

О пейзаже в японской культуре нового времени

Тадаси Накамура

1.

Японцы обладают обостренным чувством восприятия природы и с древних времен оригинальным способом переносили свое ощущение природы в словесность и живопись – это довольно распространенное в мире представление о японцах. Такое представление было создано людьми из Европы и Америки, которые в конце XIX века восхищались японским традиционным искусством, и потом постепенно стало общепринятым. Сами японцы, до нового времени редко имевшие возможность сравнивать себя с другими культурами из-за закрытия страны при токугавском сёгунате, охотно принимали этот стереотип и считали его отличительной чертой своего национального характера.



Например, физик и эссеист Тэрада Торахико (1878-1935. см. фото) в своей статье «Взгляд японцев на природу» (1935)¹, сопоставляя сады европейского стиля и японского стиля, пишет: «Западные люди охотно создают геометрические сады, своевольно влив природу в свою форму для отливки. А японцы предпочитают притянуть без искажения природу к себе, любят приобрести ощущение объятия природой и чувство слияния с нею».

Тэрада также определяет традиционную форму японского стихотворения *танка* (пятистишье) и *хайку* (трехстишье) как «пластинку голоса цельной и органической Японии, которая происходит в результате взаимного

¹ Нихон-дзин но сидзен-кан. // Тэрада Торахико Дзэнсю (Тэрада Торахико: полное собрание сочинений). Т. 9 (Иванами Сйотэн, 1997), С. 260-295.

включения японской природы и японцев». В них «человек ассимилирован с природой, усвоен ею. Как целое и цельное органическое существо, человек и природа совместно живут и действуют». А «в иностранной поэзии свое «я» поэта и внешний мир слишком четко противостоят друг другу, на основе чего рождается философия или строится мораль. Мне кажется, что крайне трудно в них найти такое полное слияние человека с природой, как в танка *Манъёсю* или хайку *Басё* и его учеников».

Тэрада и в живописи находит ту же самую бинарную схему: «западные картины – объективные и аналитические, а в японских картинах нет расхождения субъективного взгляда художника с объектом». «Они являются выражением самого мира – соединения и переплетения субъекта с объектом». Подобный взгляд на японскую культуру и теперь воспроизводится как в самой Японии, так и в мире.

Подобная точка зрения вызывает у нас сомнения. Если говорить о садах, в самом ли деле геометричность является чертой, присущей Западу, а слияние с природой – Японии? Разве черта «живописного (picturesque)» стиля в Великобритании XVIII века не была нерегулярностью и подражением природе?

Тэрада упоминает о «соединении субъекта с объектом» в японской традиционной живописи. Но и здесь нам трудно согласиться с ним, потому что японские традиционные пейзажи не были перенесением «реальной», т.е. конкретно окружающей нас природы, а были представлением существующей в голове художника утопии -- метафизического идеала. Другими словами, мы видим в традиционном стиле японской пейзажной живописи не «соединение и переплетение субъекта с объектом», т.е. цельность, а воплощение субъективности художника в пейзаже как сочетании символов.

Однако надо учитывать, что здесь субъективность художника не является индивидуальным своеволием. Считать пейзаж в живописи символом идеи или метафизических понятий – это перенятая из культуры Китая условность японской культуры, в рамках которой со старых времен находилась японская интеллигенция – и художники, и знатоки. Накопление подобных условностей называется традицией. В японской традиции пейзажная живопись воспринималась не копированием реальной материальной природы, а воплощением идеи.

Почти то же самое можно сказать и о *танка* и *хайку*. Как известно, главная тема в них – природа, но в большинстве случаев поэты создавали стихи, не прямо обращаясь к ней. Раньше знание уже существующих стихотворений

было обязательным для интеллигентов. Поэты, предполагая, что читатели или слушатели тоже обладают таким образованием, создавали новые стихи, напоминая читателям об уже существующих стихотворениях и одновременно изменяя частично их. Можно сказать, что в японской традиционной культуре люди гуляли не на лоне природы, а в лесу условностей: символов, исторических ассоциаций, литературных коннотаций.

2.

Здесь нам хочется обратиться к реформаторскому движению в живописи и *хайку* в эпоху Мэйдзи (1868-1912). Но прежде всего несколько слов о том, какое место занимала эпоха Мэйдзи в японской истории. Это был период быстрой и радикальной модернизации почти во всех сферах общества после распада токугавского сёгуната, который «закрыв страну» -- на самом деле ограничил сношения с зарубежными странами – почти на 250 лет. В Японии при сёгунате сохранялись сравнительно устойчивые этические и эстетические нормы, а в эпоху Мэйдзи произошел «прилив» западной цивилизации в страну и прежние ценности теряли свою силу. В этом отношении не были исключением живопись и словесность. Обнажилось то, что прежние критерии не столько правда, сколько условность, и молодое поколение стало искать новую – «истинную» норму.

Новаторы считали старые авторитеты оковами и пытались от них избавиться. Современный критик Это Дзюн (1932-99) в статье «Источник реализма»² пишет, что они, столкнувшись с «новой, не имеющей названия, реальностью» в результате распада старых авторитетных ценностей в начале эпохи Мэйдзи, пробовали ее определить или выразить.

В визуальном жанре живописи попытка обновления часто означала прямой отказ от традиционного стиля и переход к приемам западной живописи. Типичной фигурой художников этого направления был Такахаси Юуити (1828-94).

² Риаризуму-но гэнърю. // Синтё, 1971, №10. С. 217-240.



Левую картину «Ойран» Такахаси нарисовал в 1872 году. При токугавском сёгунате проститутки вынуждены были жить в назначенных определенных местах. Они образовали маркированное и неповседневное пространство *Юукак* («кремль игры»). *Ойран* («вестница цвета») был названием проститутки самого высокого ранга в *Юукаке*. *Ойраны* считались красавицами, их портреты часто печатались и продавались. Правая картина – портретная гравюра популярной в то время *Ойран* Коинэ (Тоёхара Куничика, 1868). Как видно, она изображена в японском традиционном стиле *Укиоэ*. А Такахаси в своей «Ойране» смело попытался нарисовать ту же самую Коинэ, рисуя с натуры и используя приемы европейской живописи.

Изображенная на этой картине женщина уже ни символ, и ни воплощение идеи красоты. Картина Такахаси, отрываясь от традиционной нормы красоты, показывает физическую внешность конкретного и живого человека по имени Коинэ. Нам уже трудно представить себе, насколько людей того времени ошеломила картина Такахаси, художественную ценность которой нельзя посчитать высокой с сегодняшней точки зрения. По преданию, когда Такахаси завершил картину «Ойран», присутствовавшие ахнули и сказали: «Как будто она живая!», а сама Коинэ заплакала и сказала: «У меня не такое лицо».³

³ Хурота Рё. Такахаси Юуити: нихон ёга-но тити (Такахаси Юуити: отец живописи западного стиля в Японии). Тюоуо корон ся, 2012. С. 68-69.

Такахаси пишет в 1865 году: «В японской и китайской живописи смысл возникает в кисти и доходит до вещи. В западной живописи смысл возникает в вещи и доходит до кисти. Смысл кисти искажает вещи, а смысл вещи помогает кисти»⁴.

Здесь «смысл кисти» означает субъективность художника, а «смысл вещи» -- объект. Такахаси жил в переходный период, когда прежние нормы теряли свою силу. Отвергнув «смысл кисти» -- воплощение идеи в объекты как символ, он выбрал «смысл вещи» -- изображение предметов, людей и природы, существующих в действительности, и как эффективный способ для этого использовал методы западной живописи. При этом Такахаси не сомневался в том, что он видит «объективную реальность» и изображает ее.



Но его картина «Сакура на реке Сумида» (1874. см. левую) свидетельствует, что даже такой художник как Такахаси не был полностью освобожден от традиционной нормы. Картина изображает пейзаж на берегу реки *Сумида*, известный красивой *сакурой*, конечно, в европейском стиле, но ее композиция (на фоне пейзажа показаны ветки *сакуры*) совпадает с *Укиоэ*, на которой изображена почти то же самое место (см. правую картину: Утагава Хиросигэ «Роцци Масаки и Суидзин у реки Сумида» 1856). Такахаси прожил до 40 лет при режиме сёгуната. Он пытался отойти от старой эстетической нормы и выбрал европейские приемы, но канон, от которого он сознательно отказался, на уровне подсознания все еще определял его эстетические вкусы.

⁴ Там же. С. 40.

3.

Как мы уже говорили, поэты *танка* и *хайку* в своем творчестве обращались к существующей традиции больше, чем к самой природе. Новаторы эпохи Мэйдзи относились отрицательно к традиционным стихотворениям, называя их шаблонами. Их центральная фигура Масаока Шики (1867-1902. см.



фото) в статье «Суть хайку» (1895)⁵ перечисляет стереотипные сочетания мотивов: «слива и соловей, ива и ветер, маленькая кукушка и луна, полнолуние и облака, весенний дождь и зонтик, весенний вечер и женщина, майский дождь и лошадь, осенние листья и водопад, осенний вечер и бык, снег и огонь, срывающий с деревьев листья ветер и ворона и т. д.», определяя их как банальные. Он настаивал на том, что *хайку* нового времени необходимо избавиться от сети таких

шаблонов и непосредственно обратиться к природе. Лозунг новаторов *хайку* во главе с Шики был *ся-дзицу* (переписывание реальности) или *ся-сэи* (переписывание жизни).

В статье его ученика Такахама Кёши (1874-1959) «Происхождение прозы *ся-сэи* и ее значение» (1907)⁶ показано, что стремление новаторов к *ся-дзицу* и *ся-сэи* было не чем иным, как попыткой обновления средств выражения.

«Как раз в то время художник европейского стиля Накамура Хусэцу начал предлагать *ся-сэи*. Старые художники японского стиля всегда нам говорят, что под партиней должен быть перепел, вместе с тростником – дикий гусь и т. д. Они просто почитают стереотипы, которые предшественники издавна рисовали, оставаясь верными обычаю. Напротив, художники европейского стиля настаивали на том, что соблюдение образцов, созданных предшественниками, является шаблонным, и надо переписать жизнь видимого мира природы и взять оттуда новые мотивы.

⁵ Хайкаи тайё. // Нихон гэндай бунгаку дзэнсю (Серия современной японской литературы), т. 16: Масаока Шики сю. Кодан ся, 1968. С. 272-301.

⁶ Ся-сэй бун но юрай то соно иги. // Нихон гэндай бунгаку дзэнсю (Серия современной японской литературы), т. 25: Такахама Кёши. Кавахигаши Хэкигото сю. Кодан ся, 1964. С. 276-279.

Это мнение очень привлекло нас, включая покойного Масаока Шики, мы сначала попробовали *ся-сэи* в творчестве *хайку*. Результат был замечательным. Признаюсь, что раньше в стихотворениях на тему снег, луна, сакура мы не могли выйти за созданные предшественниками пределы. А когда мы начали *ся-сэи*, перед нами открылся просторный мир *хайку*, появились один за другим новые материалы».

Этот текст подтверждает, что для новаторов и в живописи, и в *хайку* было важным не столько достигнуть природы, сколько обновить шаблонные стереотипы выражения. Можно сказать, что главная цель *ся-сэи* и *ся-дзюцу* состояла в том, чтобы «остраниться» от автоматизированного стиля, разрушить устаревшие нормы и найти свежие выражения. Несмотря на их осознание, для новаторов *дзюцу* (реальность) и *сэи* (жизнь) сам по себе не имели большого значения. Они являются чем-то вне сети определений и значений, поддержанных авторитетными ценностями. Когда старые ценности и нормы потеряли свою силу, и люди перестали в них верить, другими словами, -- когда условность норм стала обнаженной, новаторы предположили сферу вне условности и назвали ее реальностью или жизнью, но это было для того, чтобы, опираясь на нее, разрушить устаревшую норму.

Поясняя доктрины новаторского движения в *хайку* в эпоху Мэйдзи, мы недаром использовали термины русского формализма: «остранение» и «автоматизацию». В самом деле, между высказываниями участников обоих движений есть несомненное сходство. Например, Виктор Шкловский (1893-1984) в 1910-гг. критиковал положение того времени говоря, что «слова мертвы, и язык подобен кладбищу»⁷. «Они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть без-образными»⁸. Критик мечтал избавиться от такого положения и «вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным»⁹. При этом, однако, он тоже уклонился от определения самой «жизни» или «вещи», и придавал большое значение видам «остранения»: замещению слов, обновлению выражения и стиля.

Представить непосредственное влияние Шики на Шкловского, разумеется, невозможно. Их сходство объясняется тем, что они оба пережили

⁷ Воскрешение слов. // <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/shklov.pdf>

⁸ В. Шкловский. Искусство, как прием. // О теории прозы. М., 1929. С. 7-23.

⁹ Там же.

переходный период, когда устаревшие ценности обнажили свою условность, а новые нормы еще не были созданы. Высказывание Шкловского в 1913 г.: «Сейчас старое искусство умерло, новое еще не родилось [...]. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»¹⁰ могло бы принадлежать и Шики, предлагавшему *ся-дзюцу* и *ся-сэи* – переписание реальности и жизни.

4.

В вышецитированной статье Кёши мне представляется важной еще одна деталь: движение переписания реальности сначала возникло в визуальном жанре и потом распространилось на словесность. В отличие от художников, которые могли свободно выбирать старый (японский традиционный) или новый



(европейский) стиль, перед поэтами традиционного жанра *хайку* встала сложная задача: им надо было использовать японский язык, который неизбежно сопровождался литературно-исторической коннотацией.

Именно в этом пункте Шики и Кёши (см. Фото) разошлись. Кёши вспоминает об этом в статье «Стремление к переписанию жизни и стремление к воображению» (1904)¹¹: однажды вечером учитель и ученик сидели вместе в парке. Когда начал расцветать луноцвет, Шики сказал, что раньше он сочинил *хайку* о луноцвете, вспоминая прежние литературные произведения, например, главу «*Юугао* (Луноцвет)» из *Истории Гэндзи*, а теперь он «уже умеет пристально смотреть исключительно на луноцвет. Только стремление к переписанию жизни обладает своей головой».

Слушая слова учителя, Кёши подумал, что красота луноцвета, которую мы воспринимаем, заключается не только в внешности этого цветка, но и в

¹⁰ В. Шкловский. Воскрешение слов. // <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/shklov.pdf>

¹¹ Ся-сэи сюми то куусоу сюми. // Нихон гэндаи бунгаку дзэнсю (Серия современной японской литературы), т. 25. С. 151-153.

связи с «исторической ассоциацией». Поэтому придавание слишком большого значения переписанию реальности может лишить людей радости от ощущения красоты, по крайней мере, ее половины. В противоположность Шики, который, доверяя полностью «реальности» и «жизни», отвергнул литературную коннотацию, Кёши сомневался в возможности того, чтобы человек, исключив такое общественное формирование как традицию и норму, непосредственно обращался к природе. Даже если традиция и ценности не больше, чем условность, все-таки человек не может жить вне их рамок. Уверенный в своей правоте, Кёши изменил направление *хайку* нового времени с полного отрицания традиции и погружения в реальность, как это делал Шики, на эклектическое сочетание переписания реальности с исторической ассоциацией и литературной коннотацией.

В основе разногласий между Шики и Кёши лежал парадокс, который не могли не заключать в себе произведения нового времени со стремлением к переписанию реальности. Если поэт умеет исключать всякие условности (традицию, эстетические нормы и т. п.) и непосредственно обращаться к природе, это означает, что поэт – трансцендентное существо, которое может свободно избавляться от общественной сети и превосходить ее. Во время *ся-дзичу* и *ся-сэи*, целью которых является цельное воспроизведение реальности и жизни, субъект описания (поэт, лирическое «я») должен превратиться в ноль или пустоту. А он, на самом деле, стоит выше общественных условностей и гипертрофируется.

Этот парадокс мучил поэтов *хайку* нового времени. Например, Томидзава Какио (1902-62), который оставил нам несколько таких шедевров, как «*Куса ни-хон дакэ хаэтэ иру. Дзикан* (Только две травы растут. Время)», всю жизнь страдал от противоречия между погружением в объект и увеличением своего «я». Для него способом разрешения этого парадокса являлся сокращение своего «я». У Томидзава есть и такое стихотворение: «*Инабикари. Ватаси-ва сукитооранэба нарану* (Молния. Я должен стать прозрачным)».

Такое стремление поэта к усечению своего "я" приобретает в послесловии к его последнему сборнику даже тревожный оттенок: «Для того, чтобы достичь поэтической чистоты, необходимо без остатка отказаться от меня самого. Это является стилем отсечения и убийства»¹². Томидзава ушел из жизни

¹² Тэйхон Томидзава Какио Кусю (Основное собрание *хайку* Томидзава Какио). Токио, 1965.

через полгода после написания этого текста.

5.

Мы уже упоминали о том, как в переходный период Мэйдзи, в котором прежние ценности потеряли авторитет и силу, люди стремились к «реальности» и «жизни». Новаторы, желавшие освободиться от японской традиционной нормы, приняли западный стиль, считая его подходящим для своей цели *ся-дзицу* – воспроизведению реальности. При этом стало очевидным противоречие, касающееся субъекта описания: парадокс его стремления к исчезновению и одновременно к увеличению. Для того, чтобы разрешить этот парадокс, возникла логика снятия противоположности субъекта объекту. Одним из типичных примеров этой логики является статья Тэрада, которую мы приводили в начале статьи.

Тэрада сопоставляет японскую культуру, в которой «субъект и объект сливаются в органическое целое», с «геометрической» западной культурой. Именно в этом отношении оно напоминает нам о статье Павла Флоренского (1882-1937) «Обратная перспектива» (1919)¹³, где противопоставлена «перспектива», господствовавшая в живописи на Западе с Ренессанса, «чистому искусству», примером которого является русские иконы в XIV-XV вв. По Фроленскому, «перспектива» опирается на «канто-эвклидовское пространство», то есть на «предпосылку о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его бесформенности и неиндивидуальности». Она является пейзажем, который видит такой субъект, не имеющий «непосредственного, жизненного отношения к реальности, -- как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены (объекта)». А «чистое искусство» должно «постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы».

Фроленский, как Тэрада, критиковал отделение субъекта от объекта и статичную схематичность в понимании пространства в западно-европейской культуре, противопоставив ей свою культуру, в которой можно заметить слияние

С. 186.

¹³ Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах. Том 3 (1). М. 1999. С. 46-101.

субъекта с объектом и «живое художественное восприятие действительности».

Так же как в случае новаторского движения в *хайку* и русского формализма, трудно предположить влияние Фроленского на Тэрада. Их мнения похожи, потому что они жили в странах, которые в то время занимали аналогичные места в мировой истории: Россия и Япония начали модернизацию (европеизацию) сравнительно поздно. Стратегия Фроленского и Тэрада сводится к тому, чтобы определить свою культуру как антитезис ценностям западноевропейской культуры нового времени, и также как преодоление ее. И она совпадала с главными течениями мысли как в Советском союзе, так и в Японии в первой половине XX века.

