

# ЯПОНСКОЕ ЧАЙНОЕ ДЕЙСТВО КАК ПЕРФОРМАНС

© 2016

*Н.С. Воробьева*

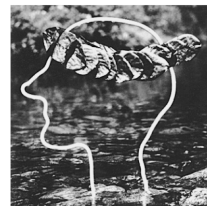
Аксиомой теории культуры является утверждение об уникальности, неповторимости культурной традиции. Вместе с тем одним из основных векторов современной культурологии выступает поиск универсалий, то есть установок, изоморфных любой культуре, что обеспечивает ее понимание и восприятие инокультурными субъектами.

Американский исследователь Дж. Александер, говоря о перформансе, предлагает его культуросоциологическое прочтение, которое во многих отношениях перекликается с идеями предшествующих исследователей. Он не предпринимает попыток дать исчерпывающее определение перформанса, видимо, следуя за Р. Шехнером, который подчеркивал промежуточное положение перформанса в культурном и дисциплинарном плане и бессмысленность стремления как-либо ограничить его [8, р. 12]. В то же время Александер довольно подробно описывает функции и внутреннюю структуру перформанса, подчеркивая совмещение в нем текстуальной составляющей в виде насыщенных смыслом культурных структур и материальной в виде осуществляемых практик.

Помимо традиционной для таких исследований идеи о «слиянии» всех элементов перформанса, в последнее время все чаще используется неясное и спорное понятие «культурного расширения». Попытаемся эксплицировать содержание этого понятия через обращение к концепции, разрабатываемой Александером и к прекрасному образцу культурного перформанса — японской чайной церемонии.

## **Условия успешности культурного перформанса**

Александер видит функцию перформанса в слиянии шести элементов: систем коллективной репрезентации, акторов, аудитории, средств символического производства, мизансцены



**ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ**

**Воробьева  
Надежда  
Сергеевна** —  
востоковед-японист,  
социолог Москов-  
ской высшей школы  
социальных и эконо-  
мических наук  
МВШСЭН/University  
of Manchester.  
В журнале «Чело-  
век» публикуется  
впервые. E-mail:  
elpisperling@gmail.com



ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ



и социальной власти. По его словам, по мере усложнения, фрагментации и дифференциации общности данные элементы оказываются разъединенными, что, в свою очередь, соответствует разобщенности, нехватке совместно разделяемых убеждений и ощущения коллективности [ibid, p. 30, 32]. В более “простых” обществах эта нехватка компенсировалась благодаря постоянному задействованию ритуалов или эпизодов упрощенной повторяющейся культурной коммуникации, где все участники разделяют представления о символическом содержании коммуникации и верят в подлинность намерений друг друга. В современном обществе ритуалы в полном смысле этого слова практически не встречаются, однако многие виды деятельности носят черты ритуала (ritual-like activity), к которым ученый и относит перформансы. В результате цель перформанса формулируется следующим образом: “образование эмоциональной связи аудитории с актором и текстом посредством искусного воздействующего представления и создание через это условий для передачи культурного смысла аудитории” [ibid, p. 55].

Когда можно считать успешным достижение этой цели? Если исходить из того, что цель перформанса заключается в слиянии его элементов, то в успешном перформансе такое слияние должно быть абсолютным, “бесшовным”. Происходит *психологическая идентификация зрителей с актором*, что Александер и выделяет как одно из условий успешности. В работе подробно описывается механизм психологической идентификации, строящейся на ощущении максимальной аутентичности, истинности происходящего у аудитории перформанса. Устройство культурного расширения не расписано сколь-нибудь подробно. Говорится лишь о том, что оно предполагает донесение до аудитории смыслов коллективных репрезентаций, скрывающихся за текстом перформанса, однако остается непо-

нятым, как именно это проявляется и какие следствия может за собой повлечь принятие аудиторией перформативно выраженных смыслов.

Для ответа на данный вопрос можно обратиться к ряду исследователей, на которых ссылается сам Александер. Во-первых, это теория перформативных речевых актов Дж. Остина, определяющего успешность акта через его способность “реализовать семантическое содержание” и “конструировать социальную реальность посредством вербального выражения” [ibid, p. 3]. Условия такого рода успешности предполагают наличие культурных структур, которые делают перформанс доступным для понимания и интерпретации. Также он не обходит стороной представления Р. Шехнера и В. Тернера, каждый из которых отмечал трансформации или изменения в состоянии участников в качестве основных субъектов перформанса. Тернер выделяет в ритуалах особую фазу лиминальности, пограничного состояния, когда исчезают привычное статусное разделение, нормативные рамки, в результате чего в ходе ритуального взаимодействия временно возникает “открытое общество” или коммунитас, где каждый чувствует совместную причастность к примордиальному, сакральному [ibid, p. 10]. По мнению Тернера, в постиндустриальных обществах ритуалы были по большей части вытеснены перформансами, а на место лиминальности пришла “лиминоидность”, для которой характерны более индивидуализированные и менее глубокие, с точки зрения вовлеченности, состояния. Однако, как замечает Александер, если для Тернера трансформации, сопровождающие фазу лиминальности, остаются все же лишь этапом на пути к “очарованию”, то для Шехнера подобное пограничное состояние является ключевым узлом каждого перформанса. Шехнер полагал, что успешный перформанс “должен катализировать лиминальность и на более широкой социальной арене, дестабилизируя нормативную структуру, способствуя критичному восприятию и соприкосновению повседневных социальных акторов с [...] экзистенциальными измерениями жизни” [ibid, p. 12]. Эту картину хотелось бы дополнить идеями К. Гирца о том, что смысл возникает в силу присущей зрителю формы чувствительности, которая черпается из культурной системы общества и в то же время постоянно обучает ее [1].

Если на этом основании уточнить значение культурного расширения, то оно предстает как изменение состояния всех участников перформанса таким образом, чтобы все действующие лица приняли и усвоили стоящие за ним смыслы культурных структур благодаря формированию и задействованию определенной формы чувствительности. Однако это не проясняет вопроса о границах такого культурного расширения, и остается непонятным, включает ли оно описанную Шехнером сопутствующую трансформацию нормативных структур в обществе

*Н. Воробьева*  
Японское  
чайное действо  
как перформанс



в целом. Иначе говоря, должна ли аудитория успешного культурного перформанса “быть верной”, следовать усвоенным смыслам за пределами перформанса или же это необязательное условие успешности?

Нам кажется правомерным рассмотреть классическое японское чайное действо через призму культурной прагматики, чтобы на эмпирическом материале прояснить темные места культурсоциологической теории перформанса.

### Чайное действо как культурный перформанс

Чайная церемония, или *тя-но ю* чаще всего оказывается первой на пути исследователя японской культуры, и на то есть две причины. Во-первых, чай действительно занимает исключительно большое место в повседневной и религиозной жизни японского общества, а, во-вторых, в послевоенное время *тя-но ю* сознательно продвигалась в западных странах для формирования имиджа “культурной Японии” в противовес укрепившемуся на тот момент образу милитаристского и агрессивного государства [6]. Японская чайная традиция, в отличие от китайской и корейской, характеризуется наличием хорошо организованных чайных школ с многовековой историей, что поддерживается благодаря системе *измото*<sup>1</sup>. Данная система позволяет сохранять преемственность практик за счет наделения определенной семьи, глава которой восходит к тому или иному выдающемуся мастеру чая, монопольным правом на обучение студентов и выдачу лицензий преподавателям. Среди этих школ (их насчитывается около 50) самой известной и многочисленной является школа Урасэнкэ, практики кото-

<sup>1</sup> Измото — глава школы, гранд-мастер.

рой и будут нами рассмотрены. В качестве основных источников использованы работы японских философов и чайных мастеров, кроме того, были привлечены исторические материалы, изложенные в исследовательской литературе.

Для начала попробуем разложить составляющие японского чайного действия на элементы культурного перформанса, предложенные Александером.

**Системы коллективной репрезентации.** Первым элементом культурного перформанса являются системы коллективной репрезентации, представленные фоновыми символами и сценариями переднего плана. Перформанс призван “вдохнуть жизнь” в текст и наделить его убедительной силой, а многослойные коллективные репрезентации как раз являются требующим воплощения “текстом”.

Японское чайное действие оказывается исключительно насыщенным разнообразными символическими отсылками к понятиям дзэн-буддизма и даосизма, а также, в меньшей степени, конфуцианства и синтоизма. Каждая составляющая чайного действия — от движений мастера до техники исполнения утвари — действует как демонстрация или материальное воплощение тех или иных принципов этих религиозно-философских учений. Интересно, что у дзэн-буддизма и даосизма есть одна общая черта, а именно — идея о невозможности вербального познания себя и мира. В качестве иллюстрации можно привести широко известные строки, с которых начинается главная книга даосизма “Дао-Дэ цзин”: “Путь, о котором можно поведать, — не постоянный Путь. Имя, которое можно на-

*Н. Воробьева*  
Японское  
чайное действие  
как перформанс





ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ



звать, — не постоянное Имя” [2, с. 1]. В дзэн-буддизме осторожность в обращении со словами выражена еще сильнее: как отмечает Д. Судзуки, в дзэн-буддийских монастырях, в отличие от многих других, совсем не практиковалось обсуждение священных текстов, духовная практика осуществлялась через простые повседневные действия и труд, а также весьма специфическое общение с учителем, проиллюстрировать которое могут диалоги в коанах (в традиции Риндзай). С точки зрения этих учений, привязанность к словам и формам не дает возможности прикоснуться к истинной реальности, пережить “великое единение” (в даосизме) или достичь свободы через просветление (в дзэн) [4, с. 9]. Поэтому идеи этих учений должны были быть выражены не с помощью слов, а исключительно через действие. Одним из вариантов такой перформативной деятельности и является чайная церемония.

Что касается сценариев, то они представлены нарративами и кодами, которые структурируют символы переднего и заднего плана и выражают их посредством различных риторических приемов, формируя и передавая образ эмоциональной или социальной жизни [8, р. 33]. Драматургия чайного действия отличается исключительной продуманностью и многослойностью. Так, классическая чайная церемония делится на несколько “актов”, каждый из которых соответствует тому или иному переживанию: прохождение через *родзи* (чайный сад, где человек должен стряхнуть с себя “пыль повседневности”), любование чайной комнатой, вкушение специальной пищи, непо-

средственное распитие чая, очищение посуды и т.д. Существует множество примеров, как выражение того или иного понятия закладывается в сценарий. Скажем, можно рассмотреть один из четырех элементов, которые Сэн-но Рикю<sup>2</sup> выделил в качестве квинтэссенции “духа чая” — почтение *кэй*. Во-первых, по ходу чайного действия необходимо неоднократно совершать поклоны: перед *цукубай*, низким колодцем для омовения, перед входом в чайный домик, перед мастером и гостями во время самой церемонии. Во-вторых, почтение выражается через особое, исключительно трепетное и бережное отношение к утвари в течение всего действия. Наконец, почтение пронизывает многие аспекты чайного этикета, на которых строится все взаимодействие между хозяином и гостем [6]. Так, в движениях и материальных объектах, составляющих чайное действие, оказываются закодированы смыслы, переплетающиеся друг с другом в каждом элементе и проявляющиеся в определенном порядке во время церемонии.

**Актеры.** При разборе акторов, второго элемента перформанса, Александер настаивает на том, что границы реальности и вымысла в восприятии зрителя должны быть размыты. Аудитория должна поверить в правдивость эмоций и переживаний актора и принять их как свои собственные. В чайном действе можно обнаружить немало подобного. Во-первых, Такэно Дзео, предшественник Сэн-но Рикю, оказавший на него большое влияние, призвал к созданию в чайной комнате “пространства сердца”, где все общаются друг с другом “напрямую”, избавляясь от социальных и психологических за-

*Н. Воробьева*  
Японское  
чайное действо  
как перформанс



<sup>2</sup> Сэн-но Рикю (1522–1591) — историческая фигура, признанная наиболее влиятельной в японской чайной церемонии.



слонов [3, с. 78]. Современный дзэн-буддийский монах М. Хории также обозначил это состояние как *сюкякуитидзе* — “единение хозяина и гостя” [7, с. 36]. Именно по этой причине к личности мастера предъявлялись высокие требования: так, в “Записках Яманоуэ Содзи”, созданных учениками Рикю, специально освещаются “Десять решений чайного мастера”, среди которых можно встретить призывы к аскетизму, уважению к старшим, воздержанию от алкоголя и распутства и прочие подобные предписания [5, с. 37]. Таким образом, чтобы быть носителем дзэн-буддийского знания и иметь право его передавать своим гостям, необходимо самому максимально соответствовать идеальному образу праведного буддиста.

**Аудитория.** Свои требования выдвигались и по отношению к гостям, которые воплощают еще один элемент перформанса — аудиторию или наблюдателей. Главная задача наблюдателя — психологически идентифицировать себя с актором, для чего также необходима подготовка и некоторые усилия. Чтобы достичь единения с мастером, гость должен в полной мере принять свою роль (а не пытаться перехватить у хозяина инициативу), знать установленные правила, следовать им и стремиться, подобно мастеру, осознанно подойти к распитию чая. В то же время, помимо эмоциональных переживаний, могут быть задействованы и интеллектуальные игры, например, сознательное использование мастером той или иной утвари, каллиграфии и т.д., чтобы аллегорически напомнить гостю о каком-то из совместно проведенных чаепитий в прошлом или создать художественную аллюзию. Так что гости на чайной церемонии оказываются максимально вовлечены в процесс перформанса.

**Средства символического производства.** В качестве носителей закодированных смыслов чайного действия оказываются не только объекты сами по себе, но и стилистика, в которой они выполнены. Один из многих примеров — категория простоты *кансо*. В религиозно-философском смысле она выражает избавление от лишнего, наносного в своем сознании и сердце, что является необходимым условием для освобождения и достижения просветления [9, с. 5]. В эстетическом смысле эта категория определяет и намеренную простоту и пустоту соломенного чайного домика, и внешне незамысловатую технику изготовления утвари, отсутствие вычурности и пышности. Совместное эстетическое переживание от любования чайной утварью — одно из условий возможности все того же единения, возникающего между хозяином и гостем. Материальные составляющие чайного действия могут быть в полной мере названы средствами символического производства.

**Мизансцена.** Многие из этих объектов оживают только с помощью движений, которые составляют следующий эле-





Н. Воробьева  
Японское  
чайное действо  
как перформанс

мент перформанса — мизансцену. Обучение в *сансэнкэ* строится в первую очередь на освоении *тэмаэ*, комплексов движений для приготовления чая. Наставники не столько рассказывают, как надо делать, сколько показывают. Такая телесная практика служит прекрасным примером дзэн-буддийской деятельной медитации, когда практикующий постепенно очищает свое сознание через концентрацию и контроль над телом и сознанием. На внешнем же уровне плавные, выверенные и отточенные годами движения задают ритм действию, а также могут выступать в качестве самостоятельного носителя смысла.

Последний элемент перформанса — **социальная власть**, которая определяет степень легитимности того или иного культурного текста, стоящего за перформансом, а значит, дает доступ к средствам культурной продукции [8, р. 65].

Таким образом, японская чайная традиция может быть с легкостью вписана в культурсоциологическую схему. Особо хотелось бы отметить ритуальные черты, которые проявляются в чайном действе, в частности, вспомнить о переживании фазы лиминальности. С описанием Тернером этого переживания перекликается высказывание философа К. Окакуро об осуществлении идеала “восточной демократии” в пространстве чайного действия, когда свойственная японскому обществу иерархичность уходит и “крестьянин может сидеть бок о бок с аристократом” [9, р. 3]. С этим рифмуется и состояние единения, “пространства сердца”, когда хозяин и гости в совместной медитации воссоздают, по выражению Судзуки, “царство Будды на земле” [4].



ИЗ ФОНДОВ  
КУЛЬТУРЫ




## Литература

1. *Гири К., Аронсон Д.* Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. №. 2. С. 31–54.
2. *Малинина Е.Е.* Искусство, рожденное Безмолвием. Новосибирск: НГУ, 2013. 214 с.
3. *Судзуки Д.Т.* Дзэн и японская культура // Пер. с англ. С.В. Пахомова. СПб: Наука, 2003. 522 с.
4. *Цзы Л.* Дао-Дэ цзин. Книга о пути жизни // Пер. с кит. В.В. Малявина. М.: Феория, 2010. 704 с.
5. *Кувата Тадатика.* Тядо:-но ринэн [桑田忠親。茶道の理念 // 國學院雜誌。東京：國學院大学] Теория Пути Чая // Журнал университета Кокугакуин. Токио: Кокугакуин дайгаку. 1956. № 9. С. 35–51.
6. *Синъити Хисамацу.* Тядо:-но тэцугаку [久松真一。茶道の哲学。東京：講談社] Философия Пути Чая. Токио: Коданся. 2012. 278 с.
7. *Хории Мунава.* Тя-но кокоро, дзэн-но кокоро [堀井無繩。茶のころ・禅のころ // 「禅」機関誌] Дух чая — дух Дзэн // Электронный журнал «Дзэн» школы «Нингэн Дзэн». 2011. № 34. С. 26–37. URL: <http://www.ningenzen.org/zen34/zen34-032.PDF>
8. Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual. J.C. Alexander, B. Giesen, J.L. Mast (Ed. by). Camb. Univ. Press, 2006.
9. Pitelka M. Japanese Tea Culture. Art, history and practice. NY: Routledge, 2007.

## НОВЫЕ КНИГИ

- Петренко В.В., Дерюгин Е.Е.* Жизнь без лекарств: Биоэнергетика и народная медицина. 7-е изд. М.: Свет, 2015. 128 с.
- Письмена и символы по истории Корана / Пер. с фарси д. филолог. Н.Т. Мардони.* М.: ООО “Садра”, 2015. 346 с.
- Прибытков В.В.* Радость встреч и боль утрат. 2-е изд. доп. М.: Мол. гвардия, 2015. 233 с.
- Пичил Т.* Не откладывай на завтра: Краткий гид по борьбе с прокрастинацией / Пер. с англ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. 160 с.
- Ребенок-оптимист. Проверенная программа формирования характера / М. Селигман, К. Рейвич, Л. Джейкокс и др.; Пер. с англ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. 352 с.*
- Розов В.С.* Биосознание. Пробуждение и развитие сверхспособностей. М.: АСТ, 2015. 445 с.
- Сигел Т., Брайсон Т.* Дисциплина без драм: Как помочь ребенку воспитать характер / Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 318 с.
- Смарт Э.* О пользе лени: Инструмент по продуктивному ничегонеделанию / Пер. с англ. М.: Альпина паблишер, 2014. 146 с.
- Фельдман Д., Кравец Л.* Заново рожденные: Удивительная связь между страданиями и успехом / Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 316 с.

 с. 183