

Круглый стол «Проблема “национального”
в искусстве эпохи глобализации»

Бурыкина А.П.

Кафедра истории и теории мировой культуры
sashajenya@mail.ru

Ориентализм: взгляд западного исследователя
на японские исполнительские искусства
в конце XIX начале XX века

«Открытие» Японии в 1854 году привлекло пристальные взгляды окружающего мира к удивительной культуре, столь непохожей на западную. Внимание это необходимо требовало быстрого процесса самоидентификации народа. В этом процессе самим японцам не сразу удалось перехватить инициативу у любопытствующих европейцев и американцев, которые пугающе быстро переходили от процесса наблюдения каких-либо явлений культуры к теоретическим выводам об их сущности и значении для мирового культурного наследия. Путешественники с Запада, без сомнения, открыли для японцев факт существования *удивительной, забавной, пугающей, непонятной японской культуры* — культуры, достойной внимания и пристального *научного* исследования. Опыта научного исследования искусства, принятого в западной научной традиции, в Японии на тот момент в принципе не существовало. И самая трудная задача, стоявшая перед западными и японскими исследователями, была не столько в поиске подходящих терминов для такого научного описания, терминов эквивалентных тем, что были приняты именно в западной эстетике. Самым трудным был процесс выстраивания «правильной» иерархии и «правильного» отношения к феноменам создаваемой на глазах современников теории и истории японского искусства. В данном докладе мы постараемся описать **черты предустановки** западного исследователя, приступающего к анализу феноменов неевропейской эстетической традиции, **а также попытки и формы ее корректировки**. Учитывая, что материалом для данного анализа является исполнительское искусство Японии в восприятии иностранцев, то, с одной стороны, речь пойдет о том, каким предстал японский театр глазам западного исследователя, а с другой, — каким старался показать себя. Итогом наших рассуждений стает ответ на вопрос: почему одни виды исполнительских искусств, неожиданно восстав из пепла, обретают ранг *культурного достояния* страны, а другие долгое время

рассматриваются лишь с точки зрения массовых увеселений простого народа, не представляющих особого эстетического значения или даже культурного интереса для «цивилизованного» западного человека. Потому наше исследование скорее посвящено культурологическим вопросам, относящимся к складыванию политического имиджа страны на мировой арене, образа народа и его культуры.

Для начала стоит обратить внимание на характерные черты первых этапов развития востоковедения в принципе. Этот вопрос уже заявлен в формулировке темы нашей работы — это вопрос об абстрактной границе, которую очерчивает наш разум между исследователем-субъектом (Западом), к которому принадлежит и автор данной работы, и исследуемым объектом (Востоком). Причиной активных научных изысканий в сфере истории и теории искусств, а также эстетики второй половины XIX и первой трети XX века послужило знакомство западной культуры с культурной традицией стран Дальнего Востока. Итогом этого знакомства стало появление в науке и в околонучных кругах отдельно стоящего корпуса текстов и даже стиля мышления, который в современной науке принято называть «ориентализмом», зафиксировавшим первые шаги на пути изучения восточных культур. Насколько бы критично (или даже прямо негативно) не рассматривалось данное культурное течение, заключающееся в излишнем увлечении экзотикой, обилием предрассудков и фактических ошибок, многие поздние исследования появились только благодаря работам «пионеров» востоковедения, в которых часто присутствует романтический флёр, увлекающий читателя в новый, волшебный мир, сулящий вдохнуть жизнь в «погибающий Запад». Эдвард вади Саид¹ считал, что «ориентализм» порожден определенными политическими силами и тенденциями, а потому «успехи, достигнутые “наукой”, подобной ориентализму в его академической форме, меньше соответствуют объективной истине, чем нам зачастую хотелось бы думать»². По мнению Саида страны Запада развивались, противопоставляя себя Востоку, выступавшему для европейцев как «образ Другого», а научное востоковедение на Западе было создано не для понимания цивилизаций Востока, а для «понимающего контроля». Понимание западным ориенталистом его предмета нужно ровно настолько, насколько это позволяет представителям одной цивилизации, дей-

¹ См.: *Эдвард вади Саид. Ориентализм. Западные концепции Востока.* СПб., 2006.

² Там же. С. 312–313.

ствуя в собственных интересах, контролировать представителей других цивилизаций. Многочисленные путевые заметки путешественников рубежа XIX—XX веков, предпринимавших *долгое и опасное* путешествие в страны Востока, отразили стремление авторов поразить соотечественников экзотикой и отыскиванием подтверждений того, что закрепляло западные стереотипы («восточная лень», «восточный деспотизм», «восточная чувственность» и т. п.). В свою очередь из этих стереотипов, как считает Саид, — по закону обратной связи — выводились научные схемы и складывались основы востоковедческих наук. В свою очередь, немалую роль в навязывании ориентализма образованным людям на Востоке в качестве средства их самопознания сыграло то, что административными языками многих колоний были английский и французский. То есть сама познавательная деятельность, культурная рефлексия народа происходила не на их родных, а на чужих языках. Это очень важный момент для понимания истории развития театроведения, да и в принципе искусствознания в самой Японии. Программные произведения, первые в своем роде, настоящие исследования, посвященные культуре и искусству Японии, писались именно на английском языке. Таковы работы создателя концепции «японского национального искусства» — Окакура Тэнсин (Какудзо) (1862—1913), который с детства воспитывался, как будущий представитель своего народа за рубежом (отдельное исследование может быть посвящено идее правительства Мэйдзи по воспитанию «нового японского человека» и будущей элиты страны, которая будет вести равный диалог с представителями других держав). Именно Окакура создал периодизацию и методологию изучения японского искусства, которую описал в хорошо известном на западе труде — «Идеалы Востока» — ключевой идеей которого было показать единство азиатского культурного ареала, где Японии предназначалась центральная позиция, так как именно в ее культуре сохранились и поддерживались в течение многих веков духовные идеалы Востока, а с ними и искусство, и культура, и религия.

Заметим, что вдохновителем и человеком, без которого работа по «спасению шедевров» японского искусства никогда бы не началась, был один из многих «иностранных специалистов», которых в массовом количестве приглашали в Японию в начале эпохи Мэйдзи, чтобы учиться достижениям западной культуры — Эрнест Франциск Феноллоза (1853—1908) — американский этнограф и философ, один из первых исследователей, посвятивший многие годы изучению японского искусства, в частности, театру Но. В 1882 г. он вы-

ступил с публичной лекцией «Истинная теория искусства» («*Бидзюцу синсэцу*») в обществе «Рютикай» («Общество драконьего пруда»), которое было создано в 1879 г. с целью возрождения интереса к традиционным жанрам искусства. В это общество входили, в основном, государственные чиновники, для которых важно было услышать о превосходстве японского искусства над западным в силу «непреодоленного комплекса неполноценности». Эта лекция произвела большое впечатление и имела широкий отклик в кругах «авангарда» зарождающегося японского искусствознания. Фенолоза говорил о том, что искусство Востока в гораздо большей степени, чем западное, выражает «сущность» искусства как такового.

Первой театральной формой, о которой европейцы узнали не понаслышке, был театр Кабуки. Среди первых иностранцев, которым посчастливилось наблюдать выступление театра Кабуки, были такие известные политические деятели, как английский посол Резерфорд Оллок и уполномоченный посол швейцарской республики Аими Гумберт³. В первые несколько лет после реставрации Мэйдзи мало кому из иностранных гостей удавалось посетить публичные места вроде театральных подмостков. Основной причиной была безопасность высокопоставленных лиц, которую сложно было гарантировать в условиях массового скопления народа, а в то время среди японцев были распространены ксенофобские по отношению к иностранцам настроения. Но существовало и иное объяснение, которого придерживались японские дипломаты, дабы удержать любопытных иностранцев от опасных предприятий. Японцы, как писал Оллок в своих путевых заметках, позднее опубликованных в отдельном сборнике «*The capital of the Tycoon: a narrative of a three years' residence in Japan*»⁴, всеми силами старались отговорить иностранцев от похода в публичный театр, так как боялись, что «просвещенная публика» будет неприятно шокирована как видом театральных зданий, так и неумной фантазией и эротизмом, которые властвовали на сцене. Оллок пишет, что в Эдо ему так и не удалось посетить театр, так как «посещение подобных мест будет ниже его достоинства, как человека высокого ранга», и более того, может пробить брешь в его репутации. Олкоку удалось посетить театральное представление только во время командировки в Осаку, где датские послы уже успели «протоптать дорожку» в театр. Иностранцы, как позднее было описа-

³ *Aimé Humbert. Le Japon illustre. Paris: Hachette, 1870.*

⁴ *Lord Rutherford Alcock. The capital of Tycoon. Vol. 2. London, 1863. PP. 112–120.*

но во многих путевых заметках, были шокированы не столько «непристойностью и неопикуемой грубостью» театрального действия, сколько отсутствием смущения у зрителей в зале, которые приходили на представления всей семьей, не исключая женщин и детей. Именно публика более всего интересовала Олкока во время представления, так как сама пьеса по простоте изложения напоминала ему мелодрамы на подобии «Мельника и его слуги» или «Сорока разбойников», в которых «немного непристойных описаний любви с лихвой компенсируется большим количеством убийств и боев, что полностью удовлетворяет запросы многочисленной, и весьма точно определенной публики»⁵. После подробного описания действия пьесы, за развитием сюжета которой «было не сложно уследить», Оллок приходит к выводу о том, что японские стандарты морали «какими бы они ни были, они, несомненно, не наши, т. к. наши мужья не привели бы своих жен, а матери не привели бы своих дочерей на подобные пьесы»⁶. Гумберт, франкоговорящий швейцарец, побывавший в Саруака-гё в Эдо в 1863 году, написал о своих впечатлениях в серии статей в журнале *La tour du Monde*⁷, вышедших позднее в качестве отдельного сборника, переведенного на английский язык⁸. Гумберту удалось увидеть всю пестроту кварталов развлечений в Эдо и еще множество уличных представлений, священных плясок и процессий в храмах и пригороде: он нечетко, но все же подразделяет основные виды театральной деятельности японцев на «оперу» («подобно китайской»), комедии, священные танцы и цирковые представления. Сравнивая свои впечатления с заметками Олкока, Гумберт «пришел к выводу, что драматическое искусство все еще находится в зачаточном состоянии в современной Японии. Политические обстоятельства в этой стране делают появление исторической драмы невозможным»⁹. «Оперы (*m. e. театр Кабуки*), менее развитые, чем даже драмы, очень сильно уступают оперному искусству Поднебесной». Наиболее успешным Гумберту представляется жанр комедии, как наиболее приближенный к реальности. И, ко-

⁵ Ibid. P. 111.

⁶ Ibid. P. 113.

⁷ Aimé Humbert. *Le Japon // Le Tour du monde*. Paris, 1860.

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34389z.image.f4>

⁸ См.: Aimé Humbert. *Japan and the Japanese*. (Tr. by Mrs. Cashel Hoey), New York: D. Appleton & Co, 1874.

⁹ Ibid. P. 337.

нечно, во всех видах театральных представлений была грубость и пошлость, которую нельзя лицеизреть уважаемым матронам и детям, которых японцы брали с собой на представления. Заметим, что японские лидеры быстро отреагировали на сложившуюся ситуацию, которая сулила отозваться недоброй славой для Японии как государства с недоразвитой культурой и варварскими обычаями. Так, страх политического проигрыша привел к реформированию всей культурной жизни страны.

До 1880-х годов из многообразного театрального искусства Японии европейскому, да и японскому зрителю, лицеизрение драмы Но было недоступно по причине практически полного отсутствия действующих театральных трупп. Причина такого положения дел заключена в истории театра Но, который в период «неоконфуцианского правления» Токугава становится декорацией правительственных ритуалов и указом властей превращается в «церемониальный театр» (*сикигаку*, 式楽), существующий в первую очередь для нужд правящего класса. Создается система *измото*, когда глава театральной труппы (дома), отвечает перед правительством за действия трупп, а сами актеры получают ранг самураев низшего класса. После свержения *бакуфу* указами нового правительства в первую половину XIX века было уничтожено множество сцен театра Но, актеры лишились всяческих привилегий и чинов, были вынуждены осваивать иные профессии. Театральная деятельность была практически приостановлена по причине того, что Мэйдзи враждебно отнеслось к «аристократическим забавам» правящей верхушки прошлых веков. Как ни удивительно, своим возрождением Но обязан именно иностранцам! В 1871–1873 годах Ивакура Томоми — японский политический деятель, сыгравший значительную роль в Реставрации Мэйдзи — ездил с официальным визитом в Европу и Америку. Во многих странах «миссии Ивакура»¹⁰ было предложено посетить оперные представления в качестве вечернего развлечения. Ивакура решил, что своего рода эквивалентом опере в Японии может быть театр Но, и развернул деятельность по возрождению спектаклей под предлогом создания национального зрелища, «достойного иностранных гостей»¹¹. Заметим, что этими иностранными гостями были высокопоставленные чины,

¹⁰ Кумэ Кунитакэ. Отчёт о том, что увидела специальная полномочная комиссия, путешествуя по Америке и Европе (яп. 特命全權大使米歐回覽実記), 1878.

¹¹ Goff J. E. The National Noh Theater (англ.) // Monumenta Nipponica: журнал. Токио, 1984. Vol. 39. № 4. P. 445–452.

интеллигенция западного мира — разве можно их водить на «балаганные» представления театра Кабуки, здания которых только начинали перестраиваться вдали от кварталов развлечений? Большинство иностранцев, которым удалось посетить представления и театра Но, и Кабуки, настаивают на принципиальной разнице между ними! Театр Но называют *священной драмой*, которую **можно сравнить с классическим греческим театром**, а Кабуки драмой профанной, для развлечения народных масс.

Контраст этот уже виден у Гумберта, который писал о сознательном избегании правящими кругами представлений Кабуки. Даже в 1910 году встречались описания театрального искусства Японии, как «примитивного развлечения для примитивных созданий», «единственным объяснением такой тривиальности является тот факт, что и по сей день, театр в Японии всегда был непристойным развлечением, предназначенный исключительно для плебса»¹². Или Жан Сиприан Бале: «следуя корням этого искусства и всей его истории, японский театр является институтом для низшего класса, который как раз подходит в качестве развлечения для необразованных владельцев лавочек. Ни знатные люди, ни ученые никогда не посещали сии представления, у них имелись свои собственные утонченные развлечения: как то Но и лирические танцы»¹³. В 1881 г. учреждается «Ногакуся» («общество театра Но»), в том же году строится первая общедоступная сцена Но в парке Сиба в Токио, где стали даваться регулярные спектакли, а императрица стала главной патронессой театра Но — искусства, которые ныне стало равноценно классической итальянской опере и греческому театру одновременно. Однако до начала XX века представления вновь возрожденного театра происходили не столь часто и не были распространены повсеместно, в отличие от живого и весьма популярного, становящегося все более «облагороженным» театра Кабуки. В отличие от Но, труппы театра Кабуки с 1899 года выезжали на гастроли по странам Европы и Америки. Театр Кабуки тут же приобрел широкую известность и популярность в среде режиссеров-авангардистов, которых поразили возможности интерактивного взаимодействия со зрителем с помощью помоста *ханамити* и знаменитой вращающейся сценой *маварибутай*. Особенно примечательна судьба японской четы, — актера Каваками

¹² Victor Demarzat. Sur le Théâtre japonais // L'Oeuvre. June, 1910. P. 105.

¹³ Jean-Cyprien Balet, Un theartre modern au Japan // L'Illustration. April, 1911. P. 240.

Отодзиро и гейши Сада Якко¹⁴ — успевшей покорить и очаровать западный мир эстетикой *своего* варианта «классического японского театра». К тому же, западный зритель уже давно был покорен японской гравюрой, которая в значительной части была именно театральной афишей Кабуки, то есть изображением отдельных сцен из пьес и популярных актеров в процессе игры. В то же время о Но знали только по письменным описаниям, а позднее по вольным литературным переводам пьес. Первые гастроли театра Но произошли только после Второй мировой Войны, и были встречены весьма прохладно, так как совершенно не оправдали ожиданий публики.

В 1879 году бывший президент Америки, генерал Улисс Грант после просмотра отрывка из представления Но изрек следующее: «Вы должны сохранить это». Та же реакция последовала и от того малого количества ученых, приехавших в страну и «заболевших» желанием открыть миру и сохранить для мирового искусства сокровища японской культуры. Кем же были эти люди и в чем была причина их самоотверженной работы?

В первой декаде XX века через работы Уильяма Джорджа Астона, Эрнеста Феноллозы, Ноэль Пэри, Артура Вэлли и других исследователей западный мир узнавал о том, что собой представляет театр Но. Широко известная и сегодня англоязычному миру (как «единственная история литературы Японии») книга Астона заслуживает особого внимания, потому что перевод ее на русский язык стал первым источником знаний о «лирической драме» Но в среде русской художественной интеллигенции, стремящейся вслед за Западом реформировать традиционный уклад классического европейского театра, переживавшего на рубеже веков кризис. Перевод книги Астона на русский язык также служил точкой отсчета для появления японоведения в России.

Для нас важно отметить этот момент ощущения мнимого, на взгляд автора данной работы, отставания от Запада, который преследовал не только японцев, но и представителей других народов, оказавшихся за упомянутой в начале работы «абстрактной границей», начертанной между цивилизованным Западом и «вечно отстающим» Востоком. Характеристика «лирической драмы» Но, данной Астоном, не слишком высока в сравнении с западным аналогом — в этой драме «не хватает ясности, метода, последовательности из-

¹⁴ *Downer Lesley*. *Madame Sadayakko: The Geisha Who Bewitched the West*. New York, N.Y.: Gotham Books, 2003.

ложения и хорошего вкуса». В своем мнении он близок к характеристике известного автора «Сказаний старой Японии» А. Б. Митфорда, который считал драму Но «совершенно непонятной». Открывает список трудов о театре Но на русском языке перевод трехтомника «Игры народов» немецкого режиссера и теоретика театра Карла Гагемана. Но работа эта имела исключительно описательный характер и была слобрена изрядной долей восхищения и вместе с тем отрицания и непонимания.

К счастью для истории театра был и иной взгляд на Но: Ноэль Пэри¹⁵ дал высокую оценку древнему искусству и предоставил возможность франкоговорящей публике знакомиться с первыми переводами пьес с японского языка. После «открытия» в начале XX века трудов по эстетике театра Но, написанных еще в XIV веке великим актером и теоретиком Дзэами Мотокиё, западные ученые уверились в правильности пути сравнения древнегреческого и японского театра Но. Труды Дзэами, соответственно, стали сравнивать с «Поэтикой» Аристотеля, хотя настоящий сравнительный анализ был произведен лишь в последние годы¹⁶ из-за трудностей перевода текстов.

Феноллоза и Окакура поставили наиважнейший для западной эстетической мысли вопрос: где в японском искусстве искать «высокое и вечное», шедевры и классические образцы? Ответ был дан в европейской же манере — это должно быть нечто проверенное временем. Театр Но, несомненно, был причислен к подобной категории искусств. Окакура писал в «Идеалах Востока»: «танцы Но, которые, по всей вероятности, навсегда останутся одним из сильнейших явлений японской музыки и театра, благодаря тому, что они посвящаются великим национальным темам войн и исторических событий <...> Короткая эпическая драма, которая составляет основу танца Но, полна едва различимых звуков. Шелест ветра в ветвях сосен, капли воды, звон далеких колоколов, глухие рыдания, звон и стук оружия, шум деревянных ткацких станков, стрекот сверчков и все те многообразные голоса ночи и природы, паузы в которых более важны, чем сами звуки, присутствуют здесь. Этот смутный гул, эхом отраженный в вечной мелодии молчания, мо-

¹⁵ *Noal Peri. Le théâtre no: études sur le drame lyrique japonais.* Tokyo, Maison Franco-Japonaise, 1944.

¹⁶ К примеру, одна из последних статей: Aristotle's Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower. Megumi Sata // *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, № 1, 1989. PP. 47–56.

жет показаться невеждам смехотворным или варварским. Однако нет сомнений в том, что он является характерной особенностью этого высочайшего искусства. Ни на мгновение не позволяет он нам забыть, что танец Но — это прямое обращение духа к духу; способ, при помощи которого невысказанная мысль, рождающаяся у актера, приходит к неслышащему и неслышимому пониманию в сердце того, кто ей внимлет»¹⁷.

Итак, проводя параллели с историей русской философии, которая, к слову, также часто обнаруживала себя в позиции «экзотичного Востока» в противовес «западничеству», возникает острая критика всего связанного с европейской культурой и воспевание ценностей культуры национальной. В Японии привнесенные порядки, а главное, осознание отставания от западных стандартов развития и необходимости ускоренного преодоления губительного разрыва побуждали к поиску путей адаптации к новой ситуации и дальнейшему продвижению по пути капиталистического развития. Одним из таких путей для Японии стал путь насаждения и продвижения в мир ценностей своей собственной национальной культуры, а с ней пришла и известность японского искусства, и любовь к японскому театру во всем мире.

¹⁷ *KakuzM Okakura*. The Ideals of the East, Kenkyusha, 1941. PP. 80-81.