

Шелестова Олена

**У ПОШУКАХ МЕХАНІЗМІВ КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ**  
(слідами зв'язків Японії з Заходом)

Нісіто іеба, хігасі те ю  
Говорячи про захід, говори про схід

*Японська приказка*

Как на заповідь,  
Ориентируюсь на знак:  
Востокозапад!

*А. Вознесенський*

Японію іноді називають Далеким Заходом [Еренбург 1958, 64], натякаючи на процеси вестернізації, які не припиняються в цій країні більш ніж півтора століття і які примусили японців до визнання: "У нашій культурі вже не залишилося нічого, що підкреслювало б нашу виокремленість як японців. Творіння наші нічим не відрізняються від творінь американців або європейців" [Przeгляд... 1970, 56]. З іншого боку, людині з Заходу Японія "бачиться... машиною часу, здатною відвезти вас у глиб століть – у країну, де саме повітря наповнене все ще живучими патріархальними традиціями", разом з тим вона "може показати нашу епоху, сучасні міста, шахти, фабрики з дивовижними електронними пристроями" [Федоренко 1966, 217]. Горезвісні "японські контрасти" – співіснування прастарого, традиційного й ультранового, запозиченого, – готові перетворитися для стороннього спостерігача в проблему. Тим більше, що самі японці цей парадокс вирішують парадоксальним же способом, стверджуючи: "самовиховання є, головним чином, імітація". Так заявив у книзі "Японці про Японію", виданій ще на початку ХХ ст., Інадзо Нітобе [Японцы..., 257]. Певно, що він не бачив прірви між "самовихованням" і "вихованням" "через зіткнення із західними ідеями", в тому значенні, як це останнє трактував Л. Херн. Цей європеєць, котрий прожив більшу частину свого життя в Японії, вважав "вивчення західного мистецтва музики, літератури... чистісінькою втратою часу" [Философский... 1975; Херн 1918] для японців, якщо вже вони залишаються фатально вірними самим собі, тобто, на відміну від Інадзо Нітобе, Херн підійшов до проблеми впливів не діалектично, а суто метафізично. Свій скепсис Херн мотивував алегорично: "не може, мовляв, ... поверхня дзеркала бути змінена тими образами, що проходять повз нього" [Херн 1918, 43]. Подібна метафора занадто формально відбиває суть процесів, що відбуваються при взаємодії культур. Ми пропонуємо розставити акценти інакше: дивлячись, так би мовити, у дзеркало, навіть із "чужими" образами, що проходять повз нього, Японія не могла при цьому не бачити і саму себе. Це трюїзм, але за ним стоїть цікава аналогія. Саме "принцип дзеркала" спрацював, коли зустрілися японська і західна культури, у тому сенсі, що кожна з них впізнала себе в іншій. Цей дивний феномен був зафіксований істориками мистецтва.

"У ХХ ст., – пише Н. Ніколаєва, – особливо в післявоєнні роки в усьому світі спостерігався підвищений інтерес до японської національної культури, особливо до архітектури і прикладного мистецтва. Це пояснюється близькістю деяких особливостей японського мистецтва до пошуків сучасних архітекторів і художників, що намітилися ще в 20-х роках" [Николаева 1968, 113]. Б. Воронова звертає увагу на не менш визначний факт зі сфери живопису: «Спочатку здавалося, – пише вона – що майстри "нової ніхонга"<sup>1</sup> повинні знаходитися в різкому протиріччі з художниками, які повністю порвали з національною традицією, із тими, хто сприйняв естетичні ідеї європейського мистецтва і техніку живопису олією, раніше в Японії не відому. Але як це не парадоксально, незабаром виявилось, що творчі принципи, розроблені японськими живописцями багато сторіч тому, у чомусь співзвучні відкриттям європейських майстрів новітнього часу. Молоді живописці Японії з подивом виявили, що їхні паризькі кумири "захоплюються класичним японським мистецтвом. Так творчі імпульси Сходу і Заходу злилися в єдиний потік» [Воронова 1968, 54].

Наведення фактів можна було б продовжити, але вони вже узагальнені Т. Григор'євою, яка у своєму есе "И еще раз о Востоке и Западе" висунула тезу: "Захід і Схід самопізнаються одне в одному" [Григорьева 1975, 224]. Для нас це положення Григор'євої становить подвійний інтерес, тому що

перегукується із згаданою вище сентенцією Інадзо Нітобе. На перший погляд, “самовиховання” і “самопізнання” начебто не є синонімами, однак переконатися, що мова йде про одне і те ж саме, допомагає ще один приклад з історії відносин Японії з Заходом, що став уже хрестоматійним фактом.

...Трапилося так, що американський архітектор Ф. Л. Райт “відкрив очі” японцям на їхню власну архітектуру. Японці вчилися у Заходу, Захід вчився в японців, і в результаті такого “взаємодображення” японська архітектура стала світовим надбанням, - від цього, природно, загострилася і національна гідність японців. Те, що сталося, стосовно японців є “самовихованням”, на сторонній же погляд, або з погляду світової культури в цілому, - інакше ніж “самопізнанням” це не назвеш... Ми бачимо, що у масштабі світової культури діє той самий принцип, що й у рамках окремо взятої культури, - повернення до “свого” здійснюється побічно через “чуже”. Здається, що цю закономірність можна вкласти, як у формулу, в афоризм Абэ Кобо “Висока опірність завдяки високому ступеню пристосовуваності [Кобо Абэ 1967, 30], в якому вміщено діалектику “Я” і “Не-я” у світосприйманні японців у широкому розумінні цього слова. Якщо спробувати підшукати аналогію цій залежності на Заході, то подібною моделлю виявиться саморегуляція за принципом “зворотного зв'язку через оточення” [160]. Ця кібернетична категорія вже застосовувалася (правда, у декларативному плані) до мистецтва і мови Д. Переверзевим. У своїй книзі “Мистецтво і кібернетика” він називає такими, що саморегулюються системи, які “мають механізм, котрий управляє потоком енергії, що приходить ззовні, таким чином, щоб протидіяти руйнації своєї структури і збільшувати її упорядкованість” [Переверзев 1966, 32]. Ми вважаємо, що для застосування поняття саморегуляції до всього об'єму культури протипоказань немає, тому що найкраще теоретичне пояснення єдності і боротьба “свого” і “чужого” знаходять саме в цьому механізмі. Ми бачили на конкретних прикладах, що фактор зовнішнього впливу не тільки не “дезорганізує” культуру, як цього можна було б очікувати, а навпаки, штовхає її на шлях “самоствердження”. Варто обмовитися, однак (слідом за Переверзевим), що мова йде не про якийсь містичне “самозакріплення”. Переверзев підкреслює, що в мистецтві й у мовах (додамо, у культурі взагалі) такі процеси здійснюються лише завдяки свідомій суспільній діяльності. Застосовуючи кібернетику до культури, ми враховуємо побажання вчених: “теоретична кібернетика повинна розглядатися як розділ теоретичної психології” [Журавлев 1979, 22]. І головне, ми усвідомлюємо те, що культуру творять люди мистецтва і люди науки, яких об'єднує, за словами Р. Оппенгеймера, те, що вони “повинні привести нове в гармонійну єдність із старим, вони повинні шукати рівноваги між новим і синтезом старого” [Моль 1966, 240].

Отже, коло замкнулося: без розмови про “старе” і “нове” ми не могли обійтися на жодному з рівнів розгляду нашої проблеми: почавши, так би мовити, з “макрорівня” (окрема культура), перейшовши на “мегарівень” (система світової культури) і спустившись, нарешті, на “мікрорівень” (людина, творець культури). На всіх рівнях відбуваються, як ми можемо констатувати, однотипні процеси. Які ж рушійні сили цих процесів? Припустивши, що культура є саморегульованою системою, ми повинні піти у своїй гіпотезі далі, застосовувачи до проблеми той аспект кібернетики, який називається “надмірністю”. Надмірність, за М. Амосовим, є чинником, який допомагає саморегульованій системі “вижити в критичних ситуаціях” [Амосов 1977, 13]. Більш докладне і конкретне розшифрування цього поняття ми знаходимо в книзі А. Моля “Теорія інформації і естетичне сприйняття”. Приводимо уривки з неї: “... Надмірність протистоїть інформації в діалектичній парі банальність – оригінальність...”

“Саме завдяки надмірності повідомлення стає зрозумілим (курсив наш. – О. Ш.) “Ми визначили повідомлення як послідовність елементів набору, що несуть інформацію, пропорційну відносній оригінальності повідомлення, тобто його непередбаченості, непередбачуваності у порівнянні з максимально можливим значенням оригінальності...”

“Оригінальність зменшується зі збільшенням надмірності – величині, яка характеризує вплив внутрішньої організації повідомлення. Передбачається, що внутрішня організація відома одночасно і приймачу, і передавачу; у більш загальному випадку при передачі природних повідомлень ця внутрішня організація відома приймачу апіорі” [Моль 1966, 185, 196].

Ми бачимо, що мова теорії інформації є цілком органічною для культурології, тому що в рамках культури відбувається не що інше, як переробка інформації, тут є “приймач”, “передавач” і т.д. Поняття надмірності, як ми покажемо, безперечно, можна прикласти до культури, тому що надмірність, як у фокусі, збирає загадки, що супроводжують культурні взаємовпливи, і одночасно несе в собі їхню відгадку.

Почнемо з того, що саме надмірність, як деяке апріорне “знання”, породжує примарний ефект навмисного пошуку і перебування в чужій культурі того, що потрібно даній культурі.

“Японія допомогла Європі знайти те, що вона шукала. Вона (Європа. – *О. Ш.*) була не матір’ю, але хрещеницею стилю модерн”, – писав С. Рейнак [Рейнак 1938, 294]. Ерл Майнер у своїй статті “Що дала Японія мистецтву і літературі Заходу” говорить те ж саме у більш загальному плані.

“За кожною спробою людей Заходу прилучитися до художньої скарбниці Японії стоїть визначена потреба в тих її багатствах, які ймовірно вона містить”. І далі: “Історія запозичень Заходу в Японії, в основному, пов’язана з його прагненням відшукати в цій країні те, що йому здавалося існуючим у ній. Таке значення Японії – відповідає воно істині чи ні – набагато важливіше, ніж це можна було б очікувати” [Майнер 1968, 48]. Споріднене з цими ілюзіями “випередження дійсності” і відчуття, яке виникає в дослідників: нібито ґрунт для іноземного впливу в культурі готується заздалегідь і що вона може бути “готова” або “не готова”. “Для того, щоб вплив з боку однієї культури був сприйнятий іншою, інша культура повинна бути готова до сприйняття даного впливу”, – так писав К. Коул, але не обумовив у чому ж повинна виявлятися ця “готовність” [Коул 1969, 274].

А французький художник Моріс Вламінк характеризує умови “підвпливовості” як деяку негативну величину. “Новий внесок”, “нові добрива”, “іноземні цінності”, – він висловився саме так, – потрібні мистецтву, нібито тоді, коли воно залишається “без засобів до фортуни”, “голіруч” [Мастера... 1934, 415]. Я. Тугендхольд ще емоційніше провів аналогічну думку. Японське мистецтво, на його думку, явилось “одкровенням” для “перестаркуватого європейського живопису” [Тугендхольд, 36]. Видатний критик, безсумнівно, мав на увазі “салонне” мистецтво ХІХ ст., неоакадемізм, проти якого, подібно революціонерам, виступили імпресіоністи, котрі черпали натхнення й у японській гравюрі.

Якщо відступити від полеміки тих років, то варто визнати, що об’єктивно академізм, або мистецтво Салона, є еклектизмом, побудованим на пієтеті класичних традицій (прерафаеліти зробили своїм кумиром Ботічеллі, Енґр обожнював Рафаеля). Ми хочемо сказати цим, що європейська культура ще до зустрічі з Японією займалася “самопізнанням”. Після цієї історичної зустрічі, точніше, у результаті її, “тріумф японізму”, за виразом Ж. Гонкура, став “однією з великих течій у літературі і мистецтві ХІХ ст.”, поряд, наприклад, із таким чинником, як “відродження мистецтва ХVІІІ ст.” [Майнер 1968, 30]. Підкреслюємо, що внаслідок східного впливу, який не міг не позначитися, Європа, однак, не тільки не загубила інтересу до майстрів свого минулого, але ніби “додатково” побачила їхнє відбите світло в чужому мистецтві. Так, художники ХVІІ і ХVІІІ ст. Ф. Гальс і Ф. Гварді стали, поряд із японцями, натхненниками імпресіоністів, їхніми найулюбленішими художниками. У першого їм імпонував, “графізм” у живописі, у другого вони знайшли повітряну перспективу, тобто фактично елементи того, що їх хвилювало й у гравюрах Хокусяя.

Японське мистецтво не тільки не відвертало європейців від власних традицій, – воно стимулювало (хоча б у мистецтвознавчих спекуляціях типу “*deja vu*”) повернення назад, аж до глибокого середньовіччя.

Адже японське мистецтво здатне дати поживу для міркувань такого роду: “Японські художники, хоча і писали портрети, проте прагнули передати не індивідуальну неповторність особи, а якусь незмінну властивість людської натури. Згадаємо, що протягом середньовіччя (європейського – *О. Ш.*) художники, зображуючи людей, шукали в них не неповторного, “незагального виразу”, а чогось зовсім іншого, незміненого під впливом часу” [Амосов 1977, 206]. Напрошується висновок: не зазнаючи іноземного впливу, “варячись у власному соку”, культура перебуває в “природному” стані самовивчення, який веде до кристалізації національних традицій. Це було характерно, як ми відзначили, для європейської культури; те ж саме можна сказати і про Японію періоду, який безпосередньо передував “відкриттю” японської культури Заходом. Так, у “Історії японського мистецтва”, написаній Іто Нобуо та ін., у главі “Період Едо” читаємо: “У відрізаному від іноземних держав світі... у художній творчості стали виявлятися формалістичні тенденції” [Іто Нобуо 1965, 102]. «Під “формалістичними тенденціями”, – читаємо далі коментар до тексту, – автори розуміють риси імітації, які намітилися, робіт старих майстрів» [Іто Нобуо 1965, 150]. Подібні тенденції можна було б просто “передбачити”, виходячи з “букви” теорії саморегуляції: адже “дія зворотного зв’язку полягає саме в тому, щоб спрямовувати діяльність у бік від визначеної спершу мети” [Бишоп 1964, 192]. Таким чином, і в стані ізоляції, і в момент зустрічі з іншою культурою наявна лояльність

стосовно вітчизняної традиції; культура ніби-то “стурбована” поверненням “на круги свої”. Однак було б не виправдано бачити тільки кругооберт історії культури, не помічаючи її тенденції до поступального руху, до “прогресу”. Якщо ми зведемо функціонування культури тільки до “законів зберігання”, то побічно уподібнимось прихильникам “циклічної теорії”, яка побутує на Заході і сповідає регулярне повернення культур до “виникнення спочатку” [Гончаренко 1968, 14]. Адепти цієї теорії (Лало, Бове та ін.) намагаються “вивести з подібності багатьох явищ і рис у різних у часі і просторі формах мистецтва закони повторюваності та єдності в чергуванні щаблів” [Гончаренко 1968, 30]. Не можна заперечити повторюваності й єдності в розвитку світової культури, що ми і показали на ряді прикладів. Але циклісти піддаються справедливій критиці навіть з боку своїх буржуазних колег (П. Сорокіна, наприклад) за те, що їм “здаються дивовижно схожими ті форми мистецтва, в яких більше різного, ніж подібного” [Гончаренко 1968, 28].

Не помічати розходжень між культурами – така ж крайність, як і абсолютизувати ці розходження, що також має місце у буржуазній науці. Ця друга тенденція виявляється в тому, зокрема, що деякі вчені повністю заперечують “порівнянність” явищ культури, заявляючи, як, наприклад, А. Гаузер, що “творчість кожного художника – унікальна ситуація в історичному процесі” [Гончаренко 1968, 78].

Близькі до подібних поглядів і ті, хто вважає навряд чи розв'язною проблему взаєморозуміння між Сходом і Заходом. У сучасних умовах ця проблема іноді постає перед нами в романтичному ореолі: її ставлять чи не на один рівень складності з... зав'язуванням контактів з інопланетянами.

А в минулому “агностицизм” у цьому питанні нерідко фарбувався в шовіністичні тони. Приведемо міркування вже цитованого нами Л. Херна, який, незважаючи на свою велику любов до Японії, висловлювався в європоцентристському дусі.

“Складне життя почуттів жителя Сходу складається з ряду родових і особистих переживань, для яких на Заході не знайдеться аналогії... З тих же самих причин і японець, навіть якби він і захотів цього, не зміг би обдарувати європейця повним розумінням. Якщо, таким чином, європейцю не видається можливим досягнути істинну цінність розумового і духовного життя японця, він не може в той же час звільнитися від враження, наче це внутрішнє життя дуже незначне у порівнянні з його власним” [Херн 1918, 44].

Покажемо, що подібні погляди не тільки шкідливі, але й не коректні з наукової точки зору.

Як у дійсності склалися справи з проблемою розбіжностей між культурами?

Мовою теорії інформації, взятої нами на озброєння, чинником розбіжності в культурі є не що інше, як оригінальність, яку А. Моль (див. вище) розглядав у діалектичній парі з банальністю, коли надмірність протиставляв інформації (як знайоме – новому).

Чи може оригінальність, якщо вона іменується “інформацією”, стати перепорою для розуміння?! Стверджувати так (як це роблять “агностики”) – значить припускати помилки проти логіки.

За діалектикою розвитку “оригінальність” зв'язує культури, щоправда, непрямим способом, а саме: як те “нове”, що неодмінно повинно бути пов'язане зі “старим”, щоб культура могла функціонувати і “продовжуватися”, тобто зберігатися і прогресувати водночас. За подібне “розширене відтворення” культури і відповідає чинник оригінальності – у тому сенсі, що сприйняття новизни кожною культурою можна розглядати як феномен *позитивного зворотного зв'язку*, що має місце взагалі в усіх процесах розширеного відтворення [Философский словарь... 1975, 285].

Пояснимо, що це таке.

У попередній частині статті мова йшла про *негативний зворотний зв'язок*, коли “результати керованого процесу послаблюють його дію”; ми назвали це “самопізнанням” у культурній взаємодії.

Позитивним же зворотним зв'язком є “посилення результатами керованого процесу” [Философский словарь... 1975, 285], і тут доречно згадати про розповсюджені терміни, “взаємообмін” і “взаємозбагачення” культур [Виноградов 1969, 16].

Самопізнання і взаємозбагачення – два боки медалі єдиного процесу: якщо перше є реалізацією тенденції до стабільного стану (гомеостазу), то друге можна кваліфікувати як “задоволення рефлексу свободи” як “потреби, непереборного прагнення проникнути в незвідане” [Иофан 1974, 12].

“Рефлекс свободи” приписується японцям як генетична властивість однієї із самих сприйнятливих націй і трактується як “відтискування гомеостазу” із свого чільного місця в теорії природного добру [Иофан 1974, 12].

Ми ж схильні сприймати ці механізми в діалектичній єдності і постулювати зазначений вище “рефлекс свободи” як універсальну рису світових культур<sup>2</sup>.

Виконуючи принцип позитивного зворотного зв'язку, “любов до чужого” (так можна назвати “рефлекс свободи”) виражається в тому, що “чуже” стає “ближче” за своє. Ерл Майнер пише, що “наново відкрита японська література здавалася... західноєвропейським письменникам більш актуальною, ніж власна літературна традиція” [Майнер 1968, 34].

У. Йітс вважав, що “творці умовностей театру *но* “ближче” нам, ніж Шекспір або Корнель” [Майнер 1968, 34].

“Любов до чужого” породжує наслідувальність, аж до імітації, яка у часи напівколоніалістського ставлення до Японії на Заході інкримінувалася японській культурі як прояв творчого безпліддя.

Щоб спростувати цю, ще не до кінця зжиту помилку, повернемося до того, з чого почали, до вислову Інадзо Нітобе, про те, що “чуже” потрібне японцям для пошуків себе, для “самовиховання”.

Що означає надзвичайна спроможність японців “взяти чуже і зробити його своїм”? [Еренбург 1958, 87]. Розглянемо це на прикладах.

Н. Конрад свідчить, що перші переклади творів західної літератури в Японії йшли під назвами, у яких можна було побачити “явний відбиток колишніх феодальних образів: так, наприклад, у манері п'єс Кабукі були зроблені заголовки багатьох шекспірівських драм: “Юлій Цезар” названа “Останній удар меча свободи”. Конрад повідомляє цікаву деталь: «в Японії в той час віссю всіх політичних суперечок була “свобода”. Це слівце було в усіх на вустах». Виявляється, словом “свобода” називалися тоді не тільки різні організації, друкарські органи, лазні, гарячі джерела, ресторани, але навіть пігулки, тістечка, рушники [Конрад 1978, 298, 299]. Природно, що це слово «потрапило навіть у такі складені скоріше в дусі старовини назви, як “Останній удар меча свободи”» [Коул 1969, 299]. Це гарний приклад того, як у культурі “старе” завжди прагне “замкнутися” на “нове”.

Наведемо приклади з області образотворчого мистецтва. На думку Н. Нісиди, східному мистецтву школи “дзен” був дуже близький “фовізм від Матісса до Дерена” [Завадская 1977, 121]. О. Завадська пише, що ця близькість полягала у подібності підходу до моделі в Матісса і художників-дзенців. “Малюнок умовний і орнаментальний, величезне навантаження в створенні образу несе білий фон; характеристика дана гранично узагальненими і водночас точними рисами” [Завадская 1977, 127].

Тобто імітація Матісса в японському живописі європейської орієнтації (так званої “йога”) не була просто пасивною, автоматичною імітацією (хоча вже згадуваний нами принцип “дзеркала” діяв, звичайно, і тут). Матісс у Японії був уже “японським”, “своїм” Матіссом. І якби хто-небудь збоку задався питанням: чи з'явився “фовістичний сенсуалізм у японському живописі як привнесена ззовні якість, чи вона є продуктом місцевого ґрунту, дати однозначну відповідь було б важко. Одне зумовило інше: “нове” і “старе” відбилися одне в одному.

Приведемо настільки ж суперечливий факт із практики Заходу.

У книзі Садакічі Гартмана “Японське мистецтво” (1908) читаємо: “Вплив японського мистецтва відчувається в програмній музиці нашого часу, у творах неовагнеріанської школи... Молоді композитори, наслідуючи вигадливість японців, намагаються вразити своїх слухачів введенням якого-небудь дисонуючого інтервалу, в той час, коли очікується консонуючий” [Садакічи Гартман 1908, 65].

Із С. Гартманом ніби сперечається Б. Шлецер, який написав 1911 р. статтю про музику після Вагнера, де він жодним словом не згадав японський вплив, хоча і писав, так само, як Гартман, про “дисонансну” природу цієї музики. “Ще недавно, – читаємо ми у Шлецера, – гармонії Вагнера здавалися багатьом занадто складними, витонченими. Але з'явилися художники в Росії, у Німеччині, у Франції, які возвели у культ дисонанс, і став класичним Вагнер. Дисонанс тепер царює всевладно. Яке психологічне значення цієї еволюції? Адже якщо музика є найбільш адекватним вираженням наших переживань, то, звичайно, обґрунтування для всіх її форм і законів можна знайти в духовному житті окремих особистостей, епох і народів. І тут доводиться шукати причини того, що музичне мистецтво розвилось саме в тому, а не в іншому напрямі” [Шлецер 1911, 54–55].

Шлецер був схожий на типового представника “ізоляціонізму” в культурології, котрий сповідає принцип: “рушійна сила міститься всередині суспільства” [Коваль 1969, 11]. Він розглядає особливості нової музики як породження місцевого “духу”, місцевих умов.

Гартман же був близький до дослідників, котрих згодом стали називати “дифузійністами”: він прихильник ідеї “привнесення”, “запозичення” нового.

У наші дні між “ізоляціоністами” і “дифузійністами” (до останніх належить такий ентузіаст-експериментатор, як Тур Хейердал) не припиняються дебати. Ми звели протиріччя між цими таборами до чотирьохмірної “просторово-часової” проблеми старого і нового, і бачимо, що ця проблема є діалектичною антиномією.

Це значить, зокрема, що немає нічого абсолютно нового, ніяк не зв'язаного зі старим, іншими словами, на Заході не можна знайти того, чого не було б на Сході колись або зараз і навпаки. Як говорив Р. Декарт, спираючись на закони психології й історичний досвід: “Не можна придумати нічого настільки дивного і неймовірного, що не було б уже висловлено кимось із філософів” [Слово... 1978, 189]. Чудово ілюструє цю думку книга О. Завадської “Схід на Заході”, де автор показує, як буддійська категорія “дзен” відбиває майже всі ті ідеї, “які впродовж більш ніж двох тисячоліть накопичувалися європейською гуманістичною філософією” [Завадская 1970, 4–5].

Якщо стати на точку зору “дифузійністів”, то подібне можна пояснити тільки міграцією ідей за принципом: оскільки Схід древніше Заходу, то ідеї могли виходити від Сходу і передаватися на Захід. Буквально таку картину малюють археологи на підставі новітніх методів датування за  $C_{14}$ , які дійшли висновку, що неоліт на Сході існував з 7-го тисячоліття, а в Європі з 6-го. “Виходить, – читаємо ми в А. Л. Монгайта, – досягнення культури зі Сходу... проникли в Європу” [Монгайт 1970, 379].

“Ізоляціоністи” пояснили б подібне не чим іншим, як універсальними законами суспільно-економічного розвитку людства і проходженням народів у своєму розвитку через “подібні рівні”. Суперечки “ізоляціоністів” і “дифузійністів” породжують альтернативу: або конвергентність розвитку, або “перенос” ідей (“винних” у подібності світових культур). Нам здається доцільним розглядати ці фактори за принципом “І – І”, тим більше, що сама історія “нового” відкриття Японії західним світом після “революції Мейдзі” 1868 р. промовляє на користь такого підходу. Іншими словами, ми схильні примирити полемізуючі сторони на основі аналізу обстановки, у якій відбувалося і відбувається “самопізнання” Японії та Заходу й їхній обмін між собою.

... Справа в тому, “що до середини ХІХ століття Захід вступив у період зрілого капіталізму, коли, – за словами авторів “Маніфесту Комуністичної партії”, – на зміну старій місцевій національній замкнутості приходять всебічний зв'язок і залежність однієї нації від інших. Це рівною мірою стосується як матеріального, так і духовного виробництва. Плоди духовної діяльності окремих націй стають загальним надбанням” [Маркс, Енгельс 1948].

Чудово те, що й інша сторона виявила зустрічну тенденцію, тому що, за словами В.І.Леніна, “в Азії умови найбільш повного, широкого і швидкого зростання капіталізму створилися тільки в Японії” [Ленін 1954, 40]. Остання обставина привела до того, що саме Японія, а не якась інша країна Сходу, ввійшла на паритетних засадах у світову систему капіталізму і стала грати для Заходу ту ж роль “партнера” у культурному “самопізнанні” і “обміні”, що колись у минулі історичні епохи зіграли для нього країни Близького і Середнього Сходу.

Отже, ми бачимо, що соціо-економічний чинник, про який культурологи-антимарксистичні говорять, що його можна враховувати “тільки частково і до того ж у визначених межах” [Гончаренко 1968, 18], виступає як фундаментальний і визначальний стосовно процесів саморегуляції, що були кваліфіковані (див. вище) як такі, що мають відношення і психології. Примат базису над надбудовою незаперечний і тут, у галузі культурної взаємодії.

Інакше кажучи, без сприятливих соціально-економічних умов для спілкування культур можливість їхньої взаємодії залишається потенційною, а не стає актуальною можливістю. Розберемо це на прикладі культури Китаю, яка виділяється серед світових культур своєю принциповою “замкнутістю”. Японці називають китайців самим оригінальним народом, тобто найменш здатним до наслідування” [Японцы..., 257].

Дійсно, “оригінальність” китайської культури “завдала багато клопоту” екзистенціалісту К. Ясперсу, котрий не зміг включити китайську філософію в єдиний класифікаційний ряд, розроблений ним у роботі “Філософія комунікації” [Гайденко 1978, 125]. Можливо, почасти тому

Ясперс приходиться до песимістичних висновків стосовно “взаєморозуміння”, “відкритості”, “діалогу культур”, хоча справедливо вважає загальнолюдську комунікацію “не розкошами, а життєвою необхідністю” [Гайденко 1978, 131].

Однак, з погляду нашої концепції, немає ніяких підстав вважати китайську культуру “складною”. Протягом багатьох століть, займаючись “самопізнанням” без зовнішнього, так би мовити, “дзеркала”, китайці культивували махрові квіти своїх традицій. І можна бути впевненими, що “надмірність” цієї культури негайно проявиться, як тільки Китай виявить добру волю до спілкування і співробітництва з іншими народами. Теоретична ж, потенційна, “комунікативність” китайської культури чудово показана, на наш погляд, у романі Г. Гессе “Гра в бісер”. На сторінках цього твору методом кабінетного експерименту автор “включає” культуру Китаю в систему всесвітньої культури... двадцять другого століття. Гессе показав, що гексаграми “Іцзнія” можуть відбити в собі всю філософію Заходу майбутньої епохи, яка прийшла методом інтеграції наук до “порога універсальності”. Відбити не менше ефектно, ніж це було із “дзен” у книзі О. Завадської (те, що в новому виданні цієї книжки замість “дзен” фігурує “чань” – китайський аналог “дзен”, – може бути додатковим підтвердженням сказаному вище).

Що ж стосується епізоду з китайською порцеляною в Європі, то природний інтерес і допитливість тут виродилися в “ефект заборонного плоду”, тобто прийняли потворні форми через відсутність політико-економічної платформи, необхідної для нормального обміну сторін. Виявляється, що уявний виняток тільки підтверджує правило.

Завдяки універсальності законів суспільно-економічного розвитку людства, а також через закон нерівномірності цього розвитку історія висуває на передній план культурної взаємодії Заходу зі Сходом або ті, або інші країни. Закономірні і повторні “зустрічі”, як це було в історії зв'язків Японії з Заходом.

Можна сказати, що цей детерміновано-статистичний процес “спіралеутворення” всесвітньої історії метафорично подібний віршам Кі Томонорі, старого японського поета:

Як пояса кінці, ліворуч і праворуч  
Розходяться спершу, щоб разом їх зв'язати,  
Так ми з тобою: розстанемося, та, певно,  
Лише для того, щоб зустрітись знову...

Переривчасто-неперервний ритм історичного процесу й зумовлене описане вище “самопізнання” і “взаємозбагачення” культур на основі подібності і розбіжностей (у просторі й у часі).

Директивний висновок: Захід і Схід конгеніальні, тобто мають спроможність “уподоблюватися іншому, все ж залишаючись самим собою, і бути самим собою, уподоблюючись іншому” [Гартман 1908, 182].

Так визначив “конгеніальність” італієць Луїджі Парейзон у доповіді “Традиції і новаторство” на Амстердамському естетичному конгресі 1964 р.; його коментує Н. В. Гончаренко: “Нове передбачає вимогу оригінальності, а традиція – заклик до продовження, і тільки конгеніальний розум взмозі об'єднати оригінальність і спадкоємність в один союз” [Гончаренко 1968, 182].

Не можна не погодитися з таким тлумаченням латинського слова “конгеніальність” – від латинського *con...* – префікса, що означає “спільність”, “сумісність”, і *genius* – “дух”.

Безсумнівно, конгеніальні два найбільших архітектори ХХ ст. Ле Корбюзьє і Кендзо Танге, про яких С. Като пише: “... якщо ми вважаємо роботи Кендзо Танге японськими за духом, то саме в тому ж сенсі, у якому французькими здаються нам твори Ле Корбюзьє” [Дюфренн 1973, 32]. Цих двох архітекторів, проте, багато що об'єднує, а саме: професійний інтерес до природного оточення архітектури. Але навіть цей пункт подібності здатний зродити розбіжності між японськими і європейськими архітекторами іншого покоління.

Показова розмова, наведена у статті В. Паперного “Про що говорять архітектурні конкурси в Японії”:

– Мене занадто турбує ідея співіснування з природою, – вимовляє Н. Сато.

– Корбюзьє, мабуть, був не правий, коли включив озеленення до своїх Трьох правил,” – додає А. Сібуя.

– Конструкція – ось природа! – формулює О. Ісіяма” [Паперний 1978, 32].

Конгеніальні, як виявляється зі статті професора К. Чистова “Японська казка і російський читач”, російські і японські казки. Наведемо уривки з цієї статті.

“...У японських казках виявляються мотиви, дуже близькі до російських. Крім... ситуацій, пов'язаних із мачухою і падчеркою, російський читач (або слухач, навіть такого віку, як мій онук) легко визнає знайомим початок казки, у якому говориться про те, що в героїв довго не було дітей, або інший початок, побудований на забороні що-небудь відчиняти (двері, коробку, скриньку тощо). Він зустріне тут знайомі персонажі: птаха-подружжя (правда, не лебедя, а журавлиху), трьох братів, принцесу, яку потрібно розсмішити.

... І все ж таки це інші казки... Європейського читача здивує зустрінутий дорогою бамбук, що, так само, як гарбуз, попереджує про небезпеку... У казці “Урасимо Таро” черепаха, врятована героєм, хоче із вдячності доставити його у палац бога морів Дракона.

... Впливає опис палацу і чудового саду, у котрому водночас панують весна, літо, осінь і зима. Читаючи про це, я помітив, що онука зовсім не цікавлять ці описи, і він чекає чогось іншого. Я наважився запитати його:

- Про що ти задумався?
- Коли ж він буде з ним боротися?
- З ким?
- З драконом!

Отут я згадав, що дракон у російській казці – зла, ворожа істота, з якою бореться і яку незмінно перемагає герой. Тому дракон у ролі російського морського царя йому незрозумілий. Чекання бою з драконом перешкоджало сприйняттю фіналу казки (“тисяча років за одну хвилину”), який сам по собі перегукується з російською традицією. Йому було все-таки незрозуміло, чому герой не поборовся з Драконом і не оженився зрештою на його прекрасній дочці, яка тут же згадується. Це було так схоже на російську билину про Садка у підводному царстві...” [Чистов 1979, 34].

Настільки великі уривки з тексту чужої статті знадобилися нам для того, щоб відтінити ще раз діалектичні перепади пізнанного і невідомого, передбачуваного і непередбачуваного, надмірності й інформації, які ми знаходимо в цінних для нашої теми спостереженнях проф. Чистова. Ці спостереження зайвий раз доводять, що функціонування і пізнання культури це одне й те саме – за механізмами і по суті: і акт пізнання містить у собі зустріч із звичним і не звичним, і акт творчості складається з моментів продовження і оновлення. Причому, ці моменти, вступаючи між собою в боротьбу, породжують щось створювальне, за законом “заперечення заперечення”, відповідно до якого “заперечення” є “моментом зв'язку”, моментом розвитку з утриманням позитивного. У японців є поняття *фуга-но макото* дуже близьке за духом до діалектики заперечення і твердження. Цю естетичну концепцію, введена в побут поетів великим Басі ще в XVII ст., В. Маркова переклала (із зауваженням “приблизний переклад”) як “правда мистецтва” [Йофан 1974, 234]. Ми дозволимо собі запропонувати інтерпретацію *фуга-но макото* у площині закону “заперечення заперечення” стосовно понять “нового, оригінального” і “старого, звичного”. Адже сам Басі вказував, що “*фуга-но макото*” народжується зі складної боротьби категорії *фуеки* (“незмінне”, “вічне”) і *рюко* (буквально “модне” [Маркова 1961, 234]. Зауважимо і таке: слово *фуга* складається, у свою чергу, з ієрогліфів, які входять до складу слів, що означають, з одного боку, відхилення від норми, дивність, оригінальність і вищий ступінь нормативності, еталонної відповідності; з іншого боку, частка “-но” виступає в японській мові посередником між словами й означає “взаємозумовленість, взаємозв'язок речей” [Григор'єва 1975, 251]. У даному випадку частка “-но” означає взаємопов'язаність між поняттями-антагоністами, а слово “макото” (буквально: “правда”, “істина”, “реальність”) тут може розглядатися як деякий “позитивний” результат синтезу протилежностей.

Д. Кін у зв'язку з вищезгаданими поняттями *фуеки* і *рюко* у поетиці Басі і його учнів побічно говорить про “*фуга-но макото*” феноменологічно прирівнює це до “електричного поля між двома полюсами”. “Іскра уяви читача, – пише Кін, – пробігає між полюсами, і чим більша відстань, яка переборюється іскрою, тим довершеніші вірші” [Кін 1978, 93].

Дійсно, своєрідне “коротке замикання” пов'язане зі сприйняттям на Заході японської поезії як чогось унікального, екстраординарного своєю надмірністю. Кавабата Ясунаті говорив “від протилежного” (маючи на увазі думку людей із Заходу), коли в такий спосіб характеризував вірші одного зі своїх улюблених поетів-класиків – Догена (XVIII в.):

“Якщо ви подумаете, що у віршах Догена про красу чотирьох пір року – весни, літа, осені, зими - усього лише невимушено поставлені поруч, банальні... образи природи, думайте! Якщо ви скажете, що це і зовсім не вірші, говоріть! Найпростіші образи..., невимушено, навіть підкреслено



просто поставлені поруч, але, чергуючись, вони передають таємну суть Японії” [Ясунари Кавабата 1971, 288].

Виходить, що кращі твори японської поезії не тільки з погляду їх створення, але і з точки зору їх сприйняття іноземцями залишаються шедеврами *фуга-но макото*.

Така багатомірна ємність справжньої діалектики.

Однак термін *фуга-но макото* може бути застосований, зрозуміло, не тільки до поезії.

Прикладом *фуга-но макото* може служити і наукове відкриття начебто мезотронної теорії Хідекі Юкави, що у 1935 р. розгадав загадку, яким чином нуклони утримуються всередині атомного ядра.

“За основу своєї теорії, – пише І. Адлер, – він узяв теорію Дірака про електромагнітні сили” [Адлер 1968, 82].

Те, що Юкава спирався ще і на теорію відносності Ейнштейна і квантової теорії Планка, підкреслив М. Борн, але при цьому зауважив: “... серед всіх творів людського розуму теоретична фізика є найбільш європейським продуктом ... Ця монополія була порушена Юкавою... Є дуже характерним для нашого часу, що тлумачення ядерних сил ближньої дії було дано в роботі не європейця” [Борн 1973, 87–88].

Мова йде про створення позитивних цінностей всесвітнього значення, що мають як інтернаціональний, так і національний характер.

Вони можуть бути створені лише у межах взаємодії щонайменше двох культур, і з цієї точки зору замкнутість як “езотеричність”<sup>4</sup> культури є міфом, зберігання національної якості знаходиться в діалектичній залежності від зіткнень з іншими культурами.

Для Японії цю закономірність добре узагальнив С. Като: “Пошук національної самобутності, як такий не може виступати усвідомленим спонукальним стимулом до художньої творчості. Національна самобутність є щось таке, що виявляється у творах художника під впливом не усвідомлених ним самим традицій, і виявляється саме тоді, коли він у своїх пошуках виходить за перепони національних меж” [Дюфренн 1973, 32].

На Заході аналогічну думку, але стосовно питань не творчості, а сприйняття культури висловив професор-історик А. Гуревич. Він настійно рекомендує вивчати іноземну культуру паралельно зі своєю власною.

“... ці обидва процеси пізнання, – пише він, – повинні йти пліч-о-пліч одночасно... Тільки одночасно і разом вони й можуть відбуватися. Адже намагаючись краще зрозуміти культуру інших народів, ми краще усвідомимо і нашу самобутність, знайдемо і загальне, і специфічне” [Гуревич, 1976, 207].

Саме на вчених такого типу – сходознавців, які однаково цікавляться Заходом і Сходом (Н. Конрад, Д. Кін, Т. Григор'єва, О. Завадська, В. Воронова та ін.) ми спиралися в цій статті з метою не тільки авторитетно підкріпити висунуту гіпотезу, але й приєднатися до закладеної у їхніх працях ідеї загальнолюдського значення культури Сходу.

<sup>1</sup> Традиціоналістична течія у сучасному японському живописі.

<sup>2</sup> Зауважимо: одним народам вона властива більшою, іншим – меншою мірою. Історія відкриття Японії Європою в XVII ст. містить факти, які свідчать про те, що голландці з факторії в Десима проявили повну індиферентність до японської культури, і як пише Д. Кін, дивились “як на найбільше покарання, якщо їм доводилося бути присутніми на якомусь місцевому святі” [Кін 1972, 12]. Що стосується японців, то їхній жадібний інтерес до голландської науки і мистецтва Сугіта порівнював із краплею олії, яка впала на поверхню ставка і поширилася на всю поверхню води [Кін 1972, 33]. Однак абсолютизувати цю рису сприйнятливості не можна навіть у японців: проти цього свідчить період їх “самітництва” в епоху Едо.

<sup>3</sup> М. Гарднер слушно називає “не дуже типовою реакцією” слова фізика Ян Жень-ніна: “Не відповідайте!” – у відповідь на питання: “Що ми повинні робити, якщо почуємо... сигнал, який виходить із розумного джерела [у космосі]?” див.: [Гарднер 1967, 169].

<sup>4</sup> Незбагненність на грані містики, що її приписують деякі вчені культурам Сходу.

#### ЛІТЕРАТУРА

Адлер І. *Внутри ядра*. Москва, 1968.

Амосов Н. *Mashina sapiens: мысли и сердце? (научные среды)* // Литературная газета 1977, № 27, 6 июля.

- Бишоп Дж.* Обратная связь через окружение как аналог функционирования мозга. // **самоорганизующая система.** Москва, 1964.
- Борн Макс.* **Моя жизнь и взгляды.** Москва, 1973.
- Виноградов В.* От составителя. Предисловие // **Музыка народов Азии и Африки.** Москва, 1969.
- Воронова Б.* Выставка “Шедевры нихонга” // **Искусство, 1968, № 3.**
- Гайденок П. П.* Человек и история в свете “Философии коммуникации К. Ясперса” // **Человек и его бытие как проблема современной философии.** Москва, 1978.
- Гарднер М.* **Этот левый, правый мир.** Москва, 1967.
- Гартман Садакичи.* **Японское искусство.** Санкт-Петербург, 1908.
- Гончаренко Н. В.* **О прогрессе искусства.** Киев, 1968.
- Григорьева Т.* И еще раз о Востоке и Западе // **Иностранная литература, 1975, № 7.**
- Гуревич А.* **Мировая культура и современность** // **Иностранная литература, 1976, № 1.**
- Дюфрени М.* **Авангардизм и традиции в Азии, Африке и Латинской Америке** // **Курьер Юнеско, 1973, март.**
- Журавлев Г. Е.* **Контуры математической психологии** // **Число и мысль.** Выпуск 2. Москва, 1979.
- Завадская Е. В.* **Восток на Западе.** Москва, 1970.
- Завадская Е. В.* **Культура Востока в современном западном мире.** Москва, 1977.
- Иофан Н. А.* **Культура в древней Японии.** Москва, 1974.
- Ито Нобуо* и др. **История японского искусства.** Москва, 1965.
- Кавабата Ясунари.* **Тысячекрылый журавль.** Москва, 1971.
- Кин Д.* **Японцы открывают Европу (1720–1830).** Москва, 1972.
- Кин Дональд.* **Японская литература XVII–XIX столетия.** Москва, 1978.
- Кобо Абэ.* **Чужое лицо** // **Иностранная литература, 1967, № 12.**
- Ковалев В.* Эксперимент Ра. Проблемы и суждения // **Литературная газета.** 1969, № 48, 22 октября.
- Конрад Н. И.* **Первый этап японской буржуазной литературы** // **Избранные труды.** **Литература и театр.** Москва, 1978.
- Коул Г.* **Влияние Востока на музыку Запады** // **Музыка народов Азии и Африки.** Москва, 1969.
- Ленин В. И.* **О праве наций на самоопределение.** Москва, 1954.
- Майнер Э.* **Что дала Япония искусству и литературе Запады** // **Курьер Юнеско, 1968, № 141–142.**
- Маркова В. П.* Стихотворение Басё “Старый пруд” // **Китай, Япония.** Москва, 1961.
- Маркс К., Энгельс Ф.* **Манифест коммунистической партии.** Москва, 1948.
- Мастера искусства* об искусстве // **Ш ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1934.**
- Моль Абраам* **Теория информации и эстетическое восприятие.** Москва, 1966.
- Монгайт А. Л.* **Новые методы работы археологов** // **Познание продолжается.** Москва, 1970.
- Николаева Н.* **Художественное конструирование в Японии** // **Вопросы технической эстетики.** Москва, 1968.
- Паперный В.* **О чем говорят архитектурные конкурсы в Японии** // **Ди, 1978, № 8.**
- Переверзев Л. Б.* **Искусство и кибернетика.** Москва, 1966.
- Рейнак С.* **История искусства (Аполлон),** Москва, 1938.
- “Слово о науке”. **Афоризмы, изречения, литературные цитаты.** Москва, 1978.
- Турендхольд Я.* **Французское искусство и его представители.** Москва, б. г.
- Федоренко Н. Т.* **Японские записи.** Москва, 1975.
- Херн Л.* “**Кокоро**”. Петроград, 1918.
- Чистов К. В.* **Японская сказка и русский читатель** // **Советская этнография, 1978, № 3.**
- Цитируется по перепечатке сокращенного текста в ж. “Знание – сила”, 1979, № 1.
- Шлецер Б.* **Консонанс и диссонанс** // **Аполлон, 1911, № 1.**
- Эренбург Илья.* **Индия, Япония, Греция.** Москва, 1958.
- Японцы о Японии* // **Сборник статей первоклассных японских авторитетов, собран и отредактирован А. Стэдом, Санкт-Петербург, б. г.**
- Przegląd artystyczny numer 5 (57) wieszief pazaziernik 1970 w prasie o sztuce.