.

Во-первых, это неослабевающий интерес европейских исследователей к культуре иной ойкумены, иного Космоса. Интерес, возникший еще в середине XIX в. и с тех пор только усиливающийся. За послед-

ние полтора столетия здесь было сделано немало. От описательных работ, знакомящих с отдельными произведениями японского искусства, школами и направлениями, прежде всего, с классической японской гравюрой, ориенталистика перешла к созданию сводных работ по истории японского искусства и, шире, японской художественной культуры.

Во-вторых, в контексте этого изучения возник теоретический интерес к тем универсалиям японской культуры, которые позволили ей воспроизводиться в течение огромного исторического времени и при этом сохранить базовые черты самоидентичности. Безусловно, эти универсалии связаны с каноническим характером традиционной культуры Японии. Выявление механизмов их складывания и трансляции во времени составили особый сюжет европейской японистики. В свою очередь, этот сюжет породил особый жанр компаративистики. В центр его внимания попало сравнение различных канонических систем культуры, сложившихся в рамках европейской и японской ойкумены. Это позволяет выявить не только базовые универсалии культуры как явления общечеловеческого, но и усматривать ранее оказавшие вне поля зрения исследователей особенные черты как одной, так и другой культурных систем, связанные, в частности, с особенностями формирования пластического мышления и условностей пластического языка искусства.

Наконец, в-третьих, исследования такого рода стали возможны в контексте появившихся уже сравнительно недавно идей глобализации культуры. В них отразились современные тенденции диалога и синтеза культур, присущие современному этапу исторического развития. Встреча европейской и японской культурных традиций стала источником своего рода “культурного взрыва”, проявившегося в широком спектре явлений современного мира – от экономики и политики до изобразительного искусства, театра и кинематографа. Здесь, в первую очередь, бросаются в глаза те взаимовлияния, которые связаны с углубленным интересом европейских мастеров к искусству Японии. Хрестоматийно известно, какую роль сыграла японская гравюра в становлении живописи импрессионистов и постимпрессионистов (достаточно вспомнить имена К. Моне, Дж. Уистлера, В. ван Гога и др.), сколь обязана ей европейская графика начала XX в. (П. Боннар, Э. Вюйяр, А. Тулуз-Лотрек, И. Билибин, Г. Нарбут и др.). Значительно менее известно европейской публике, какое воздействие искусство Европы – от живописи “малых голландцев” до беспредметных экспериментов К. Малевича и П. Мондриана – оказало на современное искусство Японии в самом широком спектре его проявлений: от

традиційної гравюри до живописи, дизайну, кінематографа. Но, в будь-якому випадку, сьогодні необхідно враховувати цей взаємний характер впливів, що ще більш різко ставить питання про механізми збереження культурної самоідентифікації, перетворюючи його в один з центральних предметів культурологічних штудій сучасності.

Зрозуміється, питання це можна обговорювати на самому різноманітному матеріалі. На перший погляд, традиційний японський костюм як предмет дослідження виглядає надто вузько. Разом з тим, при найближчому розгляді виявляється, що саме в ньому, подібно краплі води, в якій відображається характер океану, зосереджені базові універсали традиційної японської культури. Крім того, він виявляється включений в типологічні ситуації як традиційного, так і сучасного образу життя, несе на собі відбиток – і відображає рівень розвитку – образотворчого, ювелірного і декоративно-прикладного мистецтва, театру, дизайну, каліграфії і немистецьких форм японської культури (наприклад, чайна церемонія). Традиційний костюм репрезентує всю цілісність культури Японії і може розглядатися як проявлення синтезу її культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останнє час питання діалогу культур стало свого роду “науковою модою”. Це веде до того, що вона перетворюється в словесну декларацію, втрачаючи свій історично конкретний, і теоретико-методологічний зміст, настільки важливий для культурологічного дослідження.

Разом з тим, те, порівняно нечисленні, свідчення про закритий для європейців країну, які почали проникати в Європу починаючи з епохи Великих географічних відкриттів, показують, як поступово цікавість і здивування стали поступати місцем розумінню своєрідності і осмисленості настільки непохожих на звичайний європейський уклад черт образу життя, і як ці риси відбилися в строї традиційного японського костюма, який з тих пор став невід'ємним джерелом мистецького і дослідницького інтересу європейців. В той же час, сам факт проникнення відомостей про Японію в європейську культуру свідчить про те, що почали виникати – навіть дуже рідкі і випадкові – контакти носіїв настільки різних укладів життя, різних культур, в кінці кінців, різних Космосів.

Виникали вони часто внаслідок обставин, зовсім не сприяючих задоволенню наукового інтересу, наприклад, корабельних аварій. Чужеземці отримували заборону на просування вглиб країни, освоюючи тільки невеликі зони узбережжя. Ці обставини

ства позволяют сделать несколько наблюдений, важных для понимания характера свойственного Японии канонического типа культуры.

Часто, говоря о каноническом типе культуры, характерном для доренессансной Европы, мы имеем в виду, прежде всего, идеальную сферу организации мышления и мировоззрения. Сам возрожденческий антропологический переворот, ставший завершением доминирования канонического типа культуры в европейском мире, имел, в первую очередь, идеальный характер. Опыт исследования японо-европейского культурного диалога заставляет обратить внимание на важность такого аспекта канона, как территориальная локализация канонического уклада жизни. Важнейшим фактором его сохранения становится граница, незыблемо закрытая и с предельной четкостью отделяющая мир “своего” от мира “чужого”. Но, как видим, и при столь жесткой регуляции канонического уклада в ней можно выделить некую “серединно” локализованную в географическом пространстве страны – “внутреннюю” – ядерную зону канонической образочной структуры и периферийную зону, пусть и ограниченно, но все же открытую соприкосновениям с другими укладами, диалогу с ними, а значит, и подверженную их влияниям, и воспринимающей такие отклонения от канонического уклада, которые при определенных условиях могут стать источником “переформатирования” ядерной канонической структуры или отдельных ее элементов.

С этой точки зрения особую роль в эволюции японской цивилизации начинает играть ее островная локализация. Она приобретает полицентрический характер, при котором ее отдельные “серединные” элементы, с одной стороны, в целом воспроизводят общие для самоидентификации японской культуры черты, с другой же, отдельные периферийные элементы приобретают черты уникальности и не повторяются в других периферийных зонах. Таким образом складываются своего рода “экспериментальные” локусы, в которых каноническая культура, сохраняя свою устойчивость и универсальность для всего региона, получает возможность варьировать свои отдельные характеристики, отбирая те из периферийных эксклюзивов, которые в тех или иных обстоятельствах оказываются наиболее жизнеспособными.

В течение длительного времени, когда культура Японии была закрыта для “чужого” мира и существовала изолированно, происходит отладка такого социокультурного механизма отбора уникального и втягивания его в состав универсалий, который на много веков обеспечил японскую культуру невероятной устойчивостью, сообщив ей равновесие ее константных и вариативных элементов. Они, с одной

стороны, воспроизводят уже имеющийся уклад – основная функция канона, – с другой же, вносят в него необходимые для его сохранения в изменяющихся обстоятельствах инновации, что позволяет сохраняться уже самому канону как институции, конституирующей образ жизни, обеспечивающей его идентичность.

Другая важная сторона существования канонического типа культуры связана с органичностью канонического уклада жизни в отношении условий его осуществления. Тема органики культуры в общем своем виде не только не получила еще сколько-нибудь полного обсуждения, но как теоретическая проблема еще не поставлена. Часто полагается, что те или иные приоритеты в организации образа жизни связаны с доминированием тех или иных природных условий, ответом на которые и становится формирование определенных традиций культуры.

Этот взгляд, возможно, и правильный в отношении отдельных привычек или обычаев, не учитывает того обстоятельства, что целостный комплекс жизненного уклада и предметно-пространственного окружения, в котором он осуществляется и который условно принято называть “второй природой”, с одной стороны, и является “естественной” средой обитания человека, а с другой, – безусловно, является продуктом его культурной практики. В органике уклада жизни проявляется синтез культуры, пронизывающий все стороны ее осуществления и выступающий в качестве ее фундаментального – и, возможно, определяющего – свойства.

Особенно очевидным это становится тогда, когда сталкиваются друг с другом бытовые навыки и привычки разных культурных Космосов, анализ чего и является **целью** этой статьи.

Изложение основного материала. Незаметные в “своей” ойкумене, бытовые навыки и привычки становятся не только заметными, но иногда проявляются как нелепые в “чужом” культурном контексте. Встреча европейской и японской цивилизаций изобилует подобными примерами. Именно их “незаметность” позволяет рассматривать их как “естественные”, соприродные условиям существования ойкумены, как “раз и навсегда данные”. И только соприкосновение с другими, не менее “естественными” для представителей другой ойкумены, но столь отличными от привычных навыков обнаруживает их “искусственную” природу. Их условность связана с выработанными длительной культурной практикой обстоятельствами организации образа жизни, которые могут быть даже забыты или, в силу их привычности, “не замечаться”.

Важнейшим выражением этой условности становится принятый в той или иной культуре образ порядка. Привычно связывая его, прежде всего, с мифологическим комплексом и с возникающими на его основе образами Космоса, мы часто упускаем из виду, что идея порядка, являясь краеугольной в любой ойкумене, в конце концов, определяющей ее очертания, охватывает собой всю ее – не только в идеальных, но и в материальных ее проявлениях. Она определяет характер устроения, привычек и навыков жизненного уклада, образ мыслей и образ жизни и воплощается в предметно-пространственном окружении человека – сообразно ей организуется город и жилище, трудовой инструментарий и бытовая утварь, привычки и поведение. Традиционный костюм, разумеется, оказывается в этом ряду. Потому, конечно, не будет случайным искать в его строе отсветы Космоса.

Но важно понимать и другое. В канонической культуре очень часто мы не найдем некий предметный комплекс, указывая на который, можно со всей определенностью сказать: вот канон. Нет. Сопряженный с идеей порядка и воплощающий ее в деятельности людей, включенных в ойкумену, именно этой деятельностью – ее целеопределенностью, ее процедурами, ее продуктами – канон оказывается растворен во всем комплексе культуры, включая и такие ее преходящие составляющие, как поведение и привычки. При этом он не суммируется из этих отдельных составляющих, но воплощается в них всей своей целостностью, лишь обнаруживая доминирование тех или иных своих аспектов. Здесь вновь удобно вспомнить метафору с каплей воды: ее состав такой же, как и всего океана. Потому можно говорить о том, что канон лежит в основе культурного синтеза во всей его целостности и именно степенью соотнесенности с ним определяется органика тех или иных отдельных проявлений культуры.

Взятые отдельно и помещенные в иной культурный контекст, они проявляют свою крайнюю неорганичность и условность, примером чему становится появление традиционного костюма – японского ли, европейского ли – на территории другой традиции. Преодоление этой неорганичности и условности становится, в частности, отдельной темой диалога культур, поиска некоего их “общего знаменателя”, что особенно ярко проявляется в сегодняшней культурной практике, когда и экономика, и технологии, и международные контакты все более приобретают глобальный характер, все дальше уходящий от локально закрепленных традиций.

В этих условиях мы можем наблюдать, как на наших глазах складывается иная органика глобального мира, для которой любые традиционные культуры – в том числе и японская, и европейская –

выступают в качестве определенным образом локализованных систем условностей. Тем самым глобальная культура все в большей степени проявляет свой “искусственный” характер. Все более артифицируется и включенный в ее контекст человек. В этих обстоятельствах и традиционный костюм, некогда репрезентирующий “свою” ойкумену, все чаще выглядит и воспринимается экзотикой все более “чужой”, остранимой и условной, примером чего становится, скажем, появление в т.н. “народном” костюме на мероприятиях, для которых выработан усредненный “интернациональный” дресс-код. Европа уже давно пережила эту коллизию. Япония переживает ее сегодня. Здесь бессмысленно обсуждать оценочный аспект этого процесса. Таковы закономерности развития утратившей каноническую основу культуры глобального мира.

Эти рассуждения общего характера становятся возможными из освоения того конкретно-исторического, этнографического, культурологического, искусствоведческого и антропологического материала, который связан с исследованием традиционного японского костюма.

Он широко представлен в сложившихся за последние два столетия европейских коллекциях японских артефактов. Зачастую и коллекционерские интересы, и экономические предпочтения поставщиков предметов на европейский рынок приводили к тому, что традиционный костюм как целостный ансамбль, репрезентирующий целостный же культурный канон, исчезал, превращаясь в набор отдельных элементов, иногда относившихся к принципиально разным комплексам. Показателен пример, когда шлем самурая был представлен наряду с женским кимоно [1, с. 27].

Здесь мы сталкиваемся с двумя противоположными тенденциями. С одной стороны, эти случаи свидетельствуют о том, что, попадая в чуждую культурную среду, японские артефакты утрачивали свой традиционный смысл и получали в ней хождение такое же, как и современные собирателям предметы европейского искусства. Отчасти это было модернизацией, отчасти подменой невнятного смысла экзотических предметов более понятными аналогами “своей” культурной среды. Именно в этот период, когда появилась мода на японскую экзотику, эта тема особенно активно стала эксплуатироваться в европейском искусстве. Вместе с тем, непонимание, соединенное с любопытством оказались продуктивны, поскольку, с другой стороны, стимулировали формирование профессионального исследовательского интереса к изучению Японии, ее искусства, нравов, обычаев, истории, культуры.

Тем самым актуализируется необходимость комплексного исследования традиционного японского костюма как репрезентанта культурной целостности канона, обобщающего ранее полученные результаты и, вместе с тем, принципиально нового по сравнению со сложившимися исследовательскими направлениями.

В этом смысле изучение этимологии слова “кимоно” само по себе оказывается весьма показательным. Достаточно традиционное для европейской традиции исследование превращается в экскурс в область метафор, возникающих в результате сочетания иероглифов. Органичное для японской традиции словообразование демонстрирует качественное отличие от привычного нам стиля мышления уже в том, что сама группа иероглифов, образующих то или иное понятие, связанное с костюмом, включает в себя знаки, относимые к более общим и синтетическим понятиям. Тем самым идея целостности культурного канона проявляется уже на стадии складывания специфических терминов, означающих элементы бытовых вещей и их комплексов: “Понятие японской одежды содержит иероглифы “ва” и “фуку”, где “ва” используется в значении японского, но его первичное содержание – гармония, мир, согласие, соглашение, согласованность, сумма, итог. В человеческих отношениях “ва” мыслится как взаимопонимание, консолидация людей, имеющих чувство ответственности” [1, с. 91].

За языковой практикой стоит определенный строй и стиль мышления. Постигание значения терминов становится выстраиванием исходных моделей мышления, которое воплощается затем в культурной практике как создания артефактов, так и употребления их, а эти последние формируют предметно-пространственную среду осуществления поведения и навыков жизненного уклада. Поэтому неслучайным аспектом этой культурной практики становится складывание “концепции одежды как средства создания социальной гармонии” [2, с. 9].

Здесь идея порядка как принцип устройства Космоса экстраполируется на рукотворные изделия не только как принцип их построения, но и использования, которое, в свою очередь, происходит в определенных условиях окружающей среды, в частности, в то или иное время года, на связь и гармонию с которыми указывают отдельные элементы костюмного комплекса. То, что мы привыкли воспринимать, главным образом, как утилитарную сторону одежды, наполняется в японской традиции глубоким поэтическим, эстетическим и философским смыслом. Но это, в свою очередь, означает, что для этого стиля мышления утилитарное и поэтическое не противопоставлено друг другу в крайнем выражении “полезного-бесполезного”, а является

неотъемлемыми аспектами одного и того же наподобие двух сторон одного листа бумаги. А это означает, что повседневность быта в японской традиции уже на уровне слов и навыков поведения пронизана поэтическим смыслом. Так устроены мышление и миропонимание, в которых воспроизводится культурный канон. Потому неслучайно, что “в 1960-е гг. возникло понятие “содо” (装道) (путь облачения), что означает воспитание моральных качеств через культуру одевания” [1, с. 101–103; 2, с. 9–10].

Тем самым, ориентация на исследование традиционного костюма как репрезентанта целостности культурного канона диктует необходимость моделировать сложный комплекс культурных практик, различных сфер ритуализированной и неритуализированной коммуникации и стиля мышления как системное целое, различные уровни организации которого сложным образом взаимодействуют друг с другом. Такая исследовательская установка обращает нас к методологии системного подхода.

Часто используемое здесь представление Л. фон Берталанфи об общей теории систем [1, с. 104] является в применении к стоящей перед таким исследованием цели слишком широким, с одной стороны, и формальным, с другой. Формализм этот состоит в том, что на уровне описания систем разной природы не различаются оппонирующие друг другу интеллектуальные стратегии исследования – натуралистическая и деятельностная. В силу этого последователь Берталанфи вольно или невольно осуществляет натуралистическую стратегию, сводимую к тому, что объект его исследования представлен ему в качестве объекта созерцания наподобие природного (“натурально данного”) объекта, тогда как искусствоведческое и культурологическое изучение артефактов со всей очевидностью сталкивается с явлениями, имеющими деятельностное происхождение.

Эффективные средства исследования таких явлений были выработаны в рамках системно-структурной методологии и системомыследеятельностного подхода, в общем виде представленного работами Г. П. Щедровицкого, Э. Г. Юдина, В. Н. Садовского, а применительно к задачам искусствоведения и культурологии – работами О. И. Генисаретского, А. Г. Раппапорта и др.

Даже сама граница объектности подобных явлений оказывается проблематизирована позицией исследователя. В частности, это касается темы понимания искусства в японской традиции, весьма отличного от соответствующих представлений европейцев [1, с. 107–109]. Его границы проблемны. Они не “даны” нам заранее природой объекта анализа, а определяются целями, задачами и средствами исследова-

ния, которые формируются наряду с выработкой исследовательской позиции.

Костюм как “культурное тело” человека развивает тему артификации человека в культуре и последующего его оестествления в каноне, сообщающее органику поведению и жизненному укладу.

Одеванием в широком смысле может рассматриваться любое внешнее преобразование тела, сообщение ему некоего “другого”, отличного от натурального, вида. Оно выступает как форма выделения и противопоставления человека природе – один из первых актов культурной практики, в котором, пусть и в превращенной форме, присутствует рефлексия, в пределе обращенная к осмыслению собственного места в мире. При этом сам мир мыслится как “одетый” культурным преобразованием. В этом смысле органика – это слияние с этим миром, приятие на себя того культурного преобразования, которое вековой практикой поколений адресовано этому миру. Следствием так понимаемой органики становится социализация, “отпечатывающая” на отдельно взятом человеке условности жизни его страта. Другой стороной так понимаемого одевания становится воображение, в котором схватывается некий скрытый идеал [1, с. 147]. Именно он, выраженный не непосредственно телесно, а лишь намеками, в которых проявляется свойственная японской традиции метафоричность, становится предметом художественного освоения.

Тем самым обнаруживаем, что в японской традиции чувственности в проявлении и восприятии канона отводится совсем иная роль, чем в традиции европейской, в которой именно чувственность была одним из базовых факторов формообразования, сделавших возможным весь известный нам античный мифологический комплекс. В свою очередь, его реминисценции насыщают привычным нам пониманием “реализма” (т.е. соответствия чувственному опыту) искусство Возрождения и Нового времени, выстраивая соответствующие системы условностей пластического языка.

Возникает любопытная коллизия. Казалось бы, что может быть более индивидуальным, чем воображение? Но обнаруживаем, что сфера идеального в воображении также формируется культурным канонем, а затем его воспроизводит в индивидуальной культурной практике отдельно взятого человека. Таков универсальный механизм воспроизводства образа мира, который складывался канонической культурной традицией.

Тогда возникает отдельная тема организации этой индивидуальной культурной практики. И здесь мы обнаруживаем некие аналогии, например, в создании моно и иконописных изображений. Так, в Япо-

нии “...каждый род имеет собственный мон, который передается из поколения в поколение. Первоисточником здесь выступает семейный дневник, который ведет глава рода (старший сын), который воспроизводит в своей тетради станицу из отцовского дневника, где содержатся данные о генеалогии, девиз рода и его герб. Разумеется, такие “прориси” несовершенны, скорее они отражают главные элементы мона и принцип его композиционного построения, основные цвета. Графическую выразительность, гармоничность сочетания толщин и изобразительных элементов придадут мону мастера, которым будет заказано его воплощение на кимоно или на некоторых других ценных вещах” [1, с. 165]. Подобная практика создания прорисей закреплена и в традиции иконописных подлинников, получивших распространение в средневековой Европе. То же касается и европейских т.н. “книг образцов” и японских “книг хины” [1, с. 170], функции которых для организации культурной практики были, фактически, тождественными.

Подобные аналогии усматривается и в аномативном укладе европейских карнавалов и японских “веселых кварталов” [1, с. 168]. Говоря об индивидуальной культурной практике, необходимо выделять типовые нормативные ситуации, регулируемые каноническим правилом, и уникальные случаи, эксцессы, зачастую представленные, например, аномативным поведением богемы [1, с. 167–168]. И то, и другое складывало своеобразные каталоги прецедентов, по-разному оцениваемых и сообразно этим оценкам воспроизводящихся в разных обстоятельствах. Этот механизм, представленный преимущественно в формах коммуникации, обеспечивает, так сказать, повседневный уровень существования канона.

Наряду с ними обнаруживаются и аналогии экономической природы. Это переход от натурального хозяйства, в котором костюм производился для домашнего употребления, к сначала ремесленным, а впоследствии и мануфактурным и индустриальным формам его производства, массификация спроса на него. В процессе этих переходов утрачивались одни – главным образом, традиционные – ценности, возникали другие, имеющие более широкий, универсальный характер. Среди них, например, спрос на экзотику на Всемирных выставках в Европе, стимулировавший спекуляции традиционными формами японской одежды. При этом они утрачивали как свой комплексный художественный характер, так и идеальный канонический смысл, но имели высокий спрос у европейцев, не очень знакомых с японской традицией.

В этих аналогиях можно усмотреть универсалии той экономической, технологической и коммуникативной инфраструктуры деятель-

ности, которые, в конце концов, – почти через полтысячелетия складывания и распространения! – станут “общим знаменателем” процессов глобализации, столь обостривших проблематику традиционных культур.

Кимоно выступает в качестве произведения искусства как своеобразная основа синтеза искусств. С одной стороны, оно само по себе является произведением прикладного искусства. С другой же, в комплекс традиционного японского костюма, центром которого является кимоно, входят произведения малой пластики – нэцкэ, – лаковой миниатюры, ювелирного искусства, графики, каллиграфии, а через нее – поэзии, а с нею и устной речи как особой сферы творчества, искусства создавать подтексты. Тем самым соотношение видимого и скрытого, идеального, получает свое дальнейшее развитие. В этом синтезе находит свое воплощение тема единства утилитарного и поэтического, явленного пластической метафорой [1, с. 194], через прочтение которой открывается путь к постижению заключенных в каноне символов.

Здесь со всей очевидностью проступает двойственность наносимого на кимоно иероглифического знака – как носителя вербального значения и как визуальной формы. В канонической культуре связь этих начал осуществляется не автоматически, а опосредуется ситуацией, соотносимой с имеющимися в культурном поле прецедентами.

Ситуативность прочтения пластических метафор органично связывает кимоно с театром – особым искусством моделирования жизни в наборах прецедентных ситуаций.

Здесь обнаруживается двойственность уже самого кимоно: оно, с одной стороны, выступает в качестве театрального костюма, т.е. элемента имитирующей ситуации, с другой же, – выступает своеобразным персонажем спектакля, выполняя означаящую роль, характеризуя того, кто в это кимоно одет.

Театр также, в свою очередь, становится элементом воплощаемого кимоно синтеза искусств в качестве источника декора, с помощью которого прецедентные – или нормативные, образцовые, типовые – ситуации из модельных театральных форм спектакля переносятся в пространство жизни и его организовывали сообразно моделированным каноническим прототипам.

В свою очередь, кимоно само становится элементом синтеза, когда вписывается в архитектуру или становится предметом изображения.

Одной из формальных характеристик канона является связанность всех элементов, участвующих в синтезе, единой модульной системой, позволяющей складывать различные предметные ансамбли,

самостоятельные и изолированные, но при этом корреспондирующие друг с другом.

Условности пластического языка также имеют некие “общие знаменатели”, связанные с характером пластического мышления, погруженного в более общие мировоззренческие и образожизненные контексты. С этой точки зрения весьма неслучайным представляется совпадение плоскостного характера изображений в традиционной японской гравюре и живописи и плоскостное же понимание костюма. Через эту плоскостность возникает и связь кимоно с архитектурой, где оно играет роль ширмы (т.е. плоскости, имитирующей или заменяющей плоскость стены).

В свою очередь, модульность японской архитектуры также имеет плоскостный характер, задаваемый циновкой в качестве модуля, организующего не только план, но и фасады и разрезы. Этому в немалой степени способствовало отсутствие мебели [1, с. 212], которая в европейской традиции задает объемно-пространственный характер интерьера, строящегося объемно-предметными модулями.

Разные аспекты плоскостного типа пластического мышления сталкиваются, когда изображение помещается на поверхности кимоно. Из этого столкновения возникает пространственный эффект, пространство начинает мыслиться как сочленение плоскостей. Пространство японской архитектуры возникает – в отличие от европейского опыта – вне освоения его объемно-предметным наполнением.

Плоскостный характер росписей инро, входящих в ансамбль традиционного костюма, также корреспондирует со всем строем пластического мышления в целом.

Элементы, составляющие комплекс японского костюма, представляют собой единый ансамбль традиционной одежды.

В первую очередь, это нэцкэ. Понимание нэцкэ создающими их мастерами прошло путь от скульптуры малых размеров до самостоятельного вида пластики, имеющего собственный жанровый и тематический репертуар. Вместе с тем, он корреспондировал с репертуаром гравюр, варьируя темы, связанные с характерными для канонического строя культуры прецедентными ситуациями. Через них нэцкэ наполнялись тем символическим смыслом, в котором канон обретал конкретику своего проявления. В нэцкэ, может быть, наиболее наглядно проявилось единство утилитарного и поэтического смысла произведения. Впоследствии, с превращением – не без европейского влияния! – нэцкэ в предмет коллекционирования, это единство стало ослабевать и постепенно на первый план стал выходить его сугубо эстетический

аспект, что, безусловно, свидетельствует о разрушении – уже в наше время – традиционного канонического уклада жизни и стиля мышления.

Еще одна сторона, характерная для канонического типа культуры, проявляющаяся в изготовлении инро и сагемоно (она, конечно, встречается и в других ремеслах от гравирования до ткачества), – коллективный процесс изготовления изделия. В этом проявляется характерная для канонических ремесел технологическая схема, ориентирующая именно на создание изделий, – произведениями они станут потом, когда превратятся в предмет коллекционирования (при активном участии в этом процессе европейцев).

Ансамбль аксессуаров традиционного костюма, может быть, в наибольшей степени связан с присущей канону символичностью, восходящей еще к архаическим магическим ритуалам, прежде всего, к оберегам. Сами эти ритуалы, возможно, и забылись, но рудиментарные их следы закрепились в культурной практике обращения с отдельными предметами, создавая упомянутое единство их утилитарного и поэтического смысла.

Процесс постепенного разрушения традиционного канонического уклада жизни и стиля мышления в наибольшей степени связан с теми коллизиями, которые Япония пережила во второй половине XIX – I пол. XX вв. Снятие ограничений на контакты с иностранцами, участие во Всемирных выставках в Европе, массовое проникновение европейцев в районы “внутренней” Японии, милитаристская экспансия в Тихоокеанском регионе, поражение во Второй мировой войне и широкое проникновение в страну элементов массовой культуры Америки и Европы – эти и многие другие факторы сыграли свою роль в процессе модернизации японской культуры.

Показательно, что в этом контексте обнаруживаются отличия канонического уклада периферийных островов и “внутренней” Японии, связанные с теми видоизменениями традиций, которые возникли под влиянием комплексов обстоятельств, характерных именно для этих отдаленных провинций страны. Некоторые из этих отличий имели характер анахронизмов: на островах сохранилось то, что уже было забыто в “метрополии”; другие имели уникальный характер и выступали по отношению к общепринятым нормам в качестве эксцессов.

Здесь уместно вспомнить, что, восприняв в процессе модернизации собственной культуры многие тенденции развития культуры Европы и Америки, Япония, в свою очередь, оказывала на них и обратное влияние. Так, граф А. А. Игнатъев вспоминает, что переход в 1907 г. русской армии на форму цвета хаки произошел после пораже-

ния в русско-японской войне именно под влиянием японского опыта, который, в свою очередь, был заимствован из опыта англо-бурской войны.

Выводы. Сегодня традиционный японский костюм выступает в качестве образа гармонии, в котором воплотились и тысячелетняя история страны и культуры, и ее современность. Возможно, секретом современного “японского чуда” является именно то обстоятельство, что послевоенной Японии удалось соединить американо-европейскую технологическую инфраструктуру с канонической основой собственной традиционной культуры. Эта возможность, вероятно, связана как раз с полицентрическим характером японского культурного канона, подтвердившего свою устойчивость даже в условиях невероятной социально-культурной динамики, в чем обнаружилось его существенное отличие от канонического типа европейской культуры.

Воплощенный в традиционном японском костюме мир образов, привычек, навыков, поведения представляет собой целостную модель культурного канона.

Литература

1. Рыбалко С. Б. Традиционный костюм как репрезентативная модель японской культуры : дисс. ... докт. искусствоведения. – Х. : ХГАК, 2013. – 653 с.
2. Рыбалко С. Б. Традиционный костюм как репрезентативная модель японской культуры : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. – Х. : ХГАК, 2013. – 36 с.
Отримано 29.02.2016

Анотація

Шило Олександр. *Навколо кімоно і децю ширше (до характеристики канонічного типу культури на прикладі японо-європейського культурного діалогу).*

Традиційний японський костюм досліджується як репрезентативна модель канонічної японської культури. Вона проаналізована в контексті змін соціокультурних парадигм та інтертекстуальних зв'язків з художньою практикою та культурними традиціями Японії.

Ключові слова: *діалог культур (Схід – Захід), японська культура, глобалізація, японський традиційний костюм.*

Summary

Shilo Alexander. *Around kimono and some widely (to the characteristic of the canon culture type as an example of the Japanese-European cultural dialog).*

Tradition Japanese costume is investigating as representative model of the canon Japanese culture. It's analyzed in the context of the social and cultural paradigms' changes and intertextual connections with art practice and cultural traditions of the Japan.

Keywords: *culture dialogue (East – West), Japanese culture, canon, globalization, art, Japanese traditional raiment.*